

Magisterarbeit

Gedächtnis und Erinnerung:

Die Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungsarbeit

im Werk von António Lobo Antunes

vorgelegt von

Susanne Piefke

Köln, 2004

1. Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	4
2. Einführung in das Thema Gedächtnis und Erinnerung	5
2.1 Das kommunikative Gedächtnis	5
2.2 Das kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann	6
3. Einführung in das Werk und Schreiben von António Lobo Antunes	7
3.1 Das Werk von António Lobo Antunes	7
3.2 Die Einteilung der Romane in Zyklen	9
3.3 Erzähltechnik	10
4. Das autobiographisch geprägte Werk – Die Darstellung von Gedächtnis und Erinnerung in <i>Memória de elefante</i> , <i>Os cus de Judas</i> und <i>Conhecimento do Inferno</i>	11
4.1 <i>Memória de elefante</i>	12
4.1.1 Einführung in den Roman <i>Memória de elefante</i>	12
4.1.2 Die drei großen Themen der Erinnerung in <i>Memória de Elefante</i>	14
4.1.2.1 Die Erinnerung an die Kindheit	14
4.1.2.2 Die Erinnerung an die Frau und die Kinder	16
4.1.2.3 Die Erinnerung an den Krieg in Angola	17
4.1.2.4 Die Thematisierung der Entwurzelung, Orientierungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit in der Gegenwart des Erzählers	19
4.1.3 Die Auslöser der Erinnerung	21
4.1.4 Schlusswort zu <i>Memória de elefante</i>	24
4.2 <i>Os Cus de Judas</i>	24
4.2.1 Einführung	24
4.2.1.1 Die syntagmatische Ebene des Textes	24
4.2.1.2 Die paradigmatische Ebene des Textes	25
4.2.1.3 Die Erzählsituation	25
4.2.1.4 Der Titel des Romans	26
4.2.2 Der Monolog - Die verschiedenen Stränge der Erinnerung im Monolog des Erzählers	28
4.2.2.1 Die Thematisierung der Vergangenheit im Monolog	28
4.2.2.2 Die Erwartungshaltung der Familie gegenüber dem heranwachsenden Erzähler	29
4.2.2.3 Die psychologische Entwicklung des Erzählers: Die Beschreibung der Agonie des Erzählers und der Soldaten in zwei Phasen	30
4.2.2.3.1 Die Bedrohung des Todes durch die Außenwelt (Kapitel A-O)	30
4.2.2.3.2 Die Bedrohung des Todes durch die Innenwelt (Kapitel P-Z)	32

4.2.2.4 Die Evolution des Bewusstseins von der Unschuld in die eigene Schuld	33
4.2.2.4.1 Das Geständnis der eigenen Schuld	33
4.2.2.4.2 Die Sofia-Episode im Badezimmer	35
4.2.2.4.3 Die Anklage gegen den portugiesischen Staat	36
4.2.2.5 Die Rolle der Frau bei der Verarbeitung des Angolakrieges	37
4.2.3 Schlusswort	37
4.3 <i>Conhecimento do inferno</i>	38
4.3.1 Einführung	38
4.3.1.1 Die Struktur von <i>Conhecimento do inferno</i>	39
4.3.1.2 Erzählperspektive	39
4.3.2 Die Erinnerung des Erzählers an „A longa travessia do inferno“	40
4.3.2.1 Der Weg in das Inferno	40
4.3.2.1.1 Die Erinnerung an die „Malucos da infância“	40
4.3.2.1.2 Die Nacht als Verbindungsglied zwischen dem Angolakrieg und der psychiatrischen Anstalt	41
4.3.2.1.3 Die Zuspitzung des infernalnen Charakters durch die Parallelisierung der Erfahrungen in der psychiatrischen Anstalt und im Angolakrieg	42
4.3.3 Die halluzinativen Erinnerungen als Form der Selbstbestrafung	44
4.3.4 Die Verschmelzung des Angolakrieges und der Irrenanstalt	46
4.3.5 Der Übergang zu dem folgenden Roman „Explicação dos pássaros“	47
4.3.6 Schlusswort zu <i>Conhecimento do inferno</i>	48
4.4 Schlusswort zu der autobiographischen Trilogie	49
5. Der zweite Erzählzyklus – Die Hinwendung zum Genre des Familienromans in <i>Explicação dos pássaros</i> und <i>Auto dos danados</i>	49
5.1 <i>Explicação dos pássaros</i>	50
5.1.1 Einführung in den Roman <i>Explicação dos pássaros</i>	50
5.1.2 Die Erzählperspektive	51
5.1.2.1 Die Veranschaulichung der „Transparent Mind“ am Beispiel von Ruis Entscheidung, sich von Marília zu trennen	52
5.1.3 Die Erzählhandlung	53
5.1.4 Die Erinnerungen von Rui S.: Die Geschichte eines Persönlichkeitsverfalls	53
5.1.4.1 Die Kindheitserinnerung: Die Erklärung der Vögel	54
5.1.4.2 Der Bruch zwischen Rui und seinem Vater	55
5.1.4.3 Weitere Phasen in Ruis Persönlichkeitsverfall	56
5.1.5 Die externe Erinnerung	57
5.1.5.1 Die Erinnerung der befragten Personen	57
5.1.5.2 Die Zeugenaussage des Polizeiberichts	60

5.1.5.3	Der Nachruf	61
5.1.5.4	Schlusswort zur externen Erinnerung	62
5.1.6	Der Selbstmord als inszenierte Zirkusvorstellung.....	62
5.1.7	Schlusswort zu <i>Explicação dos pássaros</i>	63
5.2	<i>Auto dos Danados</i>	64
5.2.1	Einführung in den Roman <i>Auto dos danados</i>	64
5.2.2	Die Struktur des Romanes	64
5.2.2.1	Die Erzählebene	66
5.2.2.2	Die Zeitebene	66
5.2.3	Der Titel des Romans	67
5.2.4	Die Darstellung des moralischen Verfalls aus der Perspektive der unterschiedlichen Erzähler	67
5.2.4.1	Die verschiedenen Perspektivträger.....	68
5.2.5	Schlusswort zu <i>Auto dos danados</i>	72
6.	<i>As Naus</i>	73
6.1	Einführung	73
6.2	Die Struktur von <i>As Naus</i>	74
6.3	Gedächtnis und Erinnerung in <i>As Naus</i>	74
6.3.1	Die Darstellung des kulturellen Gedächtnis in <i>As naus</i>	75
6.3.1.1	Die Vermischung der Zeitebenen	75
6.3.1.2	Das doppelte Gedächtnis der Protagonisten.....	76
6.3.1.3	Die parodistische Darstellung von Vasco da Gama und „Dom Manoel“	78
6.3.1.4	Die Darstellung des Mythos von Dom Sebastião	79
6.3.1.5	Die Repräsentation des kulturellen Gedächtnisses durch Denkmäler, Straßennamen und Nationalhymnen	81
6.3.1.6	Schlusswort zu der Darstellung des kulturellen Gedächtnisses im Text..	82
6.3.2	Die Erinnerung der Protagonisten an Afrika	82
6.3.2.1	Grenzsituation als Auslöser der Erinnerung	83
6.3.2.2	Die Auslösung der Erinnerung durch den Geruchssinn	85
6.3.2.3	Die Fotografie als Gedächtnisstütze	85
6.3.2.4	Die Darstellung der Misere und Fremde der Stadt Lissabon als Auslöser für die Rückblicke der Protagonisten.....	86
6.4	Schlusswort zu <i>As Naus</i>	87
7.	Schlusswort.....	87
8.	Bibliographie.....	90
8. 1	Primärbibliographie	90
8.2	Sekundärbibliographie.....	90

1. Einführung

Diese Arbeit befasst sich mit dem Thema Gedächtnis und Erinnerung im Werk von António Lobo Antunes. Da das Gesamtwerk inzwischen 16 Werke umfasst und die Romane immer umfangreicher werden¹, kann diese Arbeit sich nur auf einige Werke beschränken und exemplarisch das Thema Gedächtnis und Erinnerung herausarbeiten.

Das Thema ist Programm für alle Romane, in denen die Erinnerung zum *Movens Agens* für die Protagonisten wird. Gedächtnis, Erinnerung, Vergangenheitsbewältigung und Trauerarbeit bestimmen das Sein der Erzähler und Protagonisten.

Die Romane beginnen mit menschlichen Grenzsituationen wie Krieg, Krankheit oder Tod, die Auslöser der Erinnerung von Erzählern und Protagonisten sind und zur Aufarbeitung und Bewältigung der Vergangenheit führen.

Die ersten Romane sind durch Rückblenden charakterisiert und lassen Kriegsszenarien in Afrika und die Zeit vor und nach der Revolution wiederauferstehen. Die Teilnahme am Angolakrieg hinterlässt in den Protagonisten ein Kriegstrauma, welches sich in der Erzählstruktur als posttraumatische Störungen äußert, die als Erinnerungsfetzen plötzlich mitten in der Satzstruktur auftauchen können und den Leser aus der primären Erzählhandlung reißen und in eine völlig neue Umgebung, z. B. dem Kriegsschauplatz in Afrika, versetzen. Die traumatisierten Soldaten aus den Kolonialkriegen tauchen in fast allen Romanen auf, dominieren die Erzählhandlung jedoch nur in den frühen Romanen von Lobo Antunes, insbesondere in den ersten drei Romanen *A memória de elefante*, *Os cus de Judas* und *Conhecimento do inferno*, die in dieser Arbeit ausführlicher untersucht werden sollen.

Mit der Hinwendung zum Familienroman treten andere seelische Störungen der Erzähler und Protagonisten auf, die sich nach und nach aus den komplizierten Familienstrukturen durch die Erinnerungen der Familienmitglieder herauskristallisieren. Die Rückblenden finden nicht mehr aus der Sicht eines Erzählers statt, sondern breiten sich auf die gesamte Familie aus, so dass die einzelnen Familienmitglieder eine Stimme und eine Perspektive² erhalten und eine polyphone Erzählstruktur vorliegt, der noch ein Erzähler übergeordnet sein kann. Anhand von Rückblenden der Familienmitglieder wird die Herrschaft der großen Familienclans rekonstruiert, deren Oberhaupt immer noch die alten Männer aus dem Salazarregime sind. So wird die Familienstruktur aufgezeigt, die die Herrschafts- und Leidensgeschichte von der Gewalt der Väter und der Ohnmacht der Söhne, aber auch

¹ *Memória de elefante* hat knapp 160 Seiten. Die beiden letzten Romanen *Que farei quando tudo arde?* und *Boa tarde às coisas aqui em baixo* sind mit 637 Seiten und 573 Seiten sehr viel umfangreicher. Lobo Antunes begründet diesen enormen Zuwachs der Seitenzahl in einem Interview in der Zeitschrift *Lire* (November 1999): «Mes livres sont longs parce qu'au bout de deux cents pages je commence à aimer mes personnages, je n'ai plus envie de les quitter (...).»

² In *Auto dos danados* z. B. kommen fast alle Familienmitglieder zu Wort außer die mongoloide Tochter des Großgrundbesitzers.

Ehekrise und Trennungen thematisieren, so dass sich am Ende des Romans ein komplexes Bild der Familie ergibt. Die Rückblenden der einzelnen Familienmitglieder finden meistens auf unterschiedlichen Zeitebenen statt.

Die Rückblenden können monologisch im Diskurs dargestellt werden, sie erscheinen jedoch auch abgehoben vom Diskurs als Protokolle oder als Berichte und Kommentare von Zeugen, in denen sich Familienmitglieder oder Bekannte zu Wort melden. Dass letztendlich trotzdem nur ein vages Bild von der Familie oder dem hervorgehobenen Protagonisten entsteht, soll an dem Roman *Explicação dos pássaros* veranschaulicht werden.

Das Thema Gedächtnis und Erinnerung wird jedoch nicht nur durch die Rückblicke der Erzähler thematisiert. Das siebte Buch von Lobo Antunes *As naus* stellt die besondere Form des kulturellen Gedächtnisses dar, denn hier tauchen historische Persönlichkeiten auf, die sich zwar auch im selbstvergessenen Versenken und Abschweifen verlieren, sich jedoch in den Rückblicken auf zwei Ebenen der Vergangenheit beziehen. Bei den Protagonisten handelt es sich um historische Persönlichkeiten, wie z. B. Vasco da Gama, Álvares Cabral, Diogo Cão, die sich zum einen an ihre große Zeit als Eroberer und Entdecker fremder Länder und zum anderen an die noch nahe Vergangenheit in den Kolonien erinnern. Die Rückkehr als „retornados“ nach Portugal ist für die meisten eine große Enttäuschung. Hier vermischen sich die ohnehin schon komplexen Zeitebenen von Lobo Antunes, in der Kühlschränke und Karavellen in einem Satz vorkommen, so dass man von einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen³ sprechen kann. Die Geschichte wird nicht mehr als sukzessive Folge, sondern als Synchronizität aller Ereignisse dargestellt.⁴

2. Einführung in das Thema Gedächtnis und Erinnerung

2.1 Das kommunikative Gedächtnis⁵

Die entscheidenden Bedingungen menschlichen Lebens zeichnen sich durch Bewusstsein und autobiographisches Gedächtnis aus, die sich wiederum durch Kommunikation bilden. Die Welt wird im Innersten durch Kommunikation nicht nur zusammengehalten; Kommunikation bedeutet vielmehr das unerschöpfliche spezifisch menschliche Potential, Netzwerke direkter und indirekter, enger und loser, naher und ferner Verbindungen herzustellen.⁶

³ Lüdtkte, Martin: Kühlschränke und Karavellen, Die Zeit 43, 2000

⁴ Löffler, Sigrid: Das Werk von António Lobo Antunes, Die Zeit 40, 1997

⁵ Die Darstellung bezieht sich auf das Werk von Harald Welzer „Das kommunikative Gedächtnis“

⁶ Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis, S. 10

Die Entstehung von Bewusstsein basiert laut dem Neurowissenschaftler Wolf Singer⁷ darauf, dass Gehirne in Dialog miteinander treten und ist deshalb ohne Kommunikation mit anderen Gehirnen nicht möglich.

Das Gedächtnis bildet sich aus neuronaler Sicht durch die vielfältigen Arten des Zusammenseins mit anderen Menschen durch nichtsprachliche und sprachliche Kommunikation, was in der Neurowissenschaft als erfahrungsabhängige Gehirnentwicklung bezeichnet wird.

So halten sozial gebildete bedeutungsvolle Erfahrungen und Verständigungen unser Gehirn unter Vollbeschäftigung, die dafür sorgen, dass das Gedächtnis sowie das Bewusstsein entwickelt und aufrechterhalten wird.

So können Ausfälle und Störungen im emotionalen Verarbeitungssystem bei den Betroffenen zum Verlust der Fähigkeit führen, die Botschaften ihrer Gesprächspartner jenseits des manifesten Inhalts zu entschlüsseln, was sogar zum Totalausfall menschlicher Entscheidungsfähigkeit führen kann. Wenn jedoch das Potential, Vorgänge emotional bewerten zu können, wegfällt, sind intuitive Handlungen nicht mehr möglich.

Es stellt sich die Frage, wie sich das Gedächtnis bildet, wie es arbeitet und wie es verarbeitet. Bei den sozialen Prozessen der Verarbeitungs- und Vergangenheitsbildung zeigt sich, dass lebensgeschichtliche Erinnerungen gar nicht zwingend auf eigene Erinnerungen zurückzuführen sind, sondern oft durch ganz andere Quellen wie Bücher, Filme und Erzählungen in die eigene Lebensgeschichte transportiert werden.

Es ist also festzuhalten, dass das Gedächtnis und unser Selbst ein kommunikatives Gedächtnis ist. Die Auffassung, Individuen zu sein, die autonom existieren, gegenüber und getrennt von anderen, beschreibt Hans Georg Gadamer folgendermaßen: „Die Selbstbesinnung des Individuums ist nur ein Flackern im Stromkreis des geschichtlichen Lebens“.^{7a}

Das Zusammensein und die Fähigkeit der menschlichen Kommunikation ist zu verstehen als Basis einer Fülle von Regeln und Kompetenzen, die Harald Welzer als kommunikatives Unbewusstes bezeichnet.⁸ Dieses kommunikative Unbewusste kann man als Grundierung für die bewussten Wahrnehmungen und Reflexionen verstehen und spiegelt sich in Alltag, Routine und Gewohnheit wider.

2.2 Das kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann

Die Arbeiten von Aleida und Jan Assmann legen eine recht genaue kulturwissenschaftliche Bestimmung von Gedächtnisformen dar.

⁷ Harald Welzer beruft sich hier auf Wolf Singers Schrift „Bewusstsein aus neurobiologischer Sicht“, S. 10

^{7a} Welzer, S. 12

⁸ ebenda, S. 13

Jede Kultur bildet eine konnektive Struktur aus, die in der Sozial- und in der Zeitdimension verknüpfend und verbindend wirkt. Der Mensch wird an seine Mitmenschen gebunden dadurch, dass die symbolische Welt einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum bildet und durch bindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung spendet. Die konnektive Struktur eines gemeinsamen Wissens und Selbstbildes hält die einzelnen Individuen zu einem Wir zusammen. Sie stützt sich einerseits auf die Bindung an gemeinsame Regeln und Werte und andererseits auf die Erinnerung an eine gemeinsam bewohnte Vergangenheit.

Nach Jan Assmann gründet sich die Existenz des kulturellen Gedächtnisses auf zwei Modi, nämlich als Potentialität des in Archiven, Bildern und Handlungsmustern gespeicherten Wissens und als Aktualität, also in dem, was aus diesem unermesslichen Bestand nach Maßgabe von Gegenwartsinteressen verwendet wird. Als weitere Merkmale stellt er die Geformtheit, wie z. B. durch Schrift, Bilder und Riten, seine Organisiertheit durch Zeremonialisierung und seine Verbindlichkeit dar, denn das kulturelle Gedächtnis ist durch einen normativen Anspruch gekennzeichnet, der den kulturellen Wissensvorrat und Symbolhaushalt strukturiert.⁹ Aus diesen Bestimmungen leitet Jan Assmann den Begriff des kulturellen Gedächtnisses ab, der wie folgt durch ihn endgültig definiert worden ist:

„Jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlicher Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und –Riten (...), in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“¹⁰

3. Einführung in das Werk und Schreiben von António Lobo Antunes

3.1 Das Werk von António Lobo Antunes

Das Werk von António Lobo Antunes umfasst bisher 16 Romane und die beiden Essaybände *Livro das crónicas* und *Segundo livro das crónicas*, die er in dem Zeitraum von 1979 bis 2004 verfasst und in Portugal veröffentlicht hat. In chronologischer Reihenfolge sind folgende Romane erschienen: *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979), *Conhecimento do inferno* (1980), *Explicação dos pássaros* (1982), *Fado Alexandrino* (1983), *Auto dos danados* (1985), *As naus* (1988), *Tratado das paixões da alma* (1990), *A ordem natural das coisas* (1992), *A morte de Carlos Gardel* (1994), *O manuel dos inquisidores* (1996), *O esplendor de Portugal* (1997), *Exortação aos crocodilos* (1999), *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000), *Que farei quando tudo arde?* (2001) und *Boa tarde às coisas aqui em baixo* (2003).

⁹ ebenda, S.15

¹⁰ ebenda, S. 15

Alle Romane liegen, bis auf den letzten, in deutscher Übersetzung vor, womit António Lobo Antunes einer der am häufigsten ins Deutsche übersetzte portugiesische Autor ist.

3.2 Die Einteilung der Romane in Zyklen

Die Romane lassen sich in vier Zyklen einteilen, die sich thematisch und erzähltechnisch voneinander unterscheiden. Es lassen sich jedoch zwischen allen Romanen vielfältige Beziehungen nachweisen, die insbesondere die Sprache und die Erzähltechnik betreffen.

Der erste Zyklus ist deutlich autobiographisch geprägt und behandelt die drei Themen Krieg, die Beziehung zwischen den Geschlechtern und den Alltag in der psychiatrischen Klinik in Portugal. Die drei Romane des autobiographischen Zyklus' sind von Lobo Antunes sehr kurz hintereinander veröffentlicht worden (1979-1980) und thematisieren die Erfahrungen, die der Autor während des Angolakrieges und nach seiner Rückkehr nach Portugal gemacht hat. Hierzu zählen insbesondere seine Wahrnehmung der portugiesischen Gesellschaft nach der Nelkenrevolution und seine Erfahrungen als Arzt im psychiatrischen Krankenhaus. Das psychiatrische Krankenhaus stellt den Mikrokosmos der gesamten portugiesischen Gesellschaft dar und wird insbesondere im dritten Roman thematisiert. Alle drei Romane stellen die Schwierigkeiten des Erzählers dar, sich nach den traumatischen Kriegserlebnissen wieder in das Alltagsleben und in die portugiesische Gesellschaft einzugliedern. Zu dieser Trilogie zählen *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* und *Conhecimento do inferno*.

Der zweite Zyklus ist ebenfalls eine Trilogie, die sich inhaltlich dem Portugal vor, während und nach der Nelkenrevolution widmet und die das zukünftige Genre des Familienromans andeutet. Der vierte Roman *Explicação dos pássaros* ist ein Wendepunkt im Werk von António Lobo Antunes, in dem sich neue Themen ankündigen, die in den folgenden Werken weiter ausgearbeitet werden. Zu dieser Trilogie gehören außerdem die Romane *Fado Alexandrino* und *Auto dos danados*. In diesen Romanen tritt als neues entscheidendes Merkmal die Polyphonie als Erzähltechnik hinzu. Es wird nicht mehr aus einer Perspektive erzählt, sondern es gibt mehrere Erzähler, die auf den ersten Blick nicht voneinander zu unterscheiden sind. In *Fado Alexandrino* lässt Lobo Antunes noch einmal seine Erfahrungen des Angolakrieges einfließen. In dem Buch wird ein Abendessen von fünf ehemaligen Kampfgefährten 10 Jahre nach Ende des Krieges in Lissabon beschrieben, wobei ihre Erinnerungen an den Krieg, an die Zeit vor der Revolution und ihre Erfahrungen der Wiedereingliederung in die nachrevolutionäre portugiesische Gesellschaft vorgeführt werden.

Zwischen dem zweiten und dem dritten Zyklus erscheint der Roman *As naus*, der sich thematisch von den anderen Romanen abgrenzt, da es hier um die Darstellung des kulturellen Gedächtnisses in ganz besonderer Form geht. Das Goldene Zeitalter vermischt sich mit der Ankunft der „retornados“ in Portugal. Historische Persönlichkeiten und die „retornados“ treffen in der erzählerischen Gegenwart von 1975 zusammen, wodurch ein

karnevaleskes Szenarium entworfen wird. Die Geschichte als Gedächtnis der Gegenwart führt zu einem beklemmenden Porträt Lissabons und seiner Gesellschaft.¹¹

Der dritte Zyklus mischt die Inhalte der ersten beiden Zyklen und führt die Polyphonie der Stimmen fort. Zu diesem sogenannten Benfica-Zyklus gehören die Romane *Tratado das paixões da alma*, *A ordem natural das coisas* und *A morte de Carlos Gardel*.

Der vierte Zyklus befasst sich mit der Macht, mit den alten Eliten, den weißen Kolonialherren in Afrika und den Machthabern im Mutterland, die in der portugiesischen Gesellschaft in den letzten 25 Jahre herrschten. Dazu zählen die drei Romane *O manael dos inquisitores*, *O esplendor de Portugal* und *Exortação dos crocodilos*, wobei die zwei letzten Romane aus der Sicht von Frauen erzählt werden.

Auch in *Não entres tão depressa essa noite escura* wird aus der Sicht einer Frau erzählt, wobei Lobo Antunes hier wieder zu der monologischen Erzählhaltung zurückkehrt.

3.3 Erzähltechnik

Antonio Lobo Antunes hat in zahlreichen Interviews seine Erzähltechnik mit einem Orchester verglichen, was darauf Bezug nimmt, dass ab seinem vierten Roman eine polyphone Erzähltechnik vorliegt:

„Je déteste la technique du narrateur omniscient, j’aime utiliser les personnages d’un roman comme des instruments au sein d’un orchestre.“¹²

In allen Romanen liegt eine interne Fokalisierung vor, wobei ab dem fünften Roman *Fado Alexandrino* eine variable interne Fokalisierung vorherrscht, da es unterschiedliche Perspektivträger gibt.

Eine konstante Erzähltechnik von António Lobo Antunes ist der plötzliche Wechsel mitten im Satz von der dritten zur ersten Person, um den Gedankenstrom von Protagonisten und Erzähler darzustellen. Der Wechsel wird in der Regel durch ein Verb angekündigt und der Gedankenstrom beginnt durch Großschreibung ohne Interpunktion mitten im Satz (*Explicação dos pássaros*, S. 9: „e pensou Trazem-me para a casa de saúde“; *Conhecimento do inferno*, S. 15: „pensava Estou numa lavra de girassol da Baixa do Cassanje“). Der Wechsel zwischen dritter und erster Person dient dazu, den Gedankenstrom der Protagonisten von der Erzählhandlung abzuheben. Sie setzen sich allesamt mit ihrer Vergangenheit auseinander und versuchen, durch die Erinnerung ihre Situation in der Gegenwart zu verstehen. Die primäre Erzählhandlung stellt immer eine lineare Chronologie dar, wie z. B. der Verlauf eines Tages oder die Rückfahrt von der Algarve nach Lissabon, während der Erzähler in den Rückblicken auf der Ebene des

¹¹ Ray Güde Mertin, Häkelspitzen und Aquarium, Anmerkungen zu einigen Bildreihen im Roman *Os cus de Judas* von António Lobo Antunes, in: Hess (Hrsg.): *Der Portugiesische Roman der Gegenwart*, Biblioteca Ibero Americana, Frankfurt 1992, S. 96

¹² Busnel, François: António Lobo Antunes: Médecine de l’âme, Magazine Littéraire 385, 2000, S.58

Gedankenstroms die Vergangenheit durchsucht und fragmentarisch wiedergibt. Diese gegenläufige Bewegung zeichnet das gesamte Werk von António Lobo Antunes aus und wird immer wieder symbolisch im Erzähltext wiedergegeben, wie z. B. der rückwärtslaufende Rollschuhfahrer am Anfang des Romans „Os cus de Judas“.

4. Das autobiographisch geprägte Werk – Die Darstellung von Gedächtnis und Erinnerung in *Memória de elefante*, *Os cus de Judas* und *Conhecimento do Inferno*

Die ersten drei Romane zeichnen sich dadurch aus, dass nur eine Erzählinstanz auftritt. Während in *Memória de elefante* und *Conhecimento do inferno* im Verlauf des Romans ein ständiger Wechsel zwischen der dritten und der ersten Person stattfindet, wird in *Os cus de Judas* dagegen durchgehend aus der ersten Person erzählt.

Die Themen kreisen um die Erinnerung an Kindheit und Familie, an das Medizinstudium, an die Ehe, an die zwei Töchter, an den Militärdienst in und das Leben nach dem Angolakrieg und während der Revolution. Jeder der drei Romane hat einen thematischen Schwerpunkt, der durch die Erinnerung des Erzählers besonders hervorgehoben wird. *Memória de elefante* widmet sich insbesondere der Trennung von der Ehefrau und den beiden Töchtern und in *Os Cus de Judas* wird die Teilnahme am Angolakrieg herausgearbeitet. *Conhecimento do inferno* stellt dagegen die Arbeit in der psychiatrischen Anstalt Miguel Bombarda als zentrales Thema des Romans dar. Die Themen basieren auf eigenen Erfahrungen und Erlebnissen des Autors, was die zahlreichen Interviews mit Lobo Antunes bezeugen.

Aber nicht nur autobiographische Züge kennzeichnen diese drei Romane, sie sind vielmehr noch viel stärker durch Intertextualität geprägt als die folgenden. Die langen Sätze geben eine umfassende Kenntnis von Literatur, Kunst und Musik wieder, enthalten zahlreiche Zitate, und die Nebenfiguren der Romane verschmelzen häufig mit Figuren oder Autoren aus der Literaturgeschichte.¹³

Der Erzähler entwickelt im Verlauf des Textes Betrachtungen über die Existenz, die sich auf die enttäuschende Ausübung der medizinischen Tätigkeit im psychiatrischen Krankenhaus, den feindlichen und dramatischen Kampf gegen die Befreiungsbewegungen in Angola und die widersprüchlichen Reaktionen auf die persönliche Unabhängigkeit einer gesuchten und doch schmerzhaften Einsamkeit (die aus der Trennung von der Ehefrau hervorgeht) beziehen.

¹³ Die Krankenschwester in *Memória de Elefante* wird fast durchgehend mit Charlotte Bronte verglichen: „Como um espectro de Charlotte Bronte“

Maria Alzira Seixo weist insbesondere bei den ersten drei Romanen auf eine syntagmatische und eine paradigmatische Lesart der Texte hin.¹⁴ Die syntagmatische oder horizontale Ebene konzentriert sich auf die Erzählhandlung, die den linearen Ablauf des erzählten Alltags in einem bestimmten Zeitraum darstellt. Diese Erzählhandlung wird jedoch von einer andersartigen Textwahrnehmung durchkreuzt, der paradigmatischen oder vertikalen Achse der Erzählebene. Diese Ebene stellt kein lineares Erzählen dar, sondern repräsentiert das Gedächtnis und die Erinnerung des Erzählers, die in Fragmenten die Angst und den Widerwillen gegenüber dem eigenen Verhalten und den eigenen Erfahrungen widerspiegeln.

Der innere Monolog, bzw. Gedankenstrom des Erzählers, gibt Fragmente und Erinnerungsfetzen aus dem sozio-kulturellen Umfeld wie Kindheit, Erziehung, Familie, berufliche Ausbildung, Liebe, Hochzeit, Krieg, Traum von dem eigenen literarischen Werk, Trennung von Frau und Kindern und die damit hereinbrechende Einsamkeit wieder. Alle drei Romane stellen auf der syntagmatischen Erzählebene einen Tag aus dem Leben des Erzählers dar. Auf der paradigmatischen Ebene wird jedoch fragmentarisch und nicht linear das gesamte Leben des Erzählers in Rückblicken erinnert, die die Erzählhandlung permanent unterbrechen.

Die Darstellung des Raumes ist auf der syntagmatischen Ebene in *Memória de elefante* und *Os cus de Judas* auf Lissabon begrenzt, während in *O conhecimento do inferno* die Rückkehr mit dem Auto von der Algarve nach Lissabon dargestellt wird. Auf der paradigmatischen Ebene wird der Raum durch die Reise in der Kindheit mit seinem Großvater nach Padua, dem Ort der Erstkommunion und die Teilnahme am Angolakrieg erweitert.

Eine Gemeinsamkeit in der Darstellung des Gedankenstroms taucht insbesondere in *Memória de Elefante* und *O conhecimento do inferno* auf, da die Fahrt im Auto in beiden Romanen als Auslöser der Erinnerung fungiert.

4.1 *Memória de elefante*

4.1.1 Einführung in den Roman *Memória de elefante*

Memória de elefante ist der erste Roman von António Lobo Antunes, der 1979 veröffentlicht worden ist.

Der Roman entwickelt sich ausgehend von einer Person, die im Text allgemein als „o médico psiquiatra“, „o psiquiatra“ oder „o médico“ bezeichnet wird, aber nie einen Eigennamen zugeteilt bekommt.

Der Roman wird in der dritten Person erzählt und es liegt eine interne Fokalisierung vor. Es finden jedoch häufige Wechsel von der dritten zur ersten Person statt, die den inneren

¹⁴ Seixo, Maria Alzira: Os romances de António Lobo Antunes, S. 18-19

Monolog des Erzählers ankündigen. Er bringt in einem fragmentarisch geprägten Erzählstrom Gedanken und Erinnerungen hervor, die sich erst im Verlauf des Romans zu einem einigermaßen vollständigen Bild zusammenfügen lassen.

Die Erzählzeit umfasst einen einzigen Tag und gibt einen Einblick in den Alltag des Erzählers.

Der Roman besteht aus 15 Kapiteln ohne Überschriften, wobei das letzte Kapitel hervorsticht, da es viel kürzer ist als die übrigen und durchgängig in der ersten Person geschrieben ist.

Auf der syntagmatischen Ebene kann dieser Tag sukzessiv nachvollzogen werden. Die ersten vier Kapitel spielen in der psychiatrischen Anstalt Miguel Bombarda. Sie zeigen den beruflichen Alltag des Erzählers als Arzt. Im fünften Kapitel trifft der Erzähler einen Freund zum Mittagessen in einem Restaurant und im sechsten Kapitel geht er zum Zahnarzt. Das siebte Kapitel beschreibt das Umherfahren des Erzählers mit dem Auto durch die Stadt, bis er im achten Kapitel vor der Schule seiner Töchter anhält und beobachtet, wie sie von dem Kindermädchen abgeholt werden. Im 9. Kapitel hält er sich in einer Bar auf. Das zehnte Kapitel stellt seine Teilnahme an einer Gruppentherapie dar, die einmal wöchentlich stattfindet und an der er schon seit Jahren teilnimmt. Im elften Kapitel wird ein einsames Abendessen in einem Restaurant dargestellt und im zwölften Kapitel fährt der Erzähler wie jede Nacht die Strecke auf der Autobahn und der Uferstraße entlang, um in seine Wohnung auf dem Monte Estoril zurückzukehren. Er entscheidet sich jedoch gegen die Einsamkeit seiner Wohnung und besucht stattdessen im 13. Kapitel das Casino, wo er eine Prostituierte trifft, mit der er im 14. Kapitel in eine Diskothek geht und sie anschließend mit zu sich nach Hause nimmt, um mit ihr die Nacht zu verbringen. Das 15. Kapitel ist ein innerer Monolog, in dem sich der Arzt indirekt an seine Frau wendet und vorgibt, dass er nicht an sie denkt und die Trennung von ihr überwunden hat.

Die 15 Kapitel sind in drei Blöcke mit jeweils fünf Kapiteln unterteilt, die den drei Tagesabschnitten Morgen, Nachmittag und Abend entsprechen.¹⁵ Jeder der drei Tagesabschnitte wird wiederum einem bestimmten Raum zugeordnet. Der Morgen ist an bestimmte Räume wie das Krankenhaus und das Restaurant gebunden, in dem er mit seinem Freund zu Mittag ist. Der Nachmittag ist durch das Umherfahren mit dem Auto in Lissabon gekennzeichnet und somit nicht an einen bestimmten Raum gebunden.

Die Nacht hat als Zielort die Rückkehr in die Wohnung am Monte Estoril, die von dem Erzähler hinausgezögert wird und schließlich erst nach einem Abstecher in Kasino und Diskothek in den frühen Morgenstunden stattfindet.

Dieser Tag lässt sich also als Grundgerüst der Erzählung mitverfolgen und wird in der dritten Person erzählt. Der häufige Ortswechsel des Psychiaters im Verlauf des Romans ist

¹⁵ ebenda, S.25

insbesondere dadurch gekennzeichnet, dass es sich immer um Innenräume handelt (Krankenhaus, Behandlungszimmer, Restaurant, Bar, Raum der Gruppenanalyse, Kasino, Appartement). Dabei wird immer nur das Eintreten in den Raum, aber niemals das Verlassen des Raumes dargestellt.¹⁶

Der Roman hat somit scheinbar eine lineare Struktur, die jedoch durch die paradigmatische Erzählebene permanent unterbrochen wird. Die inneren Monologe des Psychiaters, die fragmentarisch seine Gedanken und Erinnerungen durch die fehlende Erzähleinheit darlegen, grenzen ihn vollkommen von der Außenwelt ab, während er sich auf die Suche nach der eigenen Identität und den Ursachen für seine Handlungsunfähigkeit in der Gegenwart begibt.

Der Erzähler zeichnet durch Rückblicke und Erinnerungen im Verlauf des Romans den Weg seiner Entwurzelung nach, die in der Kindheit durch sein Außenseitertum begonnen, sich im Verlauf der Jugend, des Studiums, der Teilnahme am Angolakrieg fortgesetzt und schließlich nach der Rückkehr aus dem Angolakrieg nach Lissabon seinen Höhepunkt erreicht hat. Es gelingt ihm nicht, sich nach seiner Rückkehr wieder an den Alltag und die Rolle als Ehemann und Familienvater anzupassen.

4.1.2 Die drei großen Themen der Erinnerung in *Memória de Elefante*

Im Verlaufe des Tages verliert sich der Erzähler immer wieder in seinen Erinnerungen. Die Unfähigkeit zu seiner Frau zurückzukehren und die daraus resultierende Einsamkeit in der Gegenwart wird durchgängig thematisiert und immer wieder durch Fragmente der Erinnerung an seine Kindheit, an den Krieg in Angola und an seine Frau und seine beiden Töchter unterbrochen. Der Erzähler versucht in seinen inneren Monologen, seine Vergangenheit aufzuarbeiten, um seine gegenwärtige Unfähigkeit zu verstehen.

4.1.2.1 Die Erinnerung an die Kindheit

In dem Erinnerungsstrom tauchen viele Fragmente aus der Kindheit des Psychiaters auf. Sie ist extrem durch die Gefühllosigkeit der Mutter geprägt, die ihm immer wieder seine schwierige Geburt vorwirft, bei der sie fast ums Leben gekommen wäre. Der Vorwurf der Mutter ist vielfach in den Erinnerungen präsent:

“(…) pelas manifestações de júbilo das velhas, que teimariam decerto em repetir-lhe pela milionésima vez a história tormentosa do seu nascimento, criança roxa sufocada de secreções ao lado da progenitora com eclampsia.” (S. 109)

Eine wichtige Metapher für die Sehnsucht des immer wieder zurückgewiesenen Sohnes ist die Verankerung im mütterlichen Uterus, um sich von den gegenwärtigen Ängsten zu lösen (“à classe dos mansos refugiados em tábuas a sonharem com o curro do útero da

¹⁶ ebenda, S.33

mãe, único espaço possível onde ancorar as taquicárdias da angústia.”, S. 13). Ebenso wünscht sich der Erzähler die Rückkehr zum embryonalen Stadium (“da minha vontade informulada de te reentrar no útero para um demorado sono mineral sem sonhos”, S. 70), um die verlorene Verbundenheit mit der Mutter wiederherzustellen.

Der Erzähler sucht in der Kindheit die Wurzel für das Übel seiner derzeitigen Situation. Im 2. Kapitel stellt er bereits am Anfang die Frage „Quando é que eu me fodi?“ (S. 25). Er versenkt sich in seine Kindheit („mergulhou o braço na gaveta da infância“, S. 25), während eine Patientin ihm in einer Sitzung einen monotonen Vortrag hält. Langsam tauchen die Bilder aus seiner Kindheit auf („ele miúdo acorcorado no bacio diante do espelho da guarda-fato“, S. 25), werden dann immer undeutlicher („que a pouco e pouco se dissolvia com a sua gaguez e o seu espelho para ceder lugar a um adolescente tímido“, S.26) und werden von den Erinnerungen an die Jugendjahre und seine ersten Erfahrungen mit Mädchen abgelöst. Der Erzähler tastet hier langsam die einzelnen Stationen seiner Vergangenheit ab und versucht so, die schmerzhaften Erfahrungen ins Bewusstsein zu holen, die ihn bis in die Gegenwart geprägt haben.

Er nähert sich dem Übel durch die Frage „Mas ele, ele, ELE quando é que se lixara?“ (S.27) und blättert schnell sein Jugendjahre durch („Folheou rapidamente a meninice“, S.27). Er durchsucht und durchleuchtet seine Vergangenheit und versucht die Ursache seiner Störung ausfindig zu machen, bis ihn die Patientin mit ihrer Stimme wieder in die Gegenwart zurückholt.

Die Erinnerungen des Erzählers kehren immer wieder auf das schlechte Verhältnis zu seiner Mutter zurück („Minha velha, pensou ele, minha velha-velha nunca soubemos entender-nos bem um com o outro“, S. 69), die ihn mehrfach vor Besuch oder anderen Familienmitgliedern bloßgestellt hat:

“O meu filho mais velho é maluco, anunciavas às visitas para desculpar as (para ti) bizarras do meu comportamento, as minhas inexplicáveis melancolias (...)” (S. 69)

Hier zeichnet sich schon ab, dass die Mutter die Persönlichkeit ihres Sohnes nicht akzeptiert hat. So thematisieren die Erinnerungen immer wieder die Kritik der Mutter, die nicht an ihren Sohn glaubt und ihm darüber hinaus auch nicht zutraut, sein Leben als Erwachsener selbstständig zu organisieren:

“(…) as inquietações de minha mãe (...), as eternas inquietações da minha mãe a meu respeito, o seu permanente receio de me ver um dia recolher trapos e garrafas nos caixotes do lixo, de saco às costas, transformando em industrial da miséria.” (S. 118).

Bereits in seinen Jugendjahren hat der Erzähler das Gefühl, in der Vergangenheit zu existieren:

“Daí a sua sensação de existir apenas no passado e de os dias deslizarem à sarrecuas como os relógios antigos, cujos ponteiros se deslocam ao contrário em busco dos defuntos dos retratos, lentamente aclarados pelo ressuscitar das horas.” (S.91)

Der Erzähler kristallisiert hier seine Flucht vor der Gegenwart heraus, in der die Erwachsenen und insbesondere seine Mutter ihn als Persönlichkeit nicht ernst nehmen und ihn permanent in der Öffentlichkeit bloßstellen. Somit bildet sich bereits in seiner Jugend eine Persönlichkeitsstörung heraus, die durch die Erfahrungen als Erwachsener noch verstärkt wird.

4.1.2.2 Die Erinnerung an die Frau und die Kinder

Die Erinnerung an die Frau und die beiden Töchter ist durch die harmonische Verbundenheit mit seiner Frau geprägt, die für ihn auch noch nach der Trennung anhält. Das Auftauchen der Erinnerung an die Frau ist eine permanente Liebeserklärung, da sie der erste Mensch gewesen ist, der sich ernsthaft mit der Person des Erzählers auseinandergesetzt und ihm ihre Liebe gezeigt hat („fora ela a primeira pessoa a amá-lo inteiro, com o peso enorme dos seus defeitos dentro.“, S.75). Außerdem ist sie die erste und bisher einzige Person gewesen, die seine schriftstellerischen Ambitionen ernstgenommen und unterstützt hat („E a primeira (e a única) a encorajá-lo a escrever“, S. 75).

Die Trennung wird von ihm als Folgeerscheinung des Angolakrieges und der Erlebnisse in der Kindheit dargestellt.¹⁷

Die extreme Verbundenheit und das Einverständnis ohne Worte („sem necessidade sequer de se vestir de frases, a capacidade de se entenderem num rápido soslaio“, S.64), ist für ihn von besonderer Bedeutung, weil es ihm zuvor noch mit keiner anderen Person so ergangen ist („com a estranha força oculta daquele milagre que com mais ninguém Ihes sucedia, união tão perfeita e tão funda“, S. 64).

Seine Erinnerungen an sie und seine Töchter sind jedoch auch durch die Gewissensbisse geprägt, die ihn plagen, seit er sie verlassen hat. Als seine Frau bei ihrem Besuch in Angola an Malaria erkrankte, hatte er ihr am Krankenbett geschworen, dass er sich niemals von ihr trennen würde („Até ao fim do mundo, até ao fim do mundo“, S. 111).

Auch sein Freund bestätigt während ihres Gespräches im Restaurant, dass sie beide füreinander bestimmt seien, aber er wirft ihm auch vor, dass er sich, anstatt zu handeln, in seinem Appartement in Estoril zurückzogen habe und sich dort unter dem Berg seiner

¹⁷ In den Gesprächen, die Mariá Luisa Blanco (2003) im Zeitraum vom April 2000 bis Februar 2001 mit Lobo Antunes geführt hat, nennt er als persönliche Gründe für seine Scheidung von seiner Frau Zé u.a. das Phänomen der Freiheit, was sich in Portugal nach der Revolution plötzlich als Gemeingut herausgestellt hat: „Ich bin 1973 aus dem Krieg zurückgekehrt, und im Jahr darauf war die Nelkenrevolution, am 25. April. Damals wollten alle frei sein, und niemand wusste, was Freiheit war, niemand hatte sie je besessen. Freiheit wurde über die Scheidung, die Trennung und all das erreicht. Nach Unterdrückung und Unterwerfung war von einem Tag auf dem anderen alles erlaubt. Die politische Haltung hatte Auswirkungen auf die einfachsten Haltungen: Vorher durftest du ein Mädchen auf der Straße nicht küssen, so unschuldig das sein mochte, es wurde immer als Übertretung angesehen, und niemand wagte, auch nur einen Finger zu rühren, geschweige denn etwas zu sagen.“ (S. 62-63).

Schuldgefühle vergrabe („enfiaste-te na idiotice do Estoril, desapareceste, niguém te vê, evaporaste-te no ar.“, S.75).

In seinen Erinnerungsschüben ergründet der Erzähler nicht nur die Besonderheit der Beziehung zu seiner Frau, sondern stellt auch fest, dass er seit der Trennung von ihr nicht wirklich überlebensfähig ist und ihm die Bodenhaftung und Richtung im Leben fehlt:

„Desde que se separava da mulher perdera lastro e sentido: as calças sobravam-lhe na cintura, faltavam-lhe botões nos colarinhos, principiava pouco a pouco a assemelhar-se a um vagabundo associal, em cuja barba cuidadosamente feita se detectavam as cinzas de um pretérito decente.“ (S.92)

Hier gibt er gewissermaßen sogar zu, dass sich die Einschätzung seiner Mutter realisiert hat.

Das Scheitern der Beziehung führt er letztendlich auf seine Erkenntnis zurück, dass Menschen nicht vielen Herausforderungen standhalten („Não aguentamos muitos desafios e acabamos quase sempre por fugir aterrados à primeira dificuldade que aparece, vencidos sem combate“, S. 95). Als er sich im elften Kapitel an ein Wochenende mit seiner Frau kurz nach seiner Trennung erinnert und sie wieder in Zärtlichkeit zusammenfinden, stellt sich danach jedoch im Alltag wieder seine Unfähigkeit ein, für diese Beziehung zu kämpfen und er zieht sich schließlich wieder von seiner Frau zurück („e mais uma vez fora ele que não tivera a coragem de continuar, que desistira, aterrado, de combater pelos dois.“, S. 153).

4.1.2.3 Die Erinnerung an den Krieg in Angola

Die Erinnerung an den Angolakrieg nimmt eine besondere Stellung ein, weil sie die nachhaltige Wirkung eines Kriegstraumas sind.¹⁸

Die Erinnerungen an den Krieg haben einen großen Einfluss auf die gegenwärtige Situation des Erzählers. Handlungsunfähigkeit, Entwurzelung und Verwirrtheit stellen immer wieder das Zentrum seines Gedankenstroms dar.

Als ein Kollege in der psychiatrischen Anstalt sich negativ über die Unabhängigkeitsbewegung der Afrikaner äußert, löst die Wut darüber einen Erinnerungsschub bei dem Erzähler aus:

„(...) que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores de posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela pide, das minas a florirem sob as rodas das

¹⁸ Harald Welzer widmet sich in seinem Buch „Das kommunikative Gedächtnis“ intensiv posttraumatischen Belastungsstörungen. Patienten mit dieser Störung leiden noch lange nach Ende des Krieges an den Erfahrungen, die sie im Krieg durch extreme Gewalt und Grausamkeiten erlitten haben. Sie leiden unter Schlaflosigkeit, Angstzuständen und insbesondere an Flashbacks, akuten Panikzuständen, die durch einen Auslösereiz von außen, wie z. B. einem Geräusch, aktiviert werden. (S. 35)

camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero?”
(S. 42)

Die Erinnerungen an den Angolakrieg tauchen plötzlich auf oder werden durch die soziale Umgebung ausgelöst und zeichnen sich durch ihren chaotischen und fragmentarischen Charakter aus:

“Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das tripas à cabeça na veemência das lágrimas contidas (...).“ (S. 42).

Sie thematisieren immer wieder die Sinnlosigkeit des Krieges und die Aufgabe, als Arzt über seine eigenen Kräfte hinaus die Kriegsverletzten zu versorgen, die verstümmelt und entstellt aus den Kämpfen zurückkehren:

„(...) longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para agonia dos feridos, sair exausto a porta deixando o furriel acabar de coser os tecidos e encontrar cá fora uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a sua voz a repetir-lhe dentro—Este não é o meu país (...).“ (S.42)

Nach seiner Rückkehr mußte er eine große Anpassungsleistung vollbringen und kann sich nur mühsam wieder an die Stadt gewöhnen:

“Ao voltar da guerra, o médico, habituado entretanto à mata (...), tivera de proceder a penoso esforço de acomodação interior a fim de se reacostumar aos prédios de azulejo que constituíam as suas cubatas natais.” (S. 98).

Er mußte sich an alles, was für ihn zuvor normal und selbstverständlich gewesen ist, neu gewöhnen. Dazu zählen für ihn die Blässe der Gesichter (“A palidez das caras compelia-o a diagnosticar uma anemia colectiva”, S. 98) und das akzentfreie Portugiesisch in seiner Heimatstadt (“o português sem sotaque surgia-lhe tão desprovido de encanto como um quotidiano de escrituário.”, S. 98).

Er fühlt sich deshalb in doppelter Hinsicht verwaist, weil er einerseits Angola, an das er sich während seines zweijährigen Aufenthalts gewöhnt hat, verlassen muß und andererseits in seine Heimatstadt Lissabon als Fremder zurückkehrt. Er fühlt sich somit als Heimatloser in der eigenen Heimat und diese Entwurzelung produziert in ihm eine Desorientierung und Handlungsunfähigkeit:

“Entre a Angola que perdera e a Lisboa que não ganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência, as ruas dobravam-se em cotovelos imprevistos, as antenas de televisão espantavam os pombos na direcção do rio obrigando-os a um fado de gaivotas, rugas inesperadas conferiam à boca das tias expressões de Montaignes desiludidos (...).“ (S. 98)

Der Anblick eines beinlosen Bettlers löst bei ihm eine Kettenreaktion von Erinnerungen aus. Er assoziiert ihn mit einem Kriegsveteranen, der von dem Staat für seine Kriegsbehinderung nicht ausreichend entschädigt wurde, taucht daraufhin in einen Erinnerungsstrom hinab, der die Sinnlosigkeit des Krieges und deren Opfer zum Thema hat und erinnert sich schließlich an den Selbstmord eines Soldaten in Mangando, um dessen zerfetzten Körper er als Arzt vier Stunden lang gekämpft hat:

“(…) e o soldado que se suicidou em Mangando, deitou-se na camarata, encostou a arma ao queixo, disse Boa-noite e havia pedaços de dentes e de ossos cravados no zinco do tecto, manchas de sangue, carne, cartilagens, a metade inferior da cara transformada num buraco horrível, agonizou quatro horas em sobressaltos de rã, estendido na marquesa da enfermaria, o cabo segurava o petromax que lançava nas paredes grandes sombras confusas.” (S. 110).

Er wurde durch die extremen Kriegserlebnisse traumatisiert und die Bilder tauchen immer wieder in Flashbacks¹⁹ vor seinen Augen auf.

Die Erlebnisse der Kindheit, die Trennung von Frau und Töchtern und die Kriegserlebnisse in Angola, die immer wieder Gegenstand seiner Erinnerung sind, bewirken, dass der Erzähler extreme Probleme im alltäglichen Leben und im sozialen Umgang hat. Die Erinnerungen stellen somit den Verlauf der Entwurzelung, Orientierungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit dar, denen der Erzähler in der Gegenwart ausgeliefert ist.

4.1.2.4 Die Thematisierung der Entwurzelung, Orientierungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit in der Gegenwart des Erzählers

Nach der Rückkehr aus Angola steht der Psychiater vor einer doppelten lokalen Unzugehörigkeit. Als er nach 24 Monaten Angola verlässt, kehrt er als Fremder nach Lissabon zurück. An seinen freien Nachmittagen macht er deshalb mit seinem Auto eine Bestandsaufnahme der Stadt und fährt stundenlang durch die Gegend, um so ein Gefühl der Nähe und auch des Wiedererkennens aufbauen zu können:

“De modo que nas tardes livres cavalgava o pequeno automóvel amalgado e procedia com método à verificação da cidade, bairro por bairro e igreja por igreja, em peripatizações que terminavam invariavelmente na Rocha da Conde de Óbidos, da qual largara um dia para a aventura imposta e com quem mantinha, apesar de tudo, a intimidade respeitosa e masoquista que as vítimas reservam aos carrascos reformados.” (S. 99)

Die zahlreichen Erinnerungsschübe, die die Kindheit, den Krieg und die Trennung von seiner Frau immer wieder thematisieren, bewirken letztendlich, dass der Psychiater erkennt, worin seine Probleme in der Gegenwart bestehen. Er erkennt in zahlreichen Situationen seine Handlungsunfähigkeit, wie z. B. als er vor der Schule der Töchter im Auto wartet, wie versteinert in seinem Auto sitzenbleibt und ohne Begrüßung davonfährt, obwohl er eigentlich vorhatte, ganz anders zu handeln („apetecia-lhe correr para elas, segurar-lhes na mão e partirem os três“, S. 114).

Eine weitere Art der Handlungsunfähigkeit zeigt sich, als er sich wieder einmal an seine Frau erinnert, der er nicht sagen kann, dass er sie immer noch liebt („porque é que só sei dizer que gosto através dos rodriguihos de perífrases e metáforas e imagens, da preocupação de alindar, de pôr franjas de crochet nos sentimentos“, S. 125), obwohl diese

¹⁹ Welzer, Harald, S. 61

Liebe für ihn klar und eindeutig ist („se tudo isto é limpo, claro, directo, sem precisão de bonitezas, enxuto como um Giacometti numa sala vazia“, S. 125).

Bei der Gruppenanalyse bringt er diese Unfähigkeit, zu seiner Frau zurückzukehren, als Thema vor. Als der Gruppenanalytiker ihn nach dem Grund fragt, antwortet er, dass er ebenso große Angst vor der Liebe hat, die andere für ihn empfinden, wie davor, sie bis zum Ende zu leben:

“(…) me aporava um bocado o amor que os outros têm por mim e eu por eles e receio viver isso até ao fim, inteiramente, entregar-me às coisas e lutar por elas enquanto tiver força, e quando a força se acabar arranjar mais força para prosseguir o combate.” (S. 139).

Ein Mädchen aus der Gruppe wirft ihm vor, dass er den Blick zu stark in die Vergangenheit richtet (“Não se pode passar a limpo o passado mas pode-se viver melhor o presente e o futuro e você tem cagaço disso que se péla”, S. 141) und dass er ihr wie eine Stimme aus einem Fotoalbum vorkommt (“Vive no meio dos mortos para não viver no meio dos vivos (...). Parece um voz off a falar de um álbum de retratos.”, S. 142). Die Gruppenanalyse thematisiert also wiederum den rückwärtsgewandten Blick des Erzählers. Er lebt in der Vergangenheit und ist deshalb nicht dazu in der Lage, in der Gegenwart zu agieren.

Der freie Freitagnachmittag ruft in dem Erzähler Angst vor der Rückkehr in seine Wohnung hervor, da er insbesondere die Einsamkeit des Morgengrauens fürchtet.

Deshalb zögert er während der Autofahrt im zwölften Kapitel die Rückkehr am Abend in sein Appartement hinaus, wo nicht nur die leere Wohnung, sondern außer der üblichen Werbung auch ein leerer Briefkasten („nunca havia nenhuma carta para ele“, S.161) auf ihn wartet.

Der Erzähler begreift bestimmte Gefühle erst durch Ereignisse, die auf den ersten Blick nicht wirklich etwas mit seiner Situation zu tun haben, die ihm aber plötzlich eine Erkenntnis in Bezug auf bestimmte Unstimmigkeiten in seinem Leben bringen. So assoziiert er das schlechte Gewissen, welches der Tod einer Möwe in ihm hinterlässt, die gegen die Windschutzscheibe seines Autos fliegt, mit dem Gefühl, das durch das Verlassen von Frau und Kindern in ihm entstanden ist. Eine Assoziationskette bringt ihn durch die Möwe zu dem Satz von Tschechow „Aos homens oferece-Ihes homens, não te ofereças a ti mesmo“ (S. 160). Er erkennt daraufhin, dass Tschechows Werk durch Lebensangst gekennzeichnet ist und überträgt diese Lebensangst auf seine eigene Situation. Er versteht nun, dass ihm ganz einfach der Mut fehlt, um seine Situation zu verändern:

“Aquela gaivota sou eu e quem foge de eu é eu também. E não tenho nem coragem necessário de voltar atrás e ajudar-me.” (S. 161)

Er muß zunächst seine Feigheit und seinen Egoismus überwinden, bevor er zu seiner Frau und seinen Töchtern zurückkehren kann. Dazu braucht der Psychiater jedoch Zeit, damit er so werden kann, wie sie ihn sich wünschen:

„(...) serei exactamente o que vocês desejam como vocês desejam, sério, composto, consequente, adulto, prestável, simpático, empalhado, miudamente ambicioso, sinistramente alegre, tenebrosamente desingênuo e definitivamente morto (...).“ (S. 171)

Die Begegnung mit der Prostituierten im 14. Kapitel nimmt wiederum die Vorwürfe der Mutter aus der Kindheit auf, denn auch sie traut ihm nicht zu, dass er Arzt ist („Você tem mesmo a certeza de que é médico?“, S. 177), weil seine äußere Erscheinung so ungepflegt ist („Porque é que você não põe uma gravata de seda natural, um casaco piêdepule, fixador brilcrime na cabeça?“, S. 178).

Die Lebensängste, die Entwurzelung und die immer wieder thematisierte Unfähigkeit zu lieben, sind schon in der Kindheit durch das mangelnde Vertrauen der Erwachsenen gesät worden, die ihm nicht zutrauten, dass er als Erwachsener selbstständig im Leben bestehen könne. Das Schlusskapitel zeigt wiederum den stark verunsicherten Psychiater, der sich vornimmt, am nächsten Tag sein Leben von Grund auf an neu zu beginnen, und der sich fortan an die Erwartungen anpassen will, die seine Umwelt an ihn stellt:

„Amanhã recomeçarei a vida pelo princípio, serei o adulto sério e responsável que a minha mãe deseja e a minha família aguarda, chegarei a tempo à enfermaria, pontual e grave, penteari o cabelo para tranquilizar os pacientes, mondarei o meu vocabulário de oscenidades pontiagudas.“ (S.188)

4.1.3 Die Auslöser der Erinnerung

Harald Welzer geht in seiner Untersuchung über das kommunikative Gedächtnis davon aus, dass die „emotionale Tönung eines Erlebnisses und die Situation einer Erinnerung wichtig für die Reichhaltigkeit und Präzision des Erinnerten sind“²⁰ und betont, dass die Übereinstimmung zwischen dem gegenwärtigen emotionalen Zustand und dem als Teil der expliziten Erinnerung gespeicherten emotionalen Zustand, die Aktivierung der expliziten Erinnerung erleichtert. Bei den sozialen Umständen des Einspeicherns und des Abrufens kann somit eine Kongruenz vorhanden sein. Der Auslösereiz einer Erinnerung kann z. B. durch ähnliche oder gleiche Geräusche und Gerüche oder durch einen Geschmack aktiviert werden.²¹ Die Sinnesorgane als Auslösereiz für die Erinnerung sind schon vielfach in der Literatur verwendet worden, als einer der ersten hat Marcel Proust mit dieser Technik in seiner „Recherche du temps perdu“ durch den Geschmack eines Madeleine-Gebäcks die Kindheit wieder heraufbeschworen.

In *Memória de elefante* lösen unterschiedliche Faktoren die Erinnerung aus. Hier handelt es sich um die unfreiwillige Erinnerung, die als Auslösereiz von außen kommt, wie z.b.

²⁰ ebenda, S. 36

²¹ ebenda, S. 37

Orte der Kindheit, Geruch oder Geschmack oder einfach ein Stichwort. Die freiwillige Erinnerung ist auch mehrfach in den Erinnerungen an seine Frau vertreten und wird sogar durch Intertextualität thematisiert:

„(...) se eu fechasse com força as pálpebras por um segundo poderia suportar-me sem esforço no quarto de Marcel Proust, escondido atrás da pilha de cadernos manuscritos da ‘Recherche du Temps Perdu’ (...).“ (S.173).²²

Als der Erzähler mit seinem Auto durch die Stadt fährt, begegnet er Orten, die ihn an seine Kindheit erinnern. Im 9. Kapitel löst das Haus am „Jardim das Amoreiras“, in dem er Zeichenunterricht erhielt, in ihm einen Erinnerungsstrom aus, der wiederum das fehlende Vertrauen der Mutter zum Thema hat, die glaubt, die Zerstretheit ihres Sohnes durch eine lehrende Hand mindern zu können

Als er im zwölften Kapitel in Caxias vorbeifährt, wird in dem Psychiater die Erinnerung an das Abendessen seiner Hochzeit in Caxias aktiviert und er versinkt daraufhin in die Erinnerung an seine Hochzeitsreise und an die Glückseligkeit, die er mit seiner Frau auf dieser Reise empfand.

Der Geschmack als Auslösereiz für die Erinnerung ist im Text nur einmal anzutreffen, als der Psychiater in der Bar ein Bier trinkt und der Biergeschmack ihn ebenfalls an seine Hochzeitsreise nach Portimão erinnert und zwar vielmehr an den Geruch „de hálito diabético do mar da Praia Rocha“ (S. 123)

Ein eher abstraktes Prinzip stellt die Assoziation der Erinnerung mit dem Bild des Boomerangs dar. Der Psychiater unterhält sich in der Klinik mit einer Krankenschwester über Boomerangs und ihre Funktion und er übernimmt das Prinzip der Rückkehr in seinen Gedankenmonolog („voltar, abrir a porta com a simplicidade literária do Suave Milagre e informando sorrindo–Estou aqui?“, S. 33) und überträgt das Prinzip auf die Rückkehr aus dem Krieg („Voltar como voltara anos atrás da guerra de África, às seis de manhã“, S. 33). Die Krankenschwester greift das Boomerang-Prinzip jedoch noch einmal wieder auf und gibt zu Bedenken, dass nicht jeder Boomerang zurückkehrt. Die Aussage ist für den Psychiater wie eine letzte Ölung seines eigenen Zustandes („que acabava de receber uma espécie de extrema-unção definitiva.“, S.33) und stellt somit die Schwierigkeit heraus, sich wieder an das normale Alltagsleben anzupassen.

Die Erinnerung an Afrika ist stark an Reize von außen gebunden. Als er in eine Bar geht, beginnt ein anderer Barbesucher eine Unterhaltung mit ihm und die Kommunikationssituation erinnert ihn an Afrika, wo die Soldaten aufeinander angewiesen waren und sich so zwangsläufig miteinander verständigen und unterhalten mussten, wie das auch Fremde in einer Bar tun („condenados à companhia uns dos outros como, pensou o psiquiatra, no arame de Africa“, S. 127).

²² Seixo, Maria Alzira, S. 24

4.1.4 Schlusswort zu *Memória de elefante*

In *Memória de elefante* befindet sich der Erzähler in einem Zustand der geistigen Unruhe. Nach seiner Rückkehr aus Angola ist er unfähig, sich wieder an das soziale Alltagsleben anzupassen. Er ergeht sich in langen Erinnerungsmonologen, in denen er die Liebe zu seiner Frau thematisiert und sie schon fast idealisiert, die Außenseiterrolle in seiner Kindheit bis zu dem Zeitpunkt seines Einzuges in den Angolakrieg schildert und schließlich die Grausamkeit des Angolakrieges selbst darstellt, die ihn bei seiner Rückkehr nach Lissabon zu einem Fremden in seiner Heimatstadt macht. Daraus resultieren Einsamkeit, Handlungsunfähigkeit und Desorientierung. Die Folge davon war, dass er seine Frau und seine Kinder verlassen hat, weshalb ihn noch zusätzlich Gewissensbisse plagen.

In *Memória de elefante* werden die Erinnerungen jedoch nur dargestellt, ohne über die Kriegserlebnisse zu reflektieren. Die Vergangenheitsbewältigung und Erinnerungsarbeit besteht in diesem Werk in der Evokation und Bewusstwerdung der Grausamkeit des Krieges und in der Einflussnahme auf das Alltags- und Privatleben des Erzählers. Der namenlose Erzähler, der autobiographische Züge von dem empirischen Autor Lobo Antunes trägt, steht für eine Generation von jungen Männern, die traumatisiert aus dem Angolakrieg zurückkehrten und Probleme hatten, wieder an ihr vorheriges Leben anzuknüpfen.

4.2 Os Cus de Judas

4.2.1 Einführung

Os cus de Judas ist fast gleichzeitig mit *Memória de elefante* 1979 erschienen.

Der Roman besteht aus 23 Kapiteln, die den Buchstaben des Alphabets folgen.

Der Erzähler ist wie bereits in *Memória de elefante* Arzt in einer psychiatrischen Anstalt. Die Themen Kindheit, Angolakrieg und Familie werden auch hier thematisiert. Die Erinnerungen des Erzählers umkreisen jedoch nicht die gescheiterte Ehe und die Suche nach den Gründen für das Scheitern, stattdessen wird in diesem zweiten Roman der autobiographischen Trilogie die Einsamkeit noch sehr viel radikaler hervorgehoben und der Angolakrieg wird als zentrales Thema der Erinnerung behandelt. Die Alphabetisierung der Kapitel könnte somit eine kritische und emotionale Studie des Angolakrieges von A-Z darstellen und den mühsamen Weg der „aprendizagem da agonia“ verfolgen.²³

4.2.1.1 Die syntagmatische Ebene des Textes

Wie bereits *Memória de elefante* lässt auch *Os cus de Judas* zwei Lesarten zu.

Auf der syntagmatischen Ebene wird der primäre Handlungsrahmen dargestellt.

²³ ebenda, S.42

Die Ausgangssituation des Romans bildet die Begegnung des Erzählers und einer Frau in einer Nachtbar. Als Aufenthaltsorte tauchten nach der Bar zunächst das Auto des Erzählers auf, mit dem sie zusammen in sein Appartement fahren, wo sie den Rest der Nacht bis zum Morgengrauen gemeinsam verbringen. Die Handlung des primären Erzählstranges reduziert sich darauf, dass der Erzähler in einem nicht endenden Monolog an diesen drei genannten Orten von dem Angolakrieg erzählt. In dem Appartement lieben sie sich und verabschieden sich im Morgengrauen voneinander. Die minimale Handlung und das Schweigen der Frau gegenüber dem monologisierenden Erzähler bewirken, dass die Erinnerungen und Bekenntnisse des Erzählers kontinuierlich fließen können.

4.2.1.2 Die paradigmatische Ebene des Textes

Auf der paradigmatischen Ebene stellt der Erzähler in fast filmschnittartiger Hast nacheinander Erinnerung und Gegenwart, Gegenwart und Erinnerung dar.²⁴ In diesem scheinbar assoziativen Erzählen wird fast undurchschaubar ein ganzes Leben dargestellt. Die Kindheit, das Studium, der Kriegsschauplatz in Angola und die Rückkehr nach Lissabon tauchen nicht linear in den Erinnerungen des Erzählers auf und die Bausteine dieses Lebens lassen sich nur nach akribischer Textarbeit zusammensetzen.

Der Erzähler springt immer wieder in seinem Erzählfluss, der oft in seitenlangen Sätzen ohne Punkt eine Assoziation an die andere reiht und von einer Zeitebene in die andere springt, so dass sich verschiedene Lebensphasen immer wieder überlagern.²⁵

Alzira Seixo und insbesondere Francis Uteza haben auf der Ebene der Erinnerung und Rückblicke in Bezug auf den Angolakrieg eine Chronologie von Zeit und Raum herausgearbeitet. Die örtliche und zeitliche Wiedergabe ist zwar linear in den Erzählfluss eingearbeitet, die Stationen des Angolakrieges tauchen jedoch als eingeschobene Fragmente auf, die wie ein Puzzle zusammengesetzt werden müssen, um sich einen Überblick über den Verlauf zu verschaffen.²⁶ Die Aussagen von Antunes in diversen Interviews über den Angolakrieg vervollständigen die Fragmente auf hilfreiche Weise.

4.2.1.3 Die Erzählsituation

Der Diskurs des Erzählers ist durchgängig in der ersten Person geschrieben, der Erzähler wird jedoch nicht vom empirischen Autor durch eine Namensgebung identifiziert. Zunächst ist die Erzählsituation nicht eindeutig festgelegt, denn der Erzähler richtet sich zwar an eine Person, das Verhältnis der beiden zueinander ist jedoch vollkommen unklar. Erst im Verlauf des Romans wird deutlich, dass ein Mann in einer Lissabonner Bar einer

²⁴ Mertin, Ray-Güde: Häkelspitzen und Aquarium, S. 98

²⁵ ebenda, S.98

²⁶ Uteza, Francis: Os Cus de Judas: Mirage au bout de la nuit, Quadrant 1984. Eine Auflistung der Stationen in Angola befindet sich auf S. 123.

Frau im Verlauf einer Nacht sein Leben erzählt. Die Frau hört ihm zu, greift jedoch nie in den Diskurs des Erzählers ein, der wie ein Monolog geführt ist. Ihre Anwesenheit lässt sich jedoch aus dem Monolog des Erzählers schließen, da sie als Ansprechpartnerin in der Diegese ständig präsent ist (entende, percebe, sabe como é, escute, oiça, não é). Der Leser kann somit mögliche Gesten und Dialoge der Frau nur vermuten. Sie bewahrt die gleiche Passivität und Stille, die sich der Erzähler selbst im Hinblick auf den Angolakrieg vorwirft.

Mögliche Fragen der Frau sind durch die Antworten des Erzählers in der Diegese gekennzeichnet („um pouco nu o andar? Tem razão.“, S. 155). Sie scheint ihn jedoch auch zurechtzuweisen, weil er immer wieder von seinem Bericht über den Angolakrieg abschweift und er ihr diesbezüglich zustimmt:

“Tem razão, divago, divago com um velho num banco de jardim perdido no esquisito labirinto do passado, a mastigar recordações no meio de bustos e de pombos”, S. 115

Der Erzähler drückt jedoch durch die permanent eingeschobenen Fragepartikel wie „sabe como é?“ und „percebe?“ die Distanz aus, die zwischen ihm, dem Kriegsteilnehmer, und seiner Gesprächspartnerin, die über den Angolakrieg nur in den Zeitungen gelesen hat, liegt und er zweifelt deshalb auch an einer möglichen Beziehung zwischen den beiden:

“Se você conhecesse as madrugadas de África na Baixa do Cassanje, o odor vigoroso da terra ou do capim (...), talvez nos fosse possível regressar ao princípio (...), e construir a partir disso a cumplicidade sem arestas dos amantes, que matam em três lances a desconfiança e o receio (...).” (S. 174).

Daher lässt sich auch erklären, dass er sie im Verlauf des Romans immer nur mit „você“ anspricht, und dass sie wie all die anderen Frauen keinen Eigennamen erhält, die im Monolog des Erzählers auftauchen, wie z. B. Isabel, Maria José, Sofia und tia Teresa. Die Frau in der Nachtbar bleibt somit namen- und auch gesichtslos, so dass es sich bei der Frau um „tous les feminins possibles“ handeln könnte.²⁷

4.2.1.4 Der Titel des Romans

Der Titel *Os cus de Judas* enthält den Doppelsinn von Abgeschiedenheit und Verrat, Verlorenheit und Ohnmacht. Er verkörpert zum einen das Gefühl der Soldaten, die weit von ihrer vertrauten überschaubaren Welt entfernt sind und sich „Am Arsch der Welt“ befinden, wofür „Os Cus de Judas“ als idiomatischer Ausdruck steht. Auf der anderen Seite stellt er das Gefühl dar, dass die Soldaten diesen grausamen Krieg als Betrug und Verrat empfanden. In einem Interview erklärt António Lobo Antunes diesen Titel noch ausführlicher. Demnach ist „Judas“ der Name, den die Partisanen der MPLA für die Portugiesen benutzten, der aber auch diejenigen aus den eigenen Reihen bezeichnete, die

²⁷ ebenda, S.136-137

mit den Portugiesen kollaborierten. „Judas“ wurde jedoch auch von den politischen Gefangenen benutzt, um die Agenten der PIDE zu beschimpfen.²⁸

²⁸ Lobo Antunes: Le point de vue de l'écrivain, Quadrant 1984, S. 154

4.2.2 Der Monolog - Die verschiedenen Stränge der Erinnerung im Monolog des Erzählers

In „Os cus de Judas“ tauchen die Erinnerungen an den Angolakrieg als Fragmente im Monolog des Erzählers auf. Erst im Verlauf des Romans lassen sich durch Wiederholung und ständige Erweiterung von Ereignissen und durch zunehmende Transparenz der verschiedenen Erinnerungsstränge Hervorhebungen des Erzählers herauskristallisieren.

Einige Erinnerungsstränge tauchen immer wieder im Monolog auf, wie z. B die Erwartung der Familie, dass der Krieg aus dem Erzähler einen Mann machen soll. In den Monolog sind zahlreiche Briefe an die Familie eingeschoben, in denen der Erzähler der Familie vortäuscht, die Erwartung erfüllt zu haben.

Durch das Wiederauftauchen von Situationen und Gefühlen aus der Vergangenheit versucht der Erzähler, ein Netz von Wurzeln zu rekonstruieren, an die er sich verzweifelt anzubinden versucht. Daran knüpft insbesondere die Uterusmetapher an, die immer wieder im Werk von Lobo Antunes auftaucht.

In dem Monolog zeichnen sich zwei Phasen der Agonie des Erzählers und des Kollektivs der Soldaten ab.²⁹ In der ersten Etappe wirkt die Bedrohung des Todes von außen auf Erzähler und Soldaten ein und in der zweiten Etappe kommt die Todesgefahr von innen.

Der Erzähler stellt in seinem Monolog im Verlauf der 23 Kapitel insbesondere seine Evolution von der Unschuld zum Bewusstwerden einer Schuld dar. Diese dargestellte Evolution ist nicht nur eine Selbstanklage des Erzählers, sondern auch die Offenlegung einer Kollektivschuld. Der Erzähler klagt jedoch insbesondere den portugiesischen Staat an, der diesen sinnlosen und absurden Krieg den Soldaten aufgezwungen hat.

4.2.2.1 Die Thematisierung der Vergangenheit im Monolog

Die Vergangenheit wird vom Erzähler immer wieder thematisiert, insbesondere weil er nicht dazu in der Lage ist, das Erlebte zu verarbeiten. Die intensive Beschäftigung mit der Vergangenheit bewirkt, dass sich der Erzähler in der Gegenwart nicht zurechtfindet und permanent betont, dass er ihr nicht angehört („Pertença sem dúvida a outro sítio, não sei bem qual, aliás, mas suponho que tão recuado no tempo e no espaço que jamais o recuperarrei“, S. 36). Seine Unzugehörigkeit in der Gegenwart wird später noch durch seine Aussage gesteigert, dass man sich immer in der Vergangenheit aufhält, da die Erinnerung einen großen Raum im Sein des Menschen einnimmt („Nunca estamos onde estamos, não acha, nem sequer agora, comprimidos no espaço exíguo do elevador“, S. 147). Folglich bestehe zwischen den Menschen eine große Distanz, da jeder mit seiner eigenen Erinnerung beschäftigt ist. Zwischen dem Erzähler und seiner Umwelt besteht

²⁹Uteza, Francis, S. 125

jedoch noch eine viel größere Distanz, da er sich in Gedanken seit über acht Jahren weiterhin in Angola aufhält („e eu continuo em Angola como há oito anos atrás“, S.147).

Im ersten Kapitel setzt der Monolog des Erzählers mit der Kindheitserinnerung an den „Jardim Zoológico“ ein. Der Leser weiß zu diesem Zeitpunkt noch nichts über den Erzähler, seine Gesprächspartnerin und den Ort des Erzählens. Die Tiere im Zoo verkörpern für den Erzähler Einsamkeit und Verlassenheit, was die Stimmung des gesamten Romans widerspiegelt („a solidão de esparguete da girafa (...), avestruzes idênticas a professoras inventados em gaiolas de rede“, S.9).

Aber insbesondere der Professor, der auf der Rollschuhbahn rückwärt seine Bahnen läuft, steht für das gesamte Konzept des Romans und den Prozeß des Erinnerns:

„(...) do professor preto muito direito a deslizar para trás no cimento em elipses vagarosas sem mover um músculo sequer (...).“ (S. 9)

Diese Einleitung des Romans führt in das Prinzip der Erzähltechnik ein, die in den Monologen des Erzählers angewendet wird. Die Erwähnung des Professors kommt einer Initialzündung für die Erinnerungsarbeit des Erzählers gleich. Ihnen gemeinsam ist die Gleichgültigkeit gegenüber der Umwelt und sie sind beide Rückwärtsläufer:

“E lá fora, indiferente à música fosca que os altifalantes embaciavam (...), o professor preto continuava a deslizar imóvel no rink de patinagem debaixo das árvores com a majestade maravilhosa e insólita de um andor às arrecuas.” (S. 11).

Die Erzählstränge werden ständig vom Erzähler unterbrochen, um anhand von Assoziationen zu beschreiben, wie sehr er von der Vergangenheit beherrscht wird, die ihm wie ein unverdautes Essen permanent aufstößt („o passado, sabe como é, vinha-me à memória como um almoço por digerir nos, chega em refluxos azedos à garganta“, S.142).

4.2.2.2 Die Erwartungshaltung der Familie gegenüber dem heranwachsenden Erzähler

Die Familie erwartet von der Teilnahme des Erzählers am Krieg, dass er als Mann zurückkehre und Auszeichnungen mitbringe. Diese Hoffnungen äußern insbesondere die Tanten, die sich vom Krieg nicht nur die geistige, sondern auch die physische Reifung des Erzählers versprechen („Estás magro. (...) Felizemente que a tropa há-de torná-lo um homem.“, S.16).

Sonntags beobachtet die Familie, wie der Sohn zu einem Soldaten heranwächst (“Aos domingos, a família em júbilo vinha espiar a evolução da metamorfose da larva civil a caminho do guerreiro perfeito“, S. 20), damit sein Foto später in die Ahnenreihe der Helden der Familie aufgenommen werden kann.

Die Briefe an die Familie sind in die verschiedenen Erzählstränge eingeschoben und geben genau das wieder, was die Familie von dem Erzähler erwartet:

“Queridos pais aqui no Chiúme as coisas correm o melhor possível dentro do melhor possível que é possível não há motivos nenhum para se preocuparem comigo até engordei um quilo desde que cheguei (...)” (S. 130).

Im Verlauf des Monologs hofft der Erzähler zunehmend, dass seine Vortäuschung von der Familie aufgedeckt wird und sie aus seinem Brief herauslesen mögen, unter welchen schrecklichen Bedingungen er tatsächlich in Angola leben muss:

“(...) eu escrevia para casa Tudo vai bem, na esperança de que compreendessem a cruel inutilidade do sofrimento, do sadismo, da separação, das palavras de ternura e da saudade, que compreendessem o que não podia dizer por detrás do que eu dizia (...)” (S. 164)

Bei seiner Rückkehr müssen seine Tanten entsetzt feststellen, dass er noch dünner als vor dem Krieg ist („Estás mais magro. Sempre esperei que a tropa te tornasse um homem, mas contigo não há nada a fazer.”, S. 244).

4.2.2.3 Die psychologische Entwicklung des Erzählers: Die Beschreibung der Agonie des Erzählers und der Soldaten in zwei Phasen

Am Ende von Kapitel D kommt der Erzähler an einem Punkt seiner Erzählung an, der ihn auch 6 Jahre später noch sehr aufwühlt:

“(...) mas neste passo da minha narrativa perturbo-me invariavelmente, que quer, foi há seis anos e perturbo-me ainda: descíamos do Luso para as Terras do Fim do Mundo, em coluna, por picadas de areia, Lucusse, Luanguinga (...)” (S. 43).

Er charakterisiert hier mit eigenen Worten seinen eigenen Zustand und den der Soldaten, die sich in Richtung “Terras do Fim do Mundo” bewegen und dort, 2000 Kilometer von Luanda entfernt, beginnen, langsam den kollektiven Todeskampf zu erlernen:

“(...) a dois mil quilómetros de Luanda, Janeiro acabava, chovia, e íamos morrer, íamos morrer e chovia, sentado na cabine da camioneta, ao lado do condutor, de boné nos olhos, o vibrar de um cigarro infinito na mão, iniciei a dolorosa aprendizagem da agonia.” (S. 43).

Der Erzähler rekonstruiert im Verlauf die verschiedenen Phasen der kollektiven Agonie.³⁰

4.2.2.3.1 Die Bedrohung des Todes durch die Außenwelt (Kapitel A-O)

Die erste Phase der Agonie wird in dem Kollektiv der Soldaten nur als Bedrohung von außen erlebt. In Kapitel B beschreibt der Erzähler seine Kameraden, denen die Angst ins Gesicht geschrieben steht („feições deslocadas pela angústia“, S. 23), und fragt sich selbst „O que fazíamos ali?“ (S. 23).

In Gago Coutinho versorgt der Erzähler die Leprakranken einmal pro Woche mit Medikamenten und steht ihrem Elend ohnmächtig gegenüber („avançando para mim à maneira dos sapos monstruosos dos pesadelos das crianças os cotos ulcerados para os frascos do remédio“, S. 45).

³⁰ ebenda, S. 125

In Kapitel G befinden sich die Soldaten in Ninda im Osten von Angola, wo die ersten Kämpfe und damit verbunden auch die ersten chirurgischen Einsätze des Erzählers stattfinden (“vi os soldados correrem de arma em punha na direcção do arame, e depois as vozes, os gritos, os esguichos vermelhos que saíam das espingardas a disparar”, S. 61). Bereits hier beginnen die ersten Zweifel des Erzählers am Sinn des Krieges und er fragt den „Capitão“, was sie in diesem Land zu suchen haben, dass ihnen nicht gehört:

“(…) O que fizeram do meu povo, O que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três feiras de arame farpado numa terra que nos não pertence (…)” (S. 68)

In Kapitel H taucht der erste Tote auf, gefolgt vom Protest des Kollektivs der Soldaten, dass sie alle nicht sterben wollen, was der Erzähler anhand der Konjugation des Verbes “morrer“ im Präsens darstellt:

„(...) eu não quero morrer, tu não queres morrer, ele não quer morrer, nós não queremos morrer, vós não quereis morrer, eles não querem morrer (...)“ (S. 75).

Der Monolog thematisiert permanent seine Arbeit als Arzt, die ihn dazu zwingt, über Tage hinweg die zerfetzten Körper der Soldaten wieder zusammensetzen:

„(...) o penso de frescura da manhã na minha testa perplexa, chegar ao alpendre do posto de socorro com a camisa manchada de sangue e receber como um insulto a claridade indiferente do dia.” (S. 73).

Die Toten begleiten fortan den Bericht des Erzählers. Immer wieder tauchen im Monolog Soldaten wie der Gefreite Paulo auf, der in eine Tretmine geraten ist (“o cabo Paulo estendido a gemer e do joelho para baixo depois de uma pasta torcida de sangue nada”, S. 129). Außerdem berichtet er von Soldaten, die für ranghöhere Soldaten wertloser waren als Lastwagen und deshalb den Sand nach Minen absuchen mußten:

“(…) o general perorou do Luso As berliets são ouro piquem o trajecto inteiro de modo que três homens de cada lado exploravam a areia adiante dos carros porque uma camioneta era mais necessária e mais cara do que um homem um filho faz-se em cinco minutos e de graça não é verdade uma viatura demora semanas ou meses a atarraxar parafusos, aliás havia ainda montes de gente no país para mandar de barco para Angola (...)” (S. 128)

Das Ergebnis dieser ersten Phase der erlebten Agonie stellt der Erzähler in Kapitel O in einer Synthese dar, die auch den Übergang zu der zweiten Phase einleitet. Der Erzähler berichtet, dass er als Mensch von der Erstkommunion ohne Übergang gleich in den Krieg und als Arzt von der Agonie der Unbekannten im Krankenhaus zu der Agonie seiner Kameraden im Krieg gestolpert ist:

“Pulara sem transição da comunhão solene à guerra, pensava eu a abotoar o camuflado, obrigaram-me a confrontar-me com uma morte em que nada havia de comum com a morte asséptica dos hospitais, agonia de desconhecidos (...), e ofereceram-me a vertigem do meu próprio fim no fim dos que comiam comigo, dormiam comigo, falavam comigo, ocupavam comigo os ninhos das trincheiras durante o tiroteiro dos ataques.” (S. 142).

Hier wird noch einmal deutlich hervorgehoben, dass die Agonie nicht nur vom Erzähler, sondern vom Kollektiv der Soldaten erlebt wird.

4.2.2.3.2 Die Bedrohung des Todes durch die Innenwelt (Kapitel P-Z)

Im Norden von Angola erhält die erlebte Agonie des Kollektivs einen neuen Charakter, da die Bedrohung des Todes nun aus dem Inneren der Soldaten kommt. Der Erzähler schildert den Wechsel nach Marimba für die Soldaten als Zeit des Wartens und somit der Reflexion über das Wesen des Angolakrieges, zugleich aber auch über eine mögliche Rückkehr in die Heimat:

“Aí, durante um ano, morremos não a morte da guerra, que nos despovoa de repente a cabeça num estrondo fulminante, e deixa em torno de si um deserto desarticulado de gemidos e uma confusão de pânico e de tiros, mas a lenta, aflita, torturante agonia da espera, a espera dos meses, a espera das minas na picada, a espera do paludismo, a espera do cada vez mais improvável regresso, com a família e os amigos no aeroporto ou no cais, a espera do correio, a espera do jeep da PIDE (...)” (S.160).

Die Langeweile und das Warten hat einen derart negativen Einfluss auf die psychische Verfassung der Soldaten, dass sie versuchen, einen Ausweg aus dieser stagnierenden Situation zu finden, und sie beginnen zu desertieren oder als letzten Ausweg die Flucht in den Selbstmord zu suchen. Das Kapitel N endet mit einem kriegsmüden Soldaten, den der Erzähler nicht daran hindern konnte zu desertieren („Não percam tempo comigo que eu estou tão farto desta guerra que nem a tiro vou sair daqui.“, S. 132).

Ein einschneidendes Erlebnis stellt jedoch der Selbstmord des Soldaten in Mangando dar, der bereits in *Memória de elefante* erwähnt wurde und am ausführlichsten in *Conhecimento do inferno* (Kapitel 10) geschildert wird. Der Erzähler erfährt von dem Selbstmord über das Radio in Marimba und bricht mit einem Krankenpfleger Hals über Kopf nach Mangando auf, um den Verletzten zu verarzten:

“(…) o soldado de Mangando que se instalou de costas no beliche, encostou a arma no pescoço, disse Boa noite, e a metade inferior da cara desapareceu num estrondo horrível, o queixo, a boca, o nariz, a orelha esquerda, pedaços de cartilagens e de ossos e de sangue cravaram-se no zinco do tecto tal as pedras se incrustam nos anéis e agonizou quatro horas no posto de socorros, estrebuchando apesar das sucessivas injeções de morfina, a borbulhar um líquido pegajoso pelo buraco esberçado da garganta.“ (S. 196)

Die Agonie des Selbstmörders taucht fortan immer wieder in dem Monolog des Erzählers auf, der dieser Szenerie des Grauens entfliehen möchte und sich wünscht, nicht geboren worden zu sein, um den Bildern, die immer wieder vor seinen Augen auftauchen, nicht mehr ausgesetzt zu sein („queria não ter nascido para assistir àquilo, à idiota e colossal inutilidade daquilo“, S. 201).

Der Selbstmord steht hier für die Verinnerlichung des Feindbildes. Nach den Kämpfen mit den gegnerischen Soldaten entfällt in Marimba das Feindbild von außen, es wird von den

Soldaten verinnerlicht und sie können fortan nur noch gegen sich selbst revoltieren.³¹ Für den Erzähler stehen Mangando e Marimbanguendo für die Misere und Gemeinheit des Krieges, er hebt aber darüber hinaus auch die Sinnlosigkeit des Krieges hervor, in dem Soldaten sterben oder sich aus Verzweiflung über die lange Wartezeit fern von der Heimat das Leben nehmen:

“Em Mangando e Marimbanguengo, vi a miséria e a maldade da guerra, a inutilidade da guerra nos olhos de pássaros feridos dos militares, no seu desencorajamento e no seu abandono (...), vi homens de vinte anos sentados à sombra, em silêncio, como os velhos no parque (...), sabe como é, quando homens de vinte anos se sentam assim à sombra num tão completo desespero, algo de inesperado (...).” (S. 199)

Eine andere Möglichkeit der Selbstverteidigung stellt der Erzähler in seinem Monolog dar, als er von einem „capitão“ berichtet, der die Passivität gegenüber den Gewalttaten der PIDE durchbricht. Der „Capitão“ richtet seine Pistole auf einen Pide-Agenten, der auf eine schwangere Frau einschlägt, und zwingt ihn dadurch, seine gewalttätige Handlung einzustellen.

Es gibt weitere Beispiele, in denen der Erzähler zeigt, dass sich auch die Soldaten den Befehlen der Obrigkeit widersetzen. Dagegen stellt der Erzähler im Verlauf seines Monologes seine eigene Passivität heraus, die die Ursache für sein bleibendes schlechtes Gewissen und Schuldbewusstsein ist.

4.2.2.4 Die Evolution des Bewusstseins von der Unschuld in die eigene Schuld

4.2.2.4.1 Das Geständnis der eigenen Schuld

Der Erzähler zeigt im Verlauf seines Monologes die Bewusstwerdung eines Schuldgefühls in Bezug auf seine Passivität bei Anwesenheit von Gewalttaten der PIDE oder anderen Soldaten.

In den ersten Kapiteln kommt immer wieder eine Unruhe in ihm hoch, die sich durch Selbsthass, Schlaflosigkeit und dem Gefühl der Fremdheit äußert.

Während des Angolakrieges sehnt er sich einerseits ungeduldig nach der Rückkehr nach Lissabon („um túnel infindável de meses, um escuro túnel de meses“, S. 49) und andererseits hat er schon die Vorahnung, dass die Rückkehr nach den Kriegserlebnissen problematisch sein würde („ia regressar sem mim ao inverno e ao nevoeiro de Lisboa“, S.32). Der Krieg hat ihn aus der Gesellschaft ausgestoßen, da zwischen dem Mann, der in seine Stadt zurückkehrt, und den Menschen, die er in der Bar trifft, die Toten im Busch stehen.

Das Morgengrauen stellt einen besonders kritischen Zeitpunkt für den Erzähler dar („As madrugadas, de resto, são o meu tormento“, S. 40), da ihn dann die Erinnerung an Angola und den Krieg wieder einholt.

³¹ ebenda, S. 126

Die Schlafstörungen sind ein weiteres Problem für den Erzähler, der wie ein Vagabund durch die Nacht streift, in der er sich wiederum nicht zugehörig fühlt („Há quanto tempo não consigo dormir? Entro na noite como um vagabundo furtivo com bilhete de segunda classe numa carruagem de primeira”, S. 81) und die Frage nach der Ursache dafür stellt („Há quanto tempo de facto não consigo dormir?“, 82).

Immer wieder schildert der Erzähler seinen Selbsthass und fragt seine Gesprächspartnerin, ob auch sie sich selber hasst („Nunca teve vontade de se vomitar a si próprio?“, S. 89).

Im Kapitel Q erzählt er von der Ermordung von drei oder vier Gefangenen, die ihr eigenes Grab schaufeln mußten, um dann dort von der PIDE erschossen zu werden:

“(…) trazendo consigo três ou quatro prisioneiros que abriam a própria cova, se encolhiam lá dentro, fechavam os olhos com a força, e amoleciam depois da bala como um soufflé se abate, de flor vermerlha de sangue a crescer as pétalas na testa.” (S. 161)

Des Weiteren berichtet er von einem „Cipaio“, der einem Afrikaner in Anwesenheit des Erzählers Eiswürfel in den After einführte, was der Erzähler wiederum ohne Protest hinnahm:

“(…) observei o cipaio a enfiar cubos de gelo no ânus de um tipo sem que eu protestasse sequer porque o medo, percebe, me tolhia o menor gesto de revolta, o meu egoísmo queria regressar inteiro e depressa antes que uma porta de prisão se fechasse (...).” (S. 165)

Hier bekennt er erstmals seine Mitschuld an den Verbrechen des Krieges, da er die Folterung ohne Protest mitansah. Als Grund gibt er zwar seine Angst an, aber er bekennt auch, dass der pure Egoismus ihn am Protest hinderte.

Seine Passivität gegenüber diesen Verbrechen verursachen bei ihm Gewissensbisse, die ihn verfolgen. Die Erinnerung an seine Feigheit und Bequemlichkeit, die ihn daran hinderten, gegen den Krieg und die schrecklichen Verbrechen zu revoltieren: kommt immer wieder in ihm hoch.

„(...) surge dentro de mim, tão nítida como há oito anos, a lembrança da cobardia e do comodismo que cuidava afogados para sempre num qualquer gaveta perdida da memória e uma espécie de, como exprimir-me?, remorso, leva-me a acocorar-me num ângulo do meu quarto como um bicho acossado, branco de vergonha e de pavor, aguardando, de joelhos na boca, a manhã que não chega.” (S. 165)

In Kapitel T gesteht er sogar seine passive Haltung, als die Soldaten begannen, sich den Befehlen der Obrigkeit aus Lissabon zu widersetzen, obwohl sie in ihn als Arzt großes Vertrauen gesetzt hatten und er ihre Revolte mit anführen sollte. Stattdessen enttäuschte er sie durch seine passive Haltung und er gesteht seinen Konformismus mit der Regierung aus Angst und Feigheit:

“(…) os soldados julgavam-me capaz de os acompanhar e de lutar por eles, de me unir ao seu ingénuo ódio contra os senhores de Lisboa que disparavam sobre nós as balas envenenadas dos seus discursos patrióticos e assistiram enojados à minha passividade imóvel, aos meus braços pendentes, à minha ausência de combatividade e de coragem, à minha pobre conformação de prisioneiro.” (S. 205).

Sogar bei der Vergewaltigung einer Gefangenen durch einen Soldaten bleibt seine passive Haltung bestehen (“Vi-o no Chiúme abrir a braguilha diante de uma prisioneira, obrigá-la a erguer uma das pernas colocando-a sobre o bidé, e penetrá-la”, S. 221).

Mit dem Geständnis seiner Feigheit und den daraus resultierenden Gewissensbissen erklärt sich auch der Selbsthass und die Schlaflosigkeit. Deshalb graut ihm vor der einsamen Nacht, in der ihn die Bilder der Toten wie in einem Verfolgungswahn immer wieder aufsuchen und ihm in einer ewig sich wiederholenden Tortur seine Passivität vor Augen führen, die ihren Tod mitverschuldet hat:

„(...) acordo a meio da noite, sentado nos lençóis, inteiramente desperto, e parece-me ouvir, vindo do quarto de banho, ou de corredor, ou da sala, ou do beliche das miúdas, o apelo pálido dos defuntos nos caixões de chumbo, com a medalha identificativa que trazemos ao pescoço poisada na língua à maneira de uma hóstia de metal.” (S. 234)

4.2.2.4.2 Die Sofia-Episode im Badezimmer

Das Kapitel S nimmt eine besondere Stellung im Monolog des Erzählers ein, da er seine Gesprächspartnerin das einzige Mal für einen kurzen Zeitraum verlässt und sich im Badezimmer einschließt, um seinen Monolog dort an seine ehemalige Geliebte Sofia aus Angola zu richten, die zunächst von einem Kollektiv vergewaltigt und dann von der PIDE umgebracht wurde.

Das Bad als hermetisch abgeriegelter Raum wird von dem Erzähler mit einem Aquarium aus Kacheln assoziiert („Este quarto de banho é um aquário de azulejos“, S. 179). Hier kommt ihm manchmal der Gedanke, dass er ein toter Fisch in diesem Kachelaquarium ist („assalta-me por vezes a certeza esquisita de ser peixe morto neste aquário de azulejos“, S. 179).³²

Jede Nacht steht er hier vor dem Spiegel und zählt die neuen Augenringe und Falten, Merkmale, die ihn daran erinnern, dass er im Gegensatz zu Sofia am Leben geblieben ist („permaneço vivo, durando, Sofia“, S.181).

Er erzählt Sofia in seinem Monolog, dass er den Krieg und die permanente Anwesenheit der Toten bis in seine Träume nicht mehr ertragen kann:

“Eu estava farto de guerra, Sofia, farto da ostinada maldade da guerra e de escutar, na cama, os protestos dos camaradas assassinados que me perseguiam no meu sono (...)” (S. 183)

In dem Kapitel S werden seine Gewissensbisse noch stärker hervorgehoben. Nachdem er von der Verschleppung Sofias erfuhr, ging er am nächsten Tag zitternd vor Angst in das

³² Die Fischmetapher taucht mehrfach in diesem Buch auf. Im Kapitel N benutzt der Erzähler sie, um die Bevölkerung Portugals zu charakterisieren, die während des Salazarregimes gegenüber dem Regime wie Fische in einem Aquarium waren und sich passiv und handlungsunfähig dem totalitären Regime gefügt haben („Éramos peixe, somos peixe, fomos sempre peixe (...), nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa (...), espiados de mil olhos ferozes da PIDE, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relato de sacristia de província do Estado Novo“, S.125) und überträgt die Metapher auf die Soldaten im Angolakrieg („os peixes, morriamos nos Cus de Judas uns após outros“, S. 125).

Quartier der PIDE. Dort erfährt er, dass Sofia angeblich mit den Revolutionären unter einer Decke steckte und nach ihrer Festnahme zunächst von allen anwesenden Männern vergewaltigt und dann vermutlich umgebracht worden war. Dem Erzähler entschlüpft bei dieser Schilderung nicht einmal ein Aufschrei des Entsetzens, so dass er sich anschließend auch in diesem Fall seine Passivität vorwerfen muß.

Der Erzähler schließt hier seine Gesprächspartnerin von diesem Geständnis aus, indem er sich bewusst in das hermetisch geschlossene Badezimmer zurückzieht, um mit seiner toten Ex-Geliebten Zwiesprache zu halten. Am Ende des Kapitels verabschiedet er sich von Sofia („Tenho que voltar lá para dentro, Sofia.“, S. 192) und kehrt zu seiner Gesprächspartnerin zurück.

4.2.2.4.3 Die Anklage gegen den portugiesischen Staat

Der Erzähler klagt jedoch nicht nur sich selbst, sondern auch immer wieder den portugiesischen Staat an, insbesondere weil der Angolakrieg ein tabuisiertes Thema im nachrevolutionären Portugal ist. In Kapitel X thematisiert er das erzwungene Schweigen der Soldaten, die mit sauberem Blut in die Heimat zurückkehren sollten. Das Blut verkörpert hier das Überleben der Soldaten, was jedoch auch bedeutet, dass sie für das Gedächtnis dieses Krieges stehen. Deshalb sollte die symbolische Untersuchung des Blutes nichts über die Verbrechen im Angolakrieg aussagen:

“(…) as análises não acusam os negros a abrirem a cova para o tiro da PIDE, nem o homem enforcado pelo inspector na Chiquita, nem a perna do Ferreira no balde dos pensos, nem os ossos do tipo de Mangando no telhado de cinco. Trazemos o sangue tão limpo como o dos gerais nos gabinetes (...)” (S. 233).

Die Soldaten sollen schweigen und die Erinnerungen an Verbrechen und Mord nicht nach außen tragen.

Der Erzähler schließt seinen Monolog mit der ironischen Aussage, dass alles in Portugal real sei, außer Krieg, Faschismus und PIDE, die niemals existiert haben sollen:

“(…) Tudo é real menos a guerra que não existiu nunca: jamais houve colónias, nem fascismo, nem Salazar, nem Tarrafal, nem PIDE, nem revolução (...). O avião que nos traz a Lisboa transporta consigo uma carga de fantasmas (...)” (S. 240-241)

Für die Soldaten bedeutet die Entlassung aus dem Krieg eine doppelte Belastung. Sie müssen mühselig das Leben neu erlernen wie halbseitig Gelähmte und ausserdem die Isolation ertragen, der sie mit ihren Kriegserinnerungen ausgesetzt sind, über die bei ihrer Kriegsrückkehr und auch nach der Revolution beharrlich in der Öffentlichkeit geschwiegen wird.

4.2.2.5 Die Rolle der Frau bei der Verarbeitung des Angolakrieges

Wie bereits in *Memória de elefante* spielt auch in *Os cus de Judas* die Sehnsucht nach dem mütterlichen Uterus und nach der Zärtlichkeit der Frauen eine Rolle. Beide stehen für Schutz und Sicherheit und sollen den Erzähler aus seiner Isoliertheit und Einsamkeit herausholen. Er sehnt sich nach den Zärtlichkeiten des Kindermädchens Gija, das in seiner Kindheit die Mutter ersetzte („o que com mais veemência me apetecia era que, tal como nesses tempos recuados, a Gija me viesse coçar as costas estreitas de menino“, S. 24).

Aber auch die Zärtlichkeit seiner Gesprächspartnerin bedeutet für den Erzähler eine mögliche Rückkehr aus Afrika („Deixe que eu volte de África para aqui e me sinta feliz (...). Deixe que eu esqueça, olhando a bem o que não consigo esquecer“, S. 206), die er sich endgültig durch die Verschmelzung mit dem anderen Körper erhofft. Immer wieder bittet der Erzähler die Frau, an seine Seite zu kommen, damit die beiden in einer letzten Zärtlichkeit den Krieg aus dem Bett vertreiben:

„De modo que, se faz favor, chegue-se para o meu lado da cama (...), expulse para o corredor o cheiro pestilento, e odioso, e cruel da guerra, e invente uma diáfana paz de infância para os nossos corpos devastados.“ (S. 217)

In Afrika taucht nach Sofia in Kapitel U noch eine weitere Geliebte auf, die „tia Teresa“ genannt wird und in deren Hütte sie sich liebten, weil dort der Krieg nicht eindringen konnte:

„(...) na cubata de tia Teresa (...), a guerra circulava de mangueira em mangueira, trazendo pela mão os seus heróis mortos e o seu falso patriotismo de estuque e gesso, sem se atrever a entrar.“ (S. 216).

Der Erzähler berichtet sogar von der Bitterkeit des ausgeschlossenen Krieges („o seu furioso e mudo azedume de se sentir expulsa“, S. 216) und hier empfindet er für einen kurzen Moment lang Frieden.³³

4.2.3 Schlusswort

In *Os Cus de Judas* konzentriert sich der Monolog des Erzählers ausschließlich auf den Angolakrieg, der permanent durch seine Erinnerungsstränge vergegenwärtigt wird. Zunächst schildert der Erzähler die Grausamkeit des Krieges, überträgt diese Grausamkeit aber immer mehr auf sich selbst. Er arbeitet nach und nach seine passive Haltung bei der Teilnahme von Ermordungen, Vergewaltigungen und Folterungen der Afrikaner und Gefangenen heraus und erklärt dadurch seinen Selbsthaß und die Gewissensbisse, die ihn in der Gegenwart plagen. Während der Erzähler sich die Erlebnisse des Angolakrieges in *A memória de elefante* und die damit verbundene Trennung von seiner Frau ins

³³ Die geschlossenen Räume tauchen bereits in *Memória de elefante* auf, in denen sich der Erzähler ausschließlich aufhält. Auch in *Os cus de Judas* spielt die primäre Handlung nur in geschlossenen Räumen (Bar, Auto, Appartement, Badezimmer).

Bewusstsein ruft und versucht, die Gründe für seine Handlungsunfähigkeit und Desorientierung herauszufinden, geht der Erzähler in *Os cus de Judas* einen Schritt weiter und klagt sich selbst an, weil er während des Krieges nicht gegen Gewalt und Schrecken revoltierte und sich passiv der Situation aus Bequemlichkeit, Egoismus und Feigheit ergab. Die daraus resultierenden Gewissensbisse und die ständige Heimsuchung durch die Toten des Krieges stellt er fast wie eine Strafe heraus. Der Versuch, die Vergangenheit verstehen zu wollen, um sie irgendwann bewältigen zu können, wird somit auch in diesem Roman als zentrales Thema in den Vordergrund gestellt.

4.3 *Conhecimento do inferno*

4.3.1 Einführung

Conhecimento do inferno ist kurz nach *Memória de elefante* und *Os cus de Judas* 1980 als dritter Teil der autobiographischen Trilogie erschienen. Das Erscheinen der drei Bände in einem sehr kurzen Zeitraum erklärt die vielen Verbindungen zwischen den drei Texten zueinander: nicht nur kreisen die Gedanken des Erzählers ständig um die gleichen Themen der Vergangenheit wie Angolakrieg, Familienbeziehungen und Liebesbeziehungen, sondern der Erzähler ist auch in allen drei Romanen Arzt, in *Memória de elefante* und in *Conhecimento do inferno* sogar explizit Arzt in der psychiatrischen Anstalt Miguel Bombarda. Wie in den beiden ersten Romanen wird auch in *Conhecimento do inferno* ein Schwerpunkt gesetzt, den der Erzähler in seinen Erinnerungen wie in einem Delirium wiederholt hervorruft. So schweift der Erzähler in diesem Roman vorrangig immer wieder zu seiner Tätigkeit als Arzt in der psychiatrischen Anstalt ab, die jedoch eng mit den Erfahrungen im Angolakrieg verknüpft ist. Der hier dargestellte Erinnerungsstrom versucht, einen Bogen zu spannen von der „aprendizagem da agónia“ in *Os cus de Judas* zu der „larga travessia do inferno“ in *Conhecimento do inferno*. Bereits in *Os Cus de Judas* spielt der Ich-Erzähler, als er über die Sinnlosigkeit des Krieges nachdenkt, auf das „Inferno“ an, welches ihn später als Arzt in der psychiatrischen Anstalt erwartet („o gigantesco, inacreditável absurdo da guerra, me fazia sentir na atmosfera irreal, flutuante e insólita, que encontrei mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria“, S. 61), und er vergleicht die Soldaten im Angolakrieg mit den Insassen einer psychiatrischen Anstalt („Internados em enfermarias desconjuntadas, vestidos com o uniforme dos doentes, passeávamos na cerca de areia do quartel os nossos sonhos incomunicáveis“, S. 62).

In dem letzten Roman der autobiographischen Trilogie taucht wiederum die Aquariummetapher auf, um die Hilflosigkeit der Menschen in der psychiatrischen Anstalt darzustellen, die wie stumme Fische in ein Aquarium eingesperrt sind.

Neben den vielen Ähnlichkeiten, die der Erzähler der drei Romane mit dem empirischen Autor António Lobo Antunes hat, bietet *Conhecimento do Inferno* eine Erweiterung auf der metanarrativen Ebene, die das Schreiben des Erzählers thematisiert. Der Erzähler nennt seinen Namen "António" und erwähnt den Roman „Memória de Elefante“, den er im vorausgegangenen Sommer unter großen Mühen fertiggestellt hatte:

“(…) no Verão anterior, passara três semanas com a Isabel, para acabar a Memória de elefante que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis.” (S. 61).

Das Schreiben eines Romans taucht noch mehrfach in der Diegese auf und wird immer in Verbindung mit dem Namen Isabel erwähnt:

“Desde a partida da Isabel, da história triste, meses antes, da partida de Isabel (...), instalar-se à secretária e completar o romance que escrevia, narrativa de guerra desordenada e febril (...).” (S. 38)

4.3.1.1 Die Struktur von *Conhecimento do inferno*

Die Handlung in *Conhecimento do inferno* ist überschaubarer angelegt als in den vorhergehenden Romanen. Auf der syntagmatischen Ebene stellt der Erzähler seine Reise mit dem Auto von der Algarve bis zum „Praia das Maçãs“ in Lisboa dar. Nach seinem Urlaub an der Algarve ist er nun auf dem Weg zurück in sein Alltagsdasein als Arzt in der psychiatrischen Anstalt Miguel Bombarda.

Der Roman besteht aus zwölf Kapiteln, von denen sich jedes auf einen bestimmten geographischen Punkt der Rückfahrt konzentriert. Der Erzähler gibt kontinuierlich die Stationen seiner Reise (u. a. Balaia, Albufeira, Messines, Santana, Aljustrel, Canal Caveira, Lisboa) an, hält zwischendurch an, um in einer Bar Bier zu trinken, in einem Restaurant zu essen und das Auto in einer Werkstatt überprüfen zu lassen.

Die Monotonie der Fahrt und die Begegnung mit bekannten Ortschaften lösen bei dem Erzähler eine Reise in die Erinnerung aus, in der verschiedene Gedankenströme zusammenlaufen, die miteinander verknüpft, aber auch einander gegenübergestellt werden. Die Erinnerungen werden immer wieder von der Tätigkeit des Autofahrens unterbrochen und binden den Erzähler auf diese Weise an die Gegenwart.

4.3.1.2 Erzählperspektive

Die Erzählperspektive wechselt in diesem Roman ähnlich kontinuierlich wie in *Memória de elefante* von der dritten zur ersten Person, wodurch der innere Monolog des Erzählers angekündigt wird, in dem er sich an den Angolakrieg und die Arbeit in der psychiatrischen Anstalt erinnert, die eng miteinander verwoben sind. Der Wechsel wird in der Diegese entweder durch Verben gekennzeichnet wie „penso/ pensou/ pensava“ („pensava Estou na

quinta do avô“, S. 15) oder findet mitten im Satz statt, ohne dass der Wechsel durch ein Verb angekündigt wird. Die Gegenwart im Auto ist jedoch fast durchgängig in der dritten Person erzählt und der Beginn der Erinnerung ist durch entsprechende Verben markiert („recordou-se, guiando o automóvel“, S. 17).

Die Gegenwart vermischt sich teilweise so stark mit der Erinnerung, dass der Erzähler nicht mehr die Wahrnehmung der Wirklichkeit schildert, sondern eine Art Halluzination oder Wahnvorstellung. Die Erinnerung verschmilzt an bestimmten Textstellen mit der Gegenwart, was der Erzähler dadurch begründet, dass er sich niemals ganz von der psychiatrischen Anstalt lösen kann („nunca saí do hospital“, S. 141).

4.3.2 Die Erinnerung des Erzählers an „A longa travessia do inferno“

Der Erzähler driftet während der Autofahrt immer wieder in seine Vergangenheit ab und es taucht in seinem Gedankenstrom parallel die Erinnerung an den Angolakrieg und an die psychiatrische Anstalt auf. Dabei knüpft der Erzähler an die Ereignisse und an die versuchte Bewältigung der Erinnerung an den Angolakrieg in „Os cus de Judas“ an und versucht ein Bindeglied zwischen dem Angolakrieg und der psychiatrischen Anstalt zu finden.

In den einzelnen Kapiteln werden die Tätigkeiten und Wahrnehmungen der Orte des Erzählers während seiner Fahrt von Balaia nach Lissabon assoziativ mit seiner Vergangenheit verbunden und treten als Auslöser der Erinnerungen auf. Als er in Canal Caveira in einem Restaurant zu Abend isst, taucht in seinem Geiste die Erinnerung an die Internierten der psychiatrischen Anstalt auf, die jedoch im Gegensatz zu den Gästen im Restaurant „em silêncio“ (174) essen.

Im Verlauf des Romans versucht der Erzähler, eine Verbindung zwischen den Verbrechen der Soldaten während des Angolakrieges und den Methoden der Behandlung der Kranken in der psychiatrischen Anstalt herzustellen. Die psychiatrische Anstalt wird schon im ersten Kapitel als „Inferno“ bezeichnet und der Erzähler arbeitet in seinen Erinnerungen Schritt für Schritt heraus, wie er zu dieser Erkenntnis im Verlauf seiner Karriere als Arzt in der psychiatrischen Anstalt gekommen ist.

4.3.2.1 Der Weg in das Inferno

4.3.2.1.1 Die Erinnerung an die „Malucos da infância“

Im ersten Kapitel verlässt der Erzähler das Haus seiner Eltern in Balaia und beginnt seine Fahrt in Richtung Lissabon. Ebenso wie die „pequenas mercearias“ seiner Kindheit sich in „supermercados gigantesco“ verwandelt haben, hat sich auch die Wahrnehmung des Erzählers durch die Erlebnisse im Angolakrieg und durch seine Arbeit in der psychiatrischen Anstalt vergrößert und erweitert.

Durch die Monotonie der Autofahrt beginnt er sich zunächst an seine Kindheit zu erinnern, in der ihn entscheidend die Verrückten von Benfica geprägt haben:

„E, como sempre acontecia no decurso das insónias, os malucos da infância, os ternos, humildes, indignados, esbracejantes malucos da infância (...).“ (S. 15-16)

Das Auftauchen der Verrückten von Benfica stellt der Erzähler wie eine Zirkusvorstellung dar und die Verrückten selbst erscheinen als Zirkusclowns, deren Erscheinung zugleich Elend und Pracht verkörpern:

„(...) principiavam a desfilar um a um pelas trevas, numa procissão ao mesmo tempo miserável e sumptuosa de palhaços pobres, iluminados de viés pelo foco oblíquo da memória, ao som da música antiga do gramofone do sótão, a gemer uma valsa reumática sobre cavalos de pau, cobertos do lodo baço de pó.“ (S. 16)

Im Verlauf dieses Erinnerungsstromes, der parallel zur Aktivität des Autofahrens verläuft („e recordou-se, guiando o automóvel“, S.17), zählt er die Verrückten nacheinander auf.

Am meisten zeigt sich der Erzähler durch einen Mann beeindruckt, der in einer Kinderkarre Zeitschriften über Quantenmechanik liest. Er ist derart von dem Zusammenspiel der „estranha naturalidade“ (S.17) des Mannes und von der „estupefação entre o riso e o alarme dos outros“ (S. 17) seiner Umwelt beeindruckt, dass er sich dazu entschließt, Psychiater zu werden. Der Mann mit den Zeitschriften wird von einem Wesen geschoben, das Worte vor sich hinmurmelt, die der Erzähler nicht versteht, und diese unverständliche Sprache ist der zweite Grund, warum in ihm die Entscheidung heranreift, dass er Psychiater werden möchte:

„Foi nessa altura (pensou) que resolveu ser psiquiatra a fim de morar entre homens distorcidos como os que nos visitam nos sonhos e compreender as suas falas lunares e os comovidos ou rancorosos aquírios dos seus cérebros em que andam moribundos, os peixes do pavor.“ (S. 17-18)

4.3.2.1.2 Die Nacht als Verbindungsglied zwischen dem Angolakrieg und der psychiatrischen Anstalt

Durch die Erinnerung an den Angolaner António Miúdo Caldo, der behauptet, in Lissabon würde es keine Nacht geben, wird eine Verbindung zwischen dem Angolakrieg und der psychiatrischen Anstalt hergestellt. Die Behauptung von António Miúdo Caldo wird ständig wiederholt und von dem Erzähler neu variiert („Como em Lisboa (...), única cidade do mundo onde a noite não existe.“, S.22).

Die Erkenntnis kam ihm in Afrika, als ihm António Miúdo Catolo von seiner Reise nach Lissabon erzählte, die jenem einst von der portugiesischen Regierung geschenkt wurde. In Lissabon ist Miúdo Catolo von der Besitzerin der Pension im Zimmer eingesperrt worden, die Afrikanern gegenüber misstrauisch war („para o palerma do preto não desatar por aí a embededar-se e a fazer asneiras, o senhor sabe como esses macacos são“, S. 25). Da der Stamm der Luchazes sich erst nach dem Sonnenuntergang schlafen legt und es in Lissabon nie wirklich dunkel wird, musste er tagelang stehend in seinem Pensionszimmer verharren

(„Ele esteve setenta e duas horas em jejum, urinando-se de terror nas calças novas“, S. 25).

Die Geschichte von António Miudo verknüpft sich bei der Ankunft des Erzählers in der psychiatrischen Anstalt Miguel Bombarda mit dem Beginn der „longa travessia do inferno“ (S.27). Dort trifft der Erzähler auf die Lösung dafür, warum die Nacht in Lissabon verschwunden ist, die er in der psychiatrischen Anstalt in den Gesichtern der Kranken wiederfindet, was symbolisch für die geistige Verwirrung der Kranken steht:

“A noite que desaparece da cidade estava no rosto inclinado para o ombro do doente (...), estava nas feições atónitas dos vivos encerrados nos muros e nas grades do asilo, na poeira dos pátios no Verão, nas fachadas das casas em volta.” (S. 28).

Die zuvor angedeutete Erkenntnis, dass er die Hölle betritt, stellt er zum Abschluss dieses Erinnerungsstromes noch in gesteigerter Form dar, indem er die schrecklichen Kriegserlebnisse schildert, sie jedoch bewusst verharmlost, indem er sie mit der psychiatrischen Anstalt vergleicht, die er als die wirkliche Hölle bezeichnet:

“Em 1973, eu regressara da guerra e sabia de feridos, do latir de gemidos na picada, de explosões, de tiros, de minas, de ventre esquarterados pela explosão das armadilhas, sabia de prisioneiros e de bebés assassinados, sabia do sangue derramado e da saudade, mas fora-me poupado o conhecimento do inferno.” (S. 28).

4.3.2.1.3 Die Zuspitzung des infernaln Charakters durch die Parallelisierung der Erfahrungen in der psychiatrischen Anstalt und im Angolakrieg

Im Verlauf der ersten fünf Kapitel steht die Irrenanstalt in dem Erinnerungsstrom des Erzählers immer wieder als Allegorie für den Krieg oder umgekehrt: der Krieg dient als Mittel, um die schrecklichen Umstände in der psychiatrischen Anstalt darzustellen.

Im zweiten Kapitel macht der Erzähler in Albufeira eine Pause in Harrys Bar und während er dort einige Biere trinkt, driftet er ab und erinnert sich an seine Ankunft in der psychiatrischen Anstalt Miguel Bombarda. Parallel taucht die Erinnerung an Elvas auf, wo er als Arzt in einer Turnhalle Soldaten für den Angolakrieg rekrutierte (“Chegou ao Hospital Miguel Bombarda com um papel no bolso, uma guia de marcha como na tropa”, S.36). Die Erinnerung an die Rekrutierung wird immer realer, bis er das Gefühl hat, dass sie Wirklichkeit wird („Estou na tropa, pensou, estou a chegar a Mafra de novo, vão dar-me uma espingarda, cortar-me o cabelo, ensinar-me disciplinadamente, a morrer“, S.36).

Parallel wird im folgenden Satz die Ankunft in der Irrenanstalt beschrieben und es tauchen erstmals die Internierten auf. Es findet der erste persönliche Kontakt mit einem Internierten statt, der ihn um eine Zigarette bittet und plötzlich ist der Arzt von einem Schwarm von Internierten umgeben, die ihn im Chor um eine Zigarette bitten („Um cigarro um cigarro um cigarro“, S.41). Dieser Schwarm erinnert ihn wiederum an die Rekrutierung in Elvas („como em Elvas, pensou, exactamente como em Elvas, em 1970,

durante a inspeção no ginásio do quartel.“, S. 41-42). Die Wiederholung des Satzes „O que eu faço aqui“ taucht wie ein Refrain³⁴ ständig in der Diegese auf und bewirkt eine Parallelisierung der Erfahrungen im Angolakrieg und in der psychiatrischen Anstalt.

Die parallele und anaphorische Wiederholung in der Satzstruktur umkreist durch sich ständig ablösende Refrains den Weg in eine Erkenntnis, die sich langsam in dem Gedankenstrom des Erzählers herauskristallisiert. Er fragt sich, warum er sich als Arzt für die psychiatrische Anstalt entschieden hat und nicht für eine medizinische Disziplin, die sich mit einer konkreten Krankheit beschäftigt.

Er beginnt die psychiatrische Anstalt in zunehmende Maße zu negativieren und vergleicht sie mit Auschwitz, die Internierten mit den Juden und sich selbst mit einem wohlgenährten und gutgekleideten SS-Mann:

“Estou em Auschwitz, fardado de SS, a escutar o discurso de boas-vindas do comandante do campo enquanto os judeus rodam lá fora no arame a tropeçarem na própria miséria e na própria fome (...)” (S. 49)

Es gibt jedoch auch noch andere Gründe, warum die psychiatrische Anstalt einer Hölle gleichkommt. Ein „Homenzinho cuidado e servil“ (S. 84) macht den Erzähler darauf aufmerksam, dass sich weder Kinder noch Vögel in den Hof einer Irrenanstalt trauen. Ein Beweis dafür ist die Tochter des Erzählers, die immer wieder im Roman auftaucht und die sich weigert, die Irrenanstalt zu betreten. Die Abwesenheit der Vögel im Hof der Irrenanstalt („Nem pardais, nem pombos, nem melros. Nenhuma casta deles.“, S. 84) wird ebenfalls im Verlauf des Romans ständig erwähnt. Das „Homenzinho“ erklärt dem Erzähler abschließend, dass die Irrenanstalt in Wirklichkeit das Fegefeuer sei, in welches sie alle eingeschlossen seien („Estamos debaixo da terra, sabe? Isto aqui é o purgatório dos vivos, cheio de gente a arder.“, S. 85).

Das Fehlen der Vögel im Hof der Irrenanstalt setzt in dem Erzähler eine Assoziationskette frei, die zum Schluss wieder die Aquariumsmetapher aufgreift:

“Quando não há pássaros (...), é como se faltasse o ar, como se nos estivessemos a afogar no ar, de barriga para cima, como os peixes de boca rosada na espuma verde dos aquários (...)” (S.87)

Der Erzähler stellt sich immer verzweifelter die Frage, warum er sich diesen Beruf ausgesucht hat, in dem er selber inzwischen eine „condenação“ sieht, da es den Kranken durch die Behandlung der Ärzte eigentlich immer schlechter geht. Er ist machtlos gegenüber dem Elend der Kranken und sehnt sich nach dem Angolakrieg zurück, in dem der Feind zumindest greifbar war („tenho quase saudade da guerra porque na guerra, ao menos, as coisas são simples: tratar-se de tentar não morrer, de tentar dura“, S.96).

Als der Erinnerungsstrom im „restaurante da serra“ unterbrochen wird, setzt der kognitive Prozess des Erzählers ein. Er versucht zu begreifen, was die Ähnlichkeit zwischen dem

³⁴ Seixo, Alzira Maria, S. 82

Angolakrieg und der psychiatrischen Anstalt ausmacht und kommt zu der Erkenntnis, dass der Krieg in den Menschen fortgesetzt wird, weil sie wie die oben erwähnten Fische in ihrem Aquarium dazu verdammt sind zu leben, bis sie sterben. Hier deutet sich ein ähnlicher Kreislauf an wie in „Os cus de Judas“, denn durch die Ohnmacht gegenüber der klassischen Therapie, die für ihn eine sinnlose Behandlung der Patienten ist, macht sich der Erzähler als ausführender Arzt genauso schuldig wie durch sein Schweigen gegenüber den Gewalttaten im Angolakrieg:

“Angola, pensou ele no restaurante da serra, diante de uma cerveja morna que sabia a baba de caracol e a espuma de banho, talvez que a guerra continue, de uma outra forma, dentro de nós, talvez que prossiga unicamente ocupado com a enorme, desesperante, trágica tarefa de durar, de durar sem protesto, sem revolta, de durar a medo como os doentes da 5ª enfermaria do H.M.B. fitando os psiquiatras num estranho misto de esperança e de terror: quem se portar bem, tem o direito ao fim-de-semana em casa, quem não se portar bem recebe um pronto castigo de injeções, o larila, e dorme sonos químicos rodeados de absolutas trevas (...)” (S. 97)

Der Zweifel an dem Therapieansatz in der Anstalt wird im Verlauf des Romans zunehmend gesteigert. So macht die Anstalt aus den Kranken leblose Tiere, die völlig willenlos durch die Psychopharmaka werden:

„(...) eram quarenta ou cinquenta mulheres que os tratamentos psiquiátricos haviam reduzido a animais indiferentes, de boca oca de íris ocas, de peito oca, durando vegetalmente na manhã do Verão (...)” (S. 107)

4.3.3 Die halluzinativen Erinnerungen als Form der Selbstbestrafung

Im fünften und sechsten Kapitel vermischt sich zum ersten Mal die Gegenwart des Erzählers mit seiner Erinnerung. Als er in Ajustrel eine Werkstatt ansteuert und den Mechaniker in seinem Arbeitsanzug unter dem merkwürdigen Lichteinfall der Neonlampe wahrnimmt, verwandelt der sich in den Mechaniker aus der Irrenanstalt („o homem de fato-macaco (...) pareceu-me, na luz precária de néon vinda do tecto muito alto, o sujeito do boina, já idoso“, S. 137). Der Mechaniker aus Ajustrel und Senhor Carlos aus der Irrenanstalt verschmelzen in dieser durch das Licht beeinflussten Wahrnehmung miteinander. Erst am Anfang des sechsten Kapitels verschwinden die Züge von Senhor Carlos und der Automechaniker aus Ajustrel taucht wieder auf („o sujeito de onde o rosto, as maneiras, a voz de senhor Carlos desapareciam lentamente“, S. 141)

Der Erzähler stellt nach dieser Wahnvorstellung fest, dass er das Krankenhaus nie verlässt („Nunca saí do hospital“), was durch die permanente Wiederholung dieses Refrains noch intensiviert wird.

Der Erzähler ist nun an einen Punkt in seinem Gedankenstrom gelangt, in dem er ein Geständnis ablegt, welches einen großen Einfluß auf seine folgenden Gedanken hat. Er gibt zu, dass jede Behandlung mit Psychopharmaka ihm ein schlechtes Gewissen verursacht (“E no entanto crescia em mim uma espécie de vergonha, ou de aflição ou de

remorso”, S. 144-145), da sie dafür sorgen, dass die Internierten ihr Gedächtnis und damit auch ihre Persönlichkeit verlieren:

“(…) injectam-nos nas nádegas cinco ou seis centímetros cúbicos de doloroso esquecimento e na madrugada imediata o nosso corpo é um puzzle de pedaços espalhados no lençol, impossíveis de reunir pela moleza incerta das mãos.” (S. 143-144)

Außerdem sind sie nicht mehr dazu in der Lage, die Irrenanstalt zu verlassen, weil sie sich nicht mehr selbstständig im Leben zurechtfinden können.

Das Eingeständnis des schlechten Gewissens als behandelnder Arzt bewirkt im sechsten Kapitel eine Umkehr der Situation und plötzlich wird der Erzähler für einen Patienten gehalten. Der Erzähler knüpft hier an seine Halluzination von Ajustrel an. Die Gegenwart verschmilzt mit seinem Gedankenstrom und die Sitze des Autos verwandeln sich langsam in die niedrige Mauer im Hof der Anstalt:

“Lentamente, progressivamente, o assento do carro transformou-se no muro baixo, leproso, derruído, empoleirado no qual, no Verão, eu passava longas horas a observar os pijamas no pátio (...)”, (S.145)

Im Verlauf des Kapitels wird die Internierung des Erzählers und seine Wehrlosigkeit gegenüber den Diagnosen der Ärzte dargestellt („psicose paranoide (...), agressividade, delírio de grandeza, alucinações“, S. 155). Seine Bemühungen, die Kollegen von seiner Identität als Arzt der psychiatrischen Anstalt zu überzeugen, fruchten nicht und er wird gedemütigt, beschimpft und schließlich interniert. Hier thematisiert der Erzähler den Missbrauch der Macht, den er als Arzt selbst viele Jahre betrieben hat.

So erinnert er sich parallel zu seiner Internierung an die Flucht von Valdemiro, den er wieder eingefangen und in die psychiatrische Anstalt zurückgebracht hatte und er rechtfertigt seine Handlungsweise damit, dass er sich selbst als Gefangener dieses Systems sieht:

„Não tinha coragem de me pirar por meu turno do Bombarda, de me despir rua abaixo do cheviote psiquiátrico que me vestia por fora e por dentro (...)“ (S.168)

Er reduziert seine Aufgabe als psychiatrischer Arzt schließlich auf das Erstellen von Diagnosen, die er nicht versteht.

Der Refrain „Nunca sair do hospital“ und die anschließend geschilderte Halluzination der eigenen Internierung kann hier als eine Allegorie der Gefangennahme des Erzählers in das Räderwerk der praktizierten Psychiatrie verstanden werden, die er zwar immer wieder kritisiert, aber gegen die er aus Bequemlichkeit, die der Lohn und die damit verbundene Sicherheit ihm bieten, trotzdem nie revoltiert. Der Lohn und die damit verbundene Sicherheit bewirken die Illusion, an die Methoden der psychiatrischen Anstalt zu glauben. Die Episode der eigenen Internierung setzt sich im 9. Kapitel fort. Er wird unter Psychopharmaka gesetzt und seine Identität beginnt sich langsam aufzulösen:

“Sinto o frio de algodão nas nádegas e depois o arame a arder que me perfura a carne, levam-me para o quarto, despem-me na cama e começo a desaparecer deva- (...), garinho de mim mesmo, a deluir-me, a evaporar-me.” (S. 241)

Er wird aus dem lokalen und temporalen Zusammenhang herausgerissen („como é que me chamo, que dia é hoje, quantos anos tenho“, S. 242), seine Erinnerung lässt nach und seine Vergangenheit und damit auch seine Identität lösen sich schließlich auf („não existe família, não existe emprego, não existe casa“, S. 252).

Im achten Kapitel kehrt der Erzähler zum Angolakrieg zurück und schildert die Vergewaltigungen von Afrikanerinnen, wobei die Ehemänner sich genau so passiv verhielten, wie die Internierten in der Anstalt. Diese Episode wird zunächst in der ersten Person Plural, dann jedoch in der ersten Person Singular erzählt. Der Erzähler gesteht hier also, dass er und auch die anderen Soldaten die Frauen der Afrikaner sexuell mißbrauchten:

“Viemos de metralhadora em riste, partimos de metralhadora em riste, e chamamos-lhes irmãos enquanto lhes comemos as mulheres nas esteiras deles, e os tipos esperam lá fora, encostados às estacas das lavras, a esconderem na mão o cigarro de liamba. A gente sai para o luar a apertar a breguilha e ouve contra a nuca.” (S.206)

Der Gedankenstrom stellt jedoch nicht nur Erinnerungen dar, sondern ist auch ein kognitiv rationaler Prozess, in dem der Erzähler versucht, über die Gewaltbereitschaft der Menschen im Krieg zu reflektieren („Aqueles meses de guerra haviam-nos transformado em pessoas que não eramos antes, que nunca tínhamos sido, em pobres animais acuados de maldade e de terror“ S. 219).

Die Erinnerung an die Vergewaltigungen der afrikanischen Frauen kulminiert in einer Szene, in der der Erzähler in seinem Gedankenstrom seine eigene Kastration schildert, die als eine Art symbolische Selbstbestrafung für die begangene Gewalttat im Krieg angesehen werden kann:

„-Abaixo o pénis-baliu ela. E de um só golpe, apoiada por uma vingativa e entusiástica salva de palmas, desembaraçou-me de cem gramas inúteis.” (S.226)

4.3.4 Die Verschmelzung des Angolakrieges und der Irrenanstalt

Im zehnten Kapitel spannt der Erzähler in seinem Gedankenstrom immer wieder den Bogen vom Angolakrieg zur Irrenanstalt. Er wiederholt die Frage „Porque é que as pessoas se matam?“, die sich sowohl auf die Soldaten im Angolakrieg als auch auf die Internierten in der psychiatrischen Anstalt bezieht.³⁵

³⁵ In dem Artikel «Le point de vue de l'écrivain» (Quadrant 1984) erläutert Lobo Antunes, dass er zum Zeitpunkt seiner autobiographischen Trilogie eine Doktorarbeit über den Suizid bei Jugendlichen verfasste. Bei Gesprächen mit überlebenden Jugendlichen stellte er erstaunt fest, dass sie an die Unsterblichkeit glaubten, bzw., dass sie davon überzeugt sind, dass sie durch den Suizid den schlechten Teil in sich töten. (S. 155)

Als der Erzähler endlich Lissabon erreicht, betritt er eine Bar und wird hier erneut Opfer einer Wahnvorstellung. Die Menschen nehmen langsam die Konturen der Truppe aus Mangando an, er nimmt neben sich den Soldaten wahr, der in Angola Selbstmord begangen hat und die Truppe fragt ihn: „Porque é que as pessoas se matam?“.

Die Wahnvorstellung bewirkt die Flucht des Erzählers aus Lissabon in Richtung „Praia das Maças“, die parallel zu der Flucht der internierten Margarida aus der Irrenanstalt erfolgt. In dieser Episode wird plötzlich aus der Sicht von Margarida berichtet, die in den Friseursalon zurückkehren möchte, in dem ihr Alltagsleben stattfand und in dem sich jetzt die Angestellten und die Kunden hinter einem Vorhang aus Angst vor der Verrückten verstecken. Alzira Seixo spricht hier von einer “espécie de alegoria do regresso que dá conta também do regresso dos militares de África e da sua inadaptação como de uma outra forma de loucura”.³⁶ Hier wird eine Parallele gezogen zwischen der Rückkehr der Soldaten aus dem Kolonialkrieg und der Rückkehr der Internierten aus der psychiatrischen Anstalt in ihr alltägliches Leben. Die Psychopharmaka haben auf die Internierten eine ähnliche Wirkung wie die Kriegserlebnisse auf die Soldaten und so ergeben sich auch ähnliche Anpassungsschwierigkeiten an die sogenannte Normalität.

Margarida erläutert diese Transformation der Internierten im psychiatrischen Krankenhaus in ihrem Gedankenstrom:

“O hospital, pensou a Margarida, modificou o mundo: expulsou as pessoas risonhas, cúmplices, amáveis, protectoras de outrora, e substituiu-as por uma cidade azeda, opaca, inimiga, uma cidade que não era a sua, que não conhecia, que de toda a parte a escorraçava não sabia para onde por não existir sítio para ir. Sentia-se empardada.” (S. 297)

Der Friseursalon zeugt von deutlichen Spuren der Anwesenheit der Angestellten und Klienten. Im Waschbecken befindet sich noch Schaum und der Fön liegt angeschaltet auf dem Fußboden. Aber die Stimmen, die Margarida hinter dem Vorhang leise murmeln hört, gehören für sie nicht der Realität an, sondern sind genau das, was die Ärzte als ihren Wahnsinn bezeichnen:

„(...) mas isso era o que os médicos, no manicómio, chamavam a doença dela, um produto insólito, irreal, sem importância, da sua imaginação. Não existia, nunca existira, não podia existir conjura alguma: ninguém, haviam-Ihe provado, a perseguia.” (S. 298).

4.3.5 Der Übergang zu dem folgenden Roman „Explicação dos pássaros“

Das zwölfte und letzte Kapitel beinhaltet nicht nur die Rückkehr des Erzählers in das Haus seiner Kindheit am “Praia das Maças“ und die halluzinative Erscheinung seines Vaters im Halbschlaf, sondern es entwickelt auch die Thematik des Gewaltmissbrauchs gegenüber schwächeren Menschen und kündigt die Thematik des folgenden Buches *Explicação dos pássaros* an. Das Kapitel beginnt mit der Erinnerung des Erzählers an das Hockey-Spiel

³⁶ Seixo, Maria Alzira, S. 88

auf der Rollschuhbahn am „Praia das Maças“. Der Erzähler führt hier einen anderen als in *Conhecimento do inferno* dargestellten Missbrauch von Gewalt gegenüber Schwächeren vor. Er schildert die ungeschickten Versuche von Rui, sich auf Rollschuhen fortzubewegen, und beschreibt ihn als einen „homem vestido com um casaco enorme, de expressão apateada e membros desarticulados como os dos bonecos“ (S. 301), der von den umstehenden Personen mit einer „alegria perversa e cruel“ (S. 301) angefeuert wird. Auch der Erzähler hat spöttisch über die pathetische Unschuld von Rui gelacht und feuert ihn ebenso wie die anderen Zuschauer mit einem „feroz escarnio“ (S. 302) an.³⁷

Als der Erzähler im Haus seiner Eltern ankommt, erinnern ihn die ersten Vögel, die den Morgen ankündigen, an die Amsel seiner Kindheit. Während seiner Kindheit machte der Vater die Familie auf die davonfliegende Amsel aufmerksam, wenn sie nachmittags in ihren Liegestühlen lagen. Der Hinweis des Vaters auf die Amsel „É o melro“ durchzieht den ersten Teil des Kapitels wie ein Refrain, der von der Familie wie ein Chor („o melro-repetiam-eles“, S. 308 „o melro- repetíamos nos“, S. 309) wiederholt wird. Die Amsel, bzw. die Vögel sind eines der Hauptthemen des folgenden Romans *Explicação dos pássaros*.

Den Vögeln wird bereits in *Conhecimento do inferno* eine gewisse Rolle zugeordnet und sie tauchen mehrfach im Verlauf des Romanes auf. Sie halten sich von der Irrenanstalt fern und im sechsten Kapitel beginnen die Internierten zu fliegen. Die Vögel sind ein literarisches Motiv, auf welches Lobo Antunes in vielen Werken anspielt.³⁸

Das Ende des Romans bleibt für den Leser unklar. Dem Erzähler erscheint sein Vater im Traum oder als Halluzination, kurz nachdem er sich ins Bett gelegt hat. Genau wie der Internierte Vasco, der in diesem Kapitel von dem Erzähler erwähnt wird und der seinen Wahn nicht versteht („Não percebo o que se passa“, S. 310, 311, 314), benutzt auch der Erzähler diese Formel, um sein Unverständnis gegenüber der Erscheinung des Vaters zum Ausdruck zu bringen („Não percebo o que se passa – disse eu alto“, S.314) und stellt sich somit mit den Internierten auf eine Stufe. Der Vater löscht am Schluß das Licht und sagt noch einmal mit ruhiger Stimme „o melro“, was fast wie ein Übergang zu dem Thema des folgenden Buches *Explicação dos pássaros* erscheint.

4.3.6 Schlusswort zu Conhecimento do inferno

Der Gedankenstrom des Erzählers eröffnet in diesem Roman mehrere Ebenen der Vergangenheit. Es findet eine Parallelisierung des Angolakrieges und der psychiatrischen Anstalt statt, die im Verlauf des Gedankenstroms immer wieder miteinander verglichen

³⁷ Der Protagonist aus dem folgenden Roman „Explicação dos pássaros“ trägt zufälligerweise auch den Namen Rui und der Roman schildert die Probleme, die Rui bis zu seinem Selbstmord mit seinem sozialen Umfeld hatte, da er nie von seiner Familie und seiner Umwelt ernst genommen und akzeptiert worden ist.

³⁸ Seixo, Maria Alzira, S. 89

und sogar auf eine Stufe gestellt werden. Die Erweiterung in diesem Roman im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden besteht darin, dass der Erzähler sich nicht nur seiner Schuldigkeit bewusst ist, sondern dass es in seinem Gedankenstrom auch zu einem Akt der Selbstbestrafung kommt. Die Vergewaltigung von afrikanischen Frauen wird durch seine Kastration und die Bedenken bei der Ausübung seines Berufs als psychiatrischer Arzt durch seine eigene Internierung bestraft.

4.4 Schlusswort zu der autobiographischen Trilogie

In den ersten drei Romanen umkreist der jeweilige Erzähler seine Vergangenheit und erinnert sich an die Kindheit, die Ehefrau, den Angolakrieg und die psychiatrische Anstalt. Im Verlauf der drei Romane zeichnet sich eine innere Entwicklung des Erzählers ab, der versucht seine Vergangenheit zu verarbeiten. Die Teilhabe der Schuld an den Gewalttaten des Krieges wird immer stärker herausgearbeitet. Während der Erzähler in *A memória de elefante* sich noch als Opfer seiner eigenen Vergangenheit sieht, wird in *Os cus de Judas* diese unschuldige Rolle aufgegeben und das schlechte Gewissen des Erzählers herausgestellt, der im Angolakrieg immer wieder Zeuge von Gewaltverbrechen wird, die er passiv hinnimmt, weil er nicht dazu in der Lage ist, gegen diese Gewalt zu protestieren. In *Conhecimento do inferno* wird der Missbrauch von Macht gegenüber schwächeren Personen redundant behandelt. Der Erzähler zieht immer wieder eine Parallele zwischen der Gewalt im Angolakrieg und der Gewalt, die die praktizierende Psychiatrie auf die Internierten durch Psychopharmaka ausübt.

Während die ersten beiden Romane sich um die Darstellung der Gewalt im Krieg und die Auswirkung auf die beteiligten Personen konzentrieren, wie z. B. Zerschlagen der Ehe, Alpträume, Probleme der Wiedereingliederung in den Arbeitsalltag und die Herauskristallisierung eines schlechten Gewissens, treten in den Gedankenströmen des Erzählers im dritten Roman Akte der Selbstbestrafung auf. Der Passivität des durch den Krieg traumatisierten Erzählers wird hier zumindest im Gedankenstrom aktives Handeln in Form seiner Selbstbestrafung gegenübergestellt. Er muss die Ohnmacht gegenüber der eigenen Internierung in der psychiatrischen Anstalt bis zur Medikamentierung und Auslöschung der Vergangenheit durchmachen und erlebt als Bestrafung für die Vergewaltigung afrikanischer Frauen seine eigene Kastration.

5. Der zweite Erzählzyklus – Die Hinwendung zum Genre des Familienromans in *Explicação dos pássaros* und *Auto dos danados*

Die Hinwendung zum Genre des Familienromans bedeutet eine Abkehr von der monologischen Erzählsituation hin zu einem polyphonen Stimmenereignis. Lobo Antunes erwähnt in einem Interview, dass er in seinen Romanen die Struktur einer Symphonie

verwendet, in der jedes Instrument seine Stimme und Bedeutung für die gesamte Komposition erhält.³⁹

Mit *Explicação dos pássaros* endet der Zyklus der autobiographischen Romane.⁴⁰ In diesem zweiten Romanzyklus wendet sich António Lobo Antunes der Familie zu und versucht, den Persönlichkeitsverfall von einzelnen Familienmitgliedern (*Explicação dos pássaros*) und das Auseinanderbrechen der Familie als gemeinschaftliches Geflecht (*Auto dos danados*) aufzuzeigen. Die Familie steht somit im Mittelpunkt der folgenden Romane, wobei es sich hier jedoch nicht um bloße Beschreibung von Generationsabfolgen handelt. Das Thema der Familie taucht vielmehr unter dem Aspekt der Krise und der engen Verknüpfung mit den Ereignissen der realen Zeitgeschichte auf. Menschliche Grenzsituationen wie Krankheit und Tod eines Familienmitgliedes sind meistens der Auslöser für Rückblenden der anderen Familienmitglieder. Die Aufarbeitung und Bewältigung der Vergangenheit der Protagonisten und Erzähler vollziehen sich meistens in einem sehr komplizierten Geflecht, in dem die verschiedenen Personen als Perspektivträger auftauchen und die Situation in der Familie somit aus den unterschiedlichen Perspektiven der Familienmitglieder dargestellt wird, was nicht selten bedeutet, dass sich entgegengesetzte Meinungen im Diskurs gegenüberstehen.

5.1 *Explicação dos pássaros*

5.1.1 Einführung in den Roman *Explicação dos pássaros*

Der Roman ist 1981 erschienen und grenzt sich deutlich von den drei ersten autobiographischen Romanen durch seine Form, aber auch durch seinen Inhalt ab. Die Form unterscheidet sich deshalb von den früheren Romanen, weil sie den Persönlichkeitsverfall des Protagonisten Rui S. nicht aus der Sicht eines Erzählers als einzige Informationsvermittlung darstellt, es tauchen vielmehr im Verlauf des Romans eine Vielfalt von Stimmen auf, die sich über den Verstorbenen äußern.

Die Erzählhandlung findet von Donnerstag bis Sonntag statt und erzählt chronologisch aus der Sicht der zentralen Figur Rui S. den Verlauf dieser vier Tage, die mit dem Besuch bei seiner krebskranken Mutter im Krankenhaus beginnen, mit dem Aufenthalt von Rui und seiner zweiten Ehefrau Marília in einem Gasthaus in Aveiro fortgesetzt werden und mit dem Selbstmord von Rui am Sonntag enden.

Die Erzählhandlung wird permanent durch Rückblicke von Rui unterbrochen, die im Verlauf des Romans sein Scheitern und Versagen im familiären, sozialen und

³⁹ In einem Interview mit Catherine Argand (Lire Novembre 1999) erläutert Lobo Antunes seine Idee, dass er irgendwann begonnen hat, die Struktur einer Symphonie zu verwenden (« A un moment aussi, j'ai commencé à utiliser les structures de la symphonie »).

⁴⁰ Messner, Dieter: António Lobo Antunes, in Hess: Portugiesische Romane der Gegenwart, Bibliotheca Ibero-Americana Bd. 40, Frankfurt 1992. Messner verweist in seinem Aufsatz auf ein Interview in der Zeitschrift *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Nr. 300, 5.-11.4. 1988, in dem Lobo Antunes das Ende seiner autobiographischen Romane durch *Explicação dos pássaros* festlegt (S.106)

beruflichen Bereich verdeutlichen. Die einzige positive Erinnerung stellt die Erklärung der Vögel dar, mit der Rui die intime Beziehung zu seinem Vater verbindet.

Die Erzählhandlung wird jedoch auch durch Einschübe von Familienmitgliedern, Freunden, Bekannten, Lehrern, dem Psychiater und dem Arzt von Rui unterbrochen, die das Ergebnis einer Befragung nach Ruis Tod sind und somit einer anderen Zeitebene angehören.

Sie wird außerdem noch durch abgeschlossene Zeugenaussagen des Polizeiberichtes von Angestellten des Gasthauses in Aveiro erweitert, die durch Paragraphen von dem übrigen Erzähltext abgehoben sind. Die Zeugen nehmen Stellung zu der aufgefundenen Leiche von Rui S., seiner Frau Marília und seinem Verhalten vor dem Selbstmord.

Ein Nachruf zu Ruis Tod in einer Zeitschrift der Universität schildert als einzige Textstelle das Leben von Rui als Wissenschaftler und vermittelt ein ganz anderes Bild von ihm.

Die Stimmenvielfalt in diesen Romanen erinnert insgesamt an eine Symphonie, in der jedes Instrument zu dem Gesamtwerk, welches hier das Scheitern des Lebens von Rui S. darstellt, seinen Beitrag oder seine Stimme leistet. Dieser Eindruck wird noch durch die ungewöhnlich niedrige Kapitelanzahl bestärkt, denn die Symphonie hat in ihrer klassischen Gestalt vier Sätze (Allegro, Andante oder Adagio, Menuett oder Scherzo, Allegro), was hier den vier Tagen, bzw. vier Kapiteln des Romans entspricht.

Die ständigen Unterbrechungen der Erzählhandlung durch die Familienmitglieder oder Bekannten stellt für den Leser zudem nicht nur eine scheinbare Vervollständigung des Bildes von Rui dar, sondern ist zusätzlich noch eine Verwirrung, da die Personen nicht mit Namen genannt, sondern oftmals nur umschrieben werden und deshalb nur aus dem Gesamtzusammenhang identifiziert werden können. Tucha wird z. B. als „Mulher dos óculos escuros que passeava o cão no jardim de uma cidade estrangeira“ (S.75) und Marília als “mulher descuidada e remexida” (S.86) beschrieben. Der Leser ist somit in der Regel schon bei den vielen Stimmen, die die Erzählhandlung unterbrechen, gezwungen, sehr aufmerksam zu lesen, um den jeweiligen Beitrag verstehen zu können.

5.1.2 Die Erzählperspektive

Die Erzählhandlung wird aus der Perspektive von Rui erzählt. Im ersten Satz taucht jedoch sogleich der eigentliche Erzähler dieses Romans auf, dem Rui seine eigene Todesvorhersehung mitteilt („Um dia destes dou à praia aqui, devorado pelos peixes como uma balaia morta - disse-me ele na rua da clínica“, S. 9). Der Erzählhandlung,

die aus der Perspektive von Rui geschildert wird, ist somit noch ein Erzähler übergeordnet, der für die Darstellung des Persönlichkeitsverfalls von Rui S. und die Anordnung der verschiedenen Einschübe von Befragten, Zeugenaussagen und dem Nachruf verantwortlich ist. Dieser Erzähler taucht sporadisch im Diskurs auf. In der Erinnerung von Tucha an ihren ersten Mann stellt sie den Verlauf der Trennung dar und wendet sich in der Befragung plötzlich direkt an den Interviewer und gibt ihrer Verwunderung darüber Ausdruck, dass sie sein Interesse an Rui nicht nachvollziehen kann („Não entendo o seu interesse, não há de certeza muita gente que se preocupe com ele.“, S.60-61”).

Eine letzte Intervention des Erzählers findet am Ende des Romans statt, in dem er sich selbst als Autor dieses Romans darstellt:

“Pensou Vai chover, como chove esta noite em que escrevo o final do meu livro, deitado ao pé de ti no silêncio gigantesco do quarto, com uma perna sobre as tuas pernas e o suave sopro do teu sono no meu ombro respirando ao ritmo lento das palavras (...)” (S. 241)

Auch in diesem Roman findet ein ständiger Wechsel zwischen der dritten und der ersten Person statt. Alzira Seixo erwähnt in ihrem Essay über *Explicação dos pássaros*, dass hier die „transparent mind“⁴¹ von Rui dargestellt wird. Rui erweist sich im Verlauf des Romans immer wieder als unfähig, seine Gedanken gegenüber seinem Gesprächspartner auszusprechen, und er befindet sich in seinem Gedankenstrom in einer permanenten Selbstanalyse.

Der Übergang von der Erzählhandlung zu den „transparent mind“ wird durch das Verb „pensa/ pensou“ hergestellt. Durch diese Technik erfahren wir jedoch nicht nur, was Rui nicht wagt, offen auszusprechen, hierdurch werden auch die Erinnerungen und Rückblicke vermittelt.

5.1.2.1 Die Veranschaulichung der „Transparent Mind“ am Beispiel von Ruis Entscheidung, sich von Marília zu trennen

Während der Autofahrt nach Aveiro und des Aufenthaltes im Gasthaus, versucht Rui sich von Marília zu trennen („Trago-te comigo ao Tomar para te dizer que já não gosto de ti.“, S. 23) und fragt sich immer wieder, warum er seit vier Jahren mit ihr zusammen ist („Porque motivo estamos há quatro anos juntos?“, S.51). Diese Trennungsversuche finden jedoch nur in Gedanken statt und tauchen regelmäßig im Diskurs auf, werden variiert und rufen in ihm sogar ein schlechtes Gewissen hervor, weil er in Gedanken die gesamte Zeit die Trennung von ihr durchspielt und Marília völlig ahnungslos neben ihm sitzt („O perfil

⁴¹ Seixo, Maria Alzira, S. 92. Alzira Seixo verweist hier auf Ver Dorrit Cohn, «La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le Roman», Paris 1981

„dela doía-lhe como um remorso“, S. 46). Er ist jedoch nicht dazu in der Lage, Marília gegenüber seine Gedanken laut auszusprechen.

Als Marília ihrerseits den Wunsch einer Trennung von ihm ausspricht, führt sie Rui unbewusst vor Augen, dass er selber unfähig ist, seine Gedanken ihr gegenüber zu artikulieren und die Trennung immer wieder aufgeschoben hat:

„De qualquer maneira tenho de dizer-te que me vou embora (...), tenha sexta, sábado e domingo para ganhar coragem num quarto desconhecido (...).“ (S. 46)

5.1.3 Die Erzählhandlung

Die primäre Erzählhandlung ist wie in den meisten Romanen sehr reduziert gehalten. Sie findet an einem verlängerten Wochenende von Donnerstag bis Sonntag statt, wobei diese Wochentage den vier Kapiteln des Romans entsprechen. Rui entschließt sich mit seiner Frau Marília nicht wie zunächst vorgesehen, auf einen Kongress über das 19. Jahrhundert nach Tomar zu fahren, sondern das verlängerte Wochenende in einem Gasthaus in Aveiro zu verbringen. Er hat vor, sich von Marília zu trennen, schiebt das Gespräch jedoch ständig auf, bis Marília ihrerseits die Trennung vorschlägt. Die plötzliche Umkehr der Situation bedeutet für Rui eine große Frustration, die noch zu den vielen anderen hinzugefügt wird, die sich im Verlauf der Tage in Aveiro durch die Rückblicke und Erinnerungen in ihm angestaut haben.

Die Erzählhandlung wird durch die ständigen Rückblicke von Rui erweitert, in denen er versucht, die Stationen in seinem Leben abzurufen, die zu seinem Persönlichkeitsverfall beigetragen haben.

Verschiedene Abschnitte aus Ruis Leben werden in dieser Art von Selbstanalyse hervorgerufen, die aufzeigt, mit welchen Problemen er im Verlauf seines Lebens konfrontiert worden ist. Parallel zu seinem Gedankenstrom werden die Äußerungen der befragten Familienmitglieder eingeschoben. Diese Reihe von Nebenpersonen entwerfen aus verschiedenen Blickwinkeln ein subjektives Bild äußerer und innerer Merkmale über Leben und Tod des Protagonisten.⁴²

5.1.4 Die Erinnerungen von Rui S.: Die Geschichte eines Persönlichkeitsverfalls

In den Erinnerungen von Rui tauchen zahlreiche Szenen auf, die mit der Welt der Familie des Protagonisten eng verbunden sind und seine persönlichen Erfahrungen widerspiegeln. Die persönlichen Erfahrungen greifen oftmals nur als Fragment einer Erinnerung in die Erzählhandlung ein, die jedoch immer wieder auftaucht, unablässig ausgebaut wird und somit für den gesamten Text einen strukturierenden Charakter hat. Dazu zählen folgende Erinnerungsfragmente, die wiederholt, variiert und erweitert werden: Die permanente

⁴² Messner, Dieter: Explicação dos pássaros, S. 107

Abwesenheit des Vaters während Ruis Kindheit wegen angeblicher Geschäftsreisen, die Entscheidung, Marília zu verlassen, die Erklärung der Vögel in Ruis Kindheit, der Bruch mit dem Vater und somit mit der gesamten Familie, und die katastrophale Einführung Marílias in Ruis Familie.

5.1.4.1 Die Kindheitserinnerung: Die Erklärung der Vögel

Die Erinnerung, in denen Rui seinen Vater bittet, ihm die Vögel zu erklären, wird am häufigsten wiederholt und variiert. Schließlich verändert sie sich mit Ruis zunehmender Verwirrung. Die Szene ist die einzige Erinnerung, in der das Verhältnis zwischen Rui und seinem Vater als familiäre Intimität im positivem Sinne auftaucht. Deshalb hebt Rui in seinen Erinnerungen diese Szene hervor, denn sie verkörpert für ihn die Idee von Glück. Diese Beziehung zwischen Vater und Sohn wird jedoch nur am ersten Tag als positive Erinnerung dargestellt. Am zweiten Tag überwiegt schon der Bruch, der sich in der Beziehung zwischen Vater und Sohn vollzogen hat. Der Vater will nicht mehr das Wesen der Vögel erklären und gibt sogar vor, die Episode völlig vergessen zu haben und verlagert sein Interesse auf die Mathematik-, Geographie- und Physiknoten. Am dritten Tag schildert Rui neben den ständig wechselnden Manien des Vaters (Blutdruckmessen, Rollschuhlaufen, Kakteensammlung, etc.) die Begeisterung für die Schmetterlingsammlung. Der Vater erklärt Rui, wie man die Schmetterlinge präpariert und aufspießt. Die anfängliche Begeisterung artet jedoch in eine Raserei aus, die im Verlauf des vierten Tages eine zunehmende Verwirrung in Ruis Erinnerungen auslöst. Der Vater spießt mit der Nadel nicht mehr die Schmetterlinge, sondern die Vögel auf, was symbolisch für den Selbstmord von Rui steht.

Rui erinnert sich während des ersten Tages immer wieder an die Ferien im Landhaus der Eltern. Er schildert die innige Beziehung zu seinem Vater, der ihn auf seinen Schultern trägt und ihm dabei das Wesen der Vögel erklärt. Er selbst ist so berührt von dieser Erinnerung an die Ferien im Landhaus, dass er das Leben noch einmal wie einen Film zurückspulen möchte, um von dort noch einmal neu zu beginnen („Pensa Vamos voltar o filme para trás, recomeçar.“, S. 17). Dieser Moment seines Lebens wird zum Dreh- und Angelpunkt seines Rückblicks, und als zentrales Thema seines Denkens entsteht die Obsession, dass man ihm das Wesen der Vögel erklären möge, was letztendlich eng mit der Frage nach seiner eigenen Existenz verbunden ist. Immer wieder bittet er seinen Vater, ihm die Vögel zu erklären und sein Vater erzählt ihm daraufhin von dem Wesen und dem Sterben der Vögel:

„(...) os ossos deles eram feitos de espuma da praia, que se alimentavam das migalhas do vento e que quando morriam flutuavam de costas no mar, de olhos fechados como as velhas na comunhão.” (S. 44)

Der Tod der Vögel rückt jedoch immer stärker in den Mittelpunkt seiner Erklärungen:

“Os pássaros, explicava o pai encostado ao muro do poço da quinta, morrem muito devagar, sem motivo, sem se dar por isso, e um belo dia acordam de barriga para cima de boca aberta, flutuando no vento.” (S 49-50)

Die Erinnerung an diesen glücklichen Moment absorbiert Rui derart, dass er seine Umwelt nicht mehr wahrnimmt und dem Gespräch mit Marília nicht mehr folgt, sondern vollkommen in diesem unvergesslichen Moment seiner Kindheit aufgeht:

„Tão absorto que mesmo o rumor da água defronte a estalagem, debaixo da janela, o som dos anúncios da televisão e a tosse dos ingleses no corredor haviam deixado de existir (...)” (S. 75)

Am zweiten Tag verändern sich die Erinnerungen im zunehmenden Maße in negativer Hinsicht, die einzigartige Kindheitserinnerung im Landhaus wird von dem Desinteresse des Vaters gegenüber Rui und seinem Tick mit den Vögeln abgelöst. Er beurteilt die kurzweilige Euphorie seines Vaters für die Vögel schließlich als eine seiner Manien („se calhar a mania dos pássaros durou apenas um bocadinho de nada durante a minha infância.“, S.129).

In seinem Gedankenstrom umkreist Rui in einem Dialog zwischen sich, seinem Vater und seiner Mutter das Verschwinden dieser Euphorie. Sowohl der Vater als auch die Mutter zeigen sich erstaunt über Ruis Faszination an Vögeln (“Os pássaros, respondeu o pai, num mumúrio com uma expressão perplexa, o que é isso dos pássaros”, S. 132 und “Pássaros, perguntou a mãe interdita, que história é essa dos pássaros?”, S. 133). Die Vögel, die Rui mit seinem Vater verbanden und die für ein intaktes Vater- Sohn-Verhältnis standen, werden am Ende des zweiten Kapitels endgültig von seinem Vater abgelehnt („Os pássaros (...), não me lembro dos pássaros“, S.133) und somit zerbricht auch die letzte verbliebene Vertrautheit zwischen Vater und Sohn und steht als Symbol für die endgültige Entzweiung der beiden.

Die Erklärung der Vögel vermischt sich schließlich mit der Frage über das Mysterium der Existenz im Allgemeinen.⁴³ Ruis Frage nach der Erklärung der Vögel steht für die Suche nach dem Sinn seiner eigenen Existenz. Die Verschmelzung zwischen Rui und den Vögeln (“Comecei a subir as escadas para o meu quarto sem tocar na passadeira, e qualquer coisa de elástico e esponjoso me fazia, por assim dizer, voar.”, S. 75) und das Auftauchen von Vogelmenschen wird im Verlauf des Romans mehrmals thematisiert.⁴⁴

5.1.4.2 Der Bruch zwischen Rui und seinem Vater

Der Bruch der Beziehung zwischen Rui und seinem Vater leistet einen großen Beitrag zu seinem Persönlichkeitsverfall. Rui leidet unter dem übermächtigen Schatten seines Vaters,

⁴³ Seixo, Maria Azira, S. 110

⁴⁴ siehe die Zeugenaussage von Alice F., die davon berichtet, dass Ruis Leiche beim Auffinden von einem Schwarm Vögel umgeben war, die die Leiche zu verteidigen schienen. In der darauffolgenden Nacht träumt die Zeugin von Vogelmenschen, S.77-81

der nicht zulässt, dass sein Sohn eine eigene Persönlichkeit entwickelt, ihn auf kastrierende Weise beschützt, und verhindert, dass Rui gegen ihn aufbegehrt:

“Nunca me deixaste sequer revoltar-me, ir até ao fim das minhas zangas: a tua sombra enorme, tutelar e autoritária, castrantemente protegia-me, e foi a partir daí que decidi ir para Letras, ser professor, recusar a empresa, deixar de usar gravata, ensinar estruturalismo, teoria de literatura, poesia francesa ou outras inutilidades equivalentes e aberrantes”. (S. 55-56).

Rui versucht sich somit von der Übermacht des Vaters loszusagen, indem er sich von dem Unternehmen und der Macht des Vaters abwendet und sich entschließt, seinen Neigungen zu folgen und an der philosophischen Fakultät zu studieren. Bereits seine politischen Ambitionen in der Schule sind der Beginn für das Auseinanderbrechen des Verhältnisses zwischen Rui und seinem Vater („Tu para mim, morreste a partir da altura em que te enfiaste nas políticas.“, S. 53). Als die Mutter dem Vater Ruis Entscheidung mitteilt, an der philosophischen Fakultät zu studieren, beginnt der Vater eine Hasstirade auf seinen Sohn („Só uma idiota daqueles é que não aprende a Matemática, o que Ihe ensinam no liceu qualquer atrasado mental decora.“, S. 73), die damit endet, dass er sogar seine Vaterschaft anzweifelt („Tens mesmo a certeza que esse parvo é o meu filho?“, S. 73). Der Vater vermittelt Rui immer stärker das Gefühl, dass er ihn für einen Versager hält.

Rui hat immer hinter dem übermächtigen Schatten seines Vaters gestanden und wurde nicht als eigenständige Person wahrgenommen. Er war bereits in der Schule der Sohn des Herrn Ingenieurs und wurde nicht für seine eigenen Leistungen, sondern durch seinen Status als Sohn beurteilt, was seine starke Verunsicherung in Bezug auf soziale Kontakte prägte:

“Se eu fosse pequeno era o filho do senhor engenheiro e o professor perguntava-me os rios de Mozambique mais aflito da minha ignorância do que eu. Pensa As notas que me davam eram para ele, não eram para mim(…)”. (S. 84)

5.1.4.3 Weitere Phasen in Ruis Persönlichkeitsverfall

Ruis Erinnerungen umkreisen jedoch nicht nur die Familie, sondern auch die Stationen seiner beiden Ehen, seines Berufes und seine Parteizugehörigkeit. Seine erste Frau Tucha verlässt ihn nicht nur, sondern sie schmeißt ihn aus der Wohnung hinaus, was für Rui ein schwerer Schicksalsschlag ist, von dem er sich nie wieder richtig erholt. Das Gefühl von Einsamkeit, welches die Trennung hinterlässt, versucht Rui auszugleichen, indem er sich mit Marília einlässt, die er nicht liebt und die von seiner Familie aufgrund ihres nachlässigen Aussehens, ihrer Parteizugehörigkeit zum Kommunismus und ihrer einfachen Herkunft nicht akzeptiert wird.

Er sieht sich selbst als Versager, was sich mehrfach in seinen Erinnerungen herauskristallisiert. So ist er davon überzeugt, dass er nicht dazu in der Lage ist, seine Doktorarbeit über den Sidonismus zu beenden („Nunca escreveria (sabia-o) a tese sobre o sidonismo, as ideias, emperradas, não vinham“, S.108) und bezweifelt sogar, dass er

jemals Talent dazu gehabt hat („ou nunca tive talento ou perdi-o na infância com os dentes de leite“, S. 108).

Als er zusammen mit Marília ein Auto kaufen will, fährt er das Auto gleich beim Anfahren kaputt und wird von dem Autoverkäufer als „grandessíssimo cabrão“ (S. 125) beschimpft.

5.1.5 Die externe Erinnerung

Die Erzählhandlung wird durch zahlreiche Aussagen von Ruis Familie und sozialem Umfeld unterbrochen, die auf eine Befragung zurückgehen. Außerdem werden die Zeugenaussagen des Polizeiberichts von Aveiro im zweiten, sowie ein Nachruf im dritten Kapitel, der in der historischen Zeitung der Universität erschienen ist, durch gesonderte Paragraphen aufgeführt.

5.1.5.1 Die Erinnerung der befragten Personen

Ruis Gedankenstrom vermittelt im Verlauf des Romans den Eindruck, dass er zunehmend selbst davon überzeugt ist, in beruflicher wie in privater Hinsicht versagt zu haben. Diese Selbsteinschätzung bestätigen auch die Aussagen der Nebenpersonen, die Ruis Gedankenstrom unterbrechen. Die Personen übernehmen die Funktion von Stichwortlieferanten⁴⁵, die den durch Ruis Erinnerungen dargestellten Persönlichkeitsverfall durch ihre Aussagen bestätigen und die thematisch auf die Gedanken von ihm abgestimmt sind. Der Vater, die Mutter, die erste und die zweite Frau werden stärker profiliert als die übrigen Personen. Sie sind Statisten, die dem Autor dazu dienen, die psychische Entwicklung bis zu seinem Selbstmord aus verschiedenen Blickwinkeln und auch von unterschiedlichen zeitlichen Befragungen ausgehend zu schildern.

Im Verlauf des Romans erinnert sich Rui an bestimmte Ereignisse in seinem Leben. Die Befragung der Personen aus seinem sozialen Umfeld unterbricht diesen Erinnerungsfluss und nimmt zu dem jeweils gerade dargestellten Problem Stellung. Die befragten Personen sind namenlos, werden jedoch durch bestimmte charakteristische Merkmale in Ruis Erinnerungen oder durch ihren Familienstatus beschrieben.⁴⁶

Die thematische Verbundenheit zwischen Ruis Erinnerungen und dem Einschub der befragten Personen läßt sich sehr deutlich aufzeigen, als er sich an die Abtreibung von Marília erinnert. Die eingeschobene Befragung von Marília zu diesem Thema ergibt zunächst, dass sie über eine Abtreibung von einem gemeinsamen Kind mit Rui nachdachte

⁴⁵ Messner, Dieter, S. 109

⁴⁶ Marília taucht in den Befragungen als „mulher descuidada e remexida“ (S. 86) auf. Dieser Charakterisierung von Marília begegnet man mehrmals in Ruis Erinnerungsfluss. Der Sohn Pedro wird als „rapaz com borbulhas de dezoito ou dezanove anos“ (S. 40) vorgestellt und gibt sich erst durch seine Erinnerungen „Não me lembro do meu pai“ als Ruis Sohn zu erkennen

(„Se fiz um aborto dele? (...) É possível que sim, sei lá, não me lembro, passaram tantos anos depois disso.”, S.139). Durch scheinbares Insistieren des Interviewers gibt Marília schließlich zu, dass sie wegen mehrerer Abtreibungen am „Praça das Flores“ war, aber sich nicht an eine Abtreibung von einem gemeinsamen Kind mit Rui erinnert:

“Um segundo andar na Praça das Flores? – perguntou a mulher de cabelo grisalho a vasculhar a desordem da memória. - De facto fui lá duas ou três vezes, uma casa sinistra, uma parteira horrenda, mas não me lembro se algum dos fetos era dele.” (S. 141).

Im Verlauf des Romans ergeben die Aussagen von Familie, Verwandten, Tucha, Marília, aber auch von Personen aus Ruis sozialem Umfeld wie Lehrer, Kinderarzt, Psychiater, ein eher negatives Bild von Rui. Man erfährt jedoch nicht wirklich etwas über seine Persönlichkeit und seine Beziehung zu seinem sozialen Umfeld. Es äußern sich zwar viele Personen zu Rui, aber das, was sie sagen, vermittelt kein klares Bild über seinen Charakter. Es lässt sich aus den Aussagen lediglich herauslesen, dass Rui durch sein näheres Umfeld und insbesondere durch die befragten Personen im Verlauf seines Lebens stark eingeschüchtert worden ist und deshalb auch ein gestörtes Verhältnis zu seinem sozialen Umfeld hat.

Die Mutter spricht deutlich ihr Mitleid gegenüber Rui aus, der ohne Kompass zur Welt gekommen sei („Coitado, murmurou ela, nasceu sem bússola.“, S. 32) und deshalb auch kein Gefühl dafür entwickeln konnte, welche Personen gut für ihn sind („O mal deste rapaz (...), é que nunca soube fazer com que o amassem.“, S. 30).⁴⁷

Sein Schwager Carlos, der im Unternehmen des Vaters arbeitet, hat ebenfalls Mitleid mit Rui, der von den Sozialisten ausgenutzt worden ist, und er betont, dass er sich nie mit Rui gestritten hat:

“Apesar das nossas ideias diametralmente opostas (...) nunca discuti com o meu cunhado. No fundo era um pobre de Cristo, um bem intencionado de que os socialistas se aproveitaram. Cheguei a ofereci-lhe a minha casa várias vezes, recusou sempre.” (S. 41)

An einer andere Stelle im Roman erläutert Carlos, dass Rui kein Talent für wirtschaftliche Geschäfte und letztendlich keinerlei Begabung aufzuweisen hatte („não tinha o mínimo jeito para os negócios. Pensando bem, de resto, não tinha o mínimo jeito para nada”, S. 86). Er geht sogar soweit zu behaupten, dass Ruis Neigung zu den Geisteswissenschaften nicht normal sei („Para Letras só seguem meninas e maricas“, S. 69).

Die einzige Person aus der Familie, die Sympathien für Rui auch nach dem Bruch mit der Familie hegt, ist die Schwester, die als Musiklehrerin arbeitet, und mit ihm eine Vorliebe für Chopin teilt. Sie ist es auch, die Rui Geld für Marílias Abtreibung leiht.

⁴⁷ Diesen Gedanken greift der Schreiber des Nachrufs später noch einmal auf.

Die ältere Schwester bezeichnet ihn als „um chato“ (S. 39) und die jüngere Schwester erklärt, dass er sich nicht viel aus der Familie gemacht hat („nunca ligou muito à família“, S. 40).

Die Befragung der Lehrer reduziert sich auf die naturwissenschaftlichen Fächer. Der Nachhilfelehrer für Physik betont, dass Rui für Physik kein Talent hatte, gesteht ihm aber zu, dass sich sein Talent möglicherweise auf andere Gebiete erstreckte:

„Nunca compreendeu o Segundo Princípio da Termodinâmica (...). Pode ser que tivesse mais jeito para as Letras, não discuto, mas nas ciências exactas sempre foi um desastre.“ (S. 46).

Der Psychiater analysiert Ruis Charakter und bestätigt seine schwache Natur, die zwischen Aggressivität und Unterwürfigkeit hin- und herschwankt:

„Comportamento típico dos temperamentos frágeis (...) .Curiosas alternâncias de súplica infantil e agressividade inconsequente: personalidade inofensiva mas aborrecida.“ (S. 38-39)

Tucha erinnert sich kaum noch an ihren ersten Mann („Não me recordo bem do meu primeiro marido“, S, 60) und betont, dass Rui als Liebhaber ungeschickt gewesen sei (“E depois, sexualmente, nunca vi um azelha tão grande“, S. 60).

Marília wirft Rui vor, dass er in den Filmvorführungen eingeschlafen sei und rät dem Interviewer, die These über den Sidonismus von Rui zu lesen, die sie selbst nie ernst genommen hat.

Ein Professor der Universität bestätigt den seltsamen Charakter von Ruis Doktorarbeit („Preparava aliás uma tese curiosa, um pouco lunática e discutível“, S. 89), hatte aber an Rui als Assistenten nichts weiter auszusetzen („Um bom rapaz e um assistente razoável“, S. 89).

Die eingeschobenen Befragungen sind stark an die Erinnerungen von Rui angelehnt. Die meisten Aussagen untermalen seinen Persönlichkeitsverfall und bestärken die Erkenntnis seines Versagens in privater wie in beruflicher Hinsicht. Niemand geht auf eventuell vorhandene Stärken oder Talente von Rui ein und die Familienmitglieder ordnen sich alle dem übermächtigen Vater unter.

Rui hat als einziger aus der Familie gewagt, sich von der übermächtigen Person des Vaters und Familienoberhaupts loszusagen, um sein eigenes Leben in Angriff zu nehmen. Er ist der Einzige, der sich nicht den in Portugal noch herrschenden archaischen Familienstrukturen unterordnet. Hier zeigt sich eine Kritik von Lobo Antunes an den noch herrschenden archaischen Prinzipien, nach dem die männlichen Nachfolger sich in den naturwissenschaftlichen Fächern profilieren müssen und ihr Interesse für die Geisteswissenschaft entweder als unnormal oder als homosexuelle Neigung angesehen wird. Ruis Ausbruch aus diesen Strukturen ist eigentlich eine fortschrittliche Protesthaltung gegenüber diesen veralteten Prinzipien. Die Familie, die weiterhin an

diesen bestehenden Familienstrukturen festhält, beurteilt Ruis Ausbruch dagegen als Versagen.

Die befragten Personen erscheinen teilweise bereits in ihrer Zirkuskleidung und verweisen auf die Zirkusvorstellung, die am Ende des Romans parallel zu Ruis Selbstmord in seinem Gedankenstrom stattfindet und die Darstellung von Ruis Selbstmord in Anwesenheit aller Verwandten und Bekannten präsentiert.

So wird z. B. der Psychiater bereits am Anfang des Romans als Tigerdompteur dargestellt, der auf Ruis unentschlossenen Charakter hinweist, weil er nicht einmal dazu in der Lage ist zu entscheiden, ob er leben oder sterben möchte:

„A indecisão (...). Se lhe perguntarem se lhe apetece viver ou morrer fica horas a fio a passear no quarto, de mãos nos bolsos, sem saber a resposta. Experimentem.“ (S. 37)

Da die Zirkusvorstellung am Schluß ein Teil von Ruis Gedankenstrom ist, stellt sich hier die Frage, ob es sich bei den Einschüben der Befragung nicht um die Darstellung einer Schizophrenie von Rui handelt, der Stimmen hört, die direkt in seinen Gedankenstrom eingreifen, was auch die thematische Übereinstimmung von Ruis Gedanken und der Aussagen der Befragten erklären würde.

5.1.5.2 Die Zeugenaussage des Polizeiberichts

Eine weitere Form der Erinnerung sind die Zeugenaussagen im Polizeibericht der drei Zeugen Alice F., Víctor P. und Hilário A., die alle in dem Gasthaus in Aveiro arbeiten. Im Gegensatz zu den Aussagen der Befragten handelt es sich hier um in sich abgeschlossene, nicht unterbrochene, Zeugenaussagen, die die Erzählhandlung nicht unterbrechen, sondern ein Unterkapitel bilden. Es handelt sich hierbei zwar auch um subjektive Darstellungen, die Zeugenaussagen beziehen sich jedoch nur auf die vier Tage vor Ruis Selbstmord und sind neutrale Beobachtungen, da es keine persönlich Beziehungen zu dem Toten gab.

Jede Zeugenaussage beginnt mit der Präsentation des Zeugen und endet mit der Unterzeichnung des Protokolls („Lido, ratifica e assina.“, S. 81 und S. 97).

Die drei Zeugen erwähnen alle, dass die Menschen in respektvollen Abstand zu der Leiche standen, die von einer „nuvem de gaivotas“ umgeben war und in einer „estranha mistura de ternura e de odio“ von den Vögeln verteidigt wurde. Insbesondere bei Alice F. hinterlässt die Hartnäckigkeit der Vögel („protegerem o cadáver por um lado e despedaçá-lo por outro“, S.80), die mit einer Feuerwaffe von der Leiche weggescheucht werden mußten, alpträumhafte Nachwirkung. Sie träumt in der Nacht nach dem Auffinden der Leiche von Vogelmenschen und muss sich wegen der „homens voadores“ (S. 80) später in psychiatrische Behandlung begeben.

Alice berichtet nur wenig über das Ehepaar. Während sie Ruis psychische Verfassung als „preocupado e nervoso“ (S. 79) beschreibt, erscheint ihr Marília eher als „de aspecto

simultaneamente descuidado e hostil“ (S. 79). Insgesamt hält sie sich jedoch zurück und erklärt, dass ihr die beiden völlig unbekannt sind („desconhecê-los por completo“, S.79).

Der Zeuge Vítor P. informiert Marília über den Tod ihres Mannes und ist über ihre gleichgültige Reaktion überrascht („Ah sim? em timbre distraído e neutro“, S. 94-95). Er erfährt in dem Telefongespräch von ihr, dass sie sich am Sonntag des Selbstmordes getrennt haben. Als er ihr jedoch mitteilt, dass Rui im Schilf von einer Unmenge von Möwen umgeben war, die ihn bis auf die Knochen aufgeessen haben, erregt er Marílias Aufmerksamkeit („Os pássaros, perguntou-me, os pássaros de quando era pequeno?“ S. 96).

Der dritte Zeuge Hilário wohnte direkt über dem Zimmer von Marília und Rui und berichtet, dass die beiden sich trotz der Hellhörigkeit des Hauses durch eine „absoluta e intrigante mudez“ (S. 110) ausgezeichnet haben.

Die neutralen Zeugenaussagen erweitern aus neutraler Sicht das Bild von Rui und seiner Frau Marília. Von der Außenperspektive wird somit das Ehepaar noch einmal neu betrachtet und die gleichgültige Haltung der beiden zueinander betont.

Inbesondere wird hier jedoch das Verhältnis der Vögel zu Rui noch einmal neu herausgestellt, denn Ruis Faszination an Vögeln hat sich durch seinen Selbstmord anscheinend auf die Tiere übertragen, die sich fast wie die Herren des Kadavers aufführen und ihn gegenüber den herannahenden Menschen, zu denen Rui zu Lebzeiten ein gestörtes Verhältnis hatte, verteidigen.

5.1.5.3 Der Nachruf

Der Nachruf erscheint in der Studentenzeitschrift „Revista de história“ der philosophischen Fakultät.

Er präsentiert den Wissenschaftler Rui S. und rückt seine Persönlichkeit in ein ganz anderes Licht.

Der Beginn zeichnet Ruis Leistungen in der Schule und im Verlauf der universitären Laufbahn als durchaus positiv nach. Es erscheint eine lange Liste seiner wissenschaftlichen Veröffentlichungen von 1974 bis 1980 und es wird erwähnt, dass seine Doktorarbeit über den Sidonismus unbeendet blieb.

Der Verfasser wird jedoch im Verlauf des Nachrufs mit zunehmenden Maße persönlicher und geht auf Ruis Schwierigkeiten ein, sich als Lehrender verbal zu artikulieren, was nach seiner Meinung aber bei hochintelligenten Geistern üblich ist. Er geht auf seinen zurückhaltenden Charakter ein („temperamento retraído e tímido“, S. 154) und betont, dass dieser sich gegenüber den Studenten jedoch immer hilfsbereit und engagiert gezeigt hat.

Schließlich geht der Verfasser auf seine persönliche Beziehung zu Rui ein. Er hat ihn manchmal in seiner Wohnung besucht und traf dabei auf eine höchst verunsicherte Person („óculos vagos, as mãos indecisas, o sorriso que parecia sempre desculpar-se a si próprio“, S. 155). Die Wohnung spiegelt seine Verwirrung wider („os livros ao acaso por toda a parte, os brinquedos de lata, a desordem constante de jornais“, S. 155), und seine bescheidenen und einfachen Möbel lassen nicht vermuten, dass er aus einer sehr reichen Familie stammt. Der Verfasser kennt somit auch Ruis Ehefrau Marília, die er äußerst negativ beschreibt. Ihr Äußeres stellt er als ungepflegt dar (“mulher ordinária e sacudida, despenteada”, S. 156) und betont ihren schlechten Ruf als Dozentin an der Universität (“mas só os ateus e os doidos lhe frequentavam as aulas“, S. 156).

Der Verfasser geht auf Ruis naive Art im sozialen Umgang ein, da jener nicht merkte, dass er von anderen nur ausgenutzt wurde, und betont immer wieder Ruis Blindheit in Bezug auf Marília (“eu pensava É impossível que não vejas que ela não gosto de ti, que brinca contigo que lhe és indiferente, que te detesta, que não dá um tostão furado pelo que vales e não vales.”, S. 156). Der Verfasser geht auch unbewusst auf das zentrale Thema der Vögel ein. Bei einem Treffen erzählte ihm Rui, dass ihm bisher noch niemand das Wesen der Vögel erklärt habe. Der Verfasser gab ihm daraufhin den Ratschlag, dass er selbst die Erklärung herausfinden sollte („pode sempre acontecer que encontre a explicação sozinho“, S. 158) und Rui blieb erstaunt über diese Erklärung zurück („tão estupefacto como se acabasse de acordar“, S. 158).

5.1.5.4 Schlusswort zur externen Erinnerung

Die Befragungen der Familienmitglieder, die Zeugenaussagen und auch der Nachruf verdeutlichen, dass die zentrale Figur Rui einerseits auf schmerzhaft Weise immer wieder in die Figur des Außenseiters gedrängt und gleichzeitig wiederum unfreiwillig integriert wird. Er selbst vermittelt seine Gedanken in einer schüchternen Passivität nur über den Prozeß der „transparent mind“, während die Außenwelt ihm eine Stimmengewalt entgegensetzt, die ihn geradezu entmündigt.⁴⁸

Im Verlauf des Romans zeichnet sich die Entmündigung Ruis immer stärker durch die Stimmen, die von außen auf ihn eindringen, ab. Sie geben vor zu wissen, was für Rui gut ist (Marília: „precisas de um sítio certo“, S.174) und er verliert sich durch diese Fremdbestimmung in einer Desorientierung, die ihn letztendlich zu seiner Entscheidung führt, sein Leben zu beenden.

5.1.6 Der Selbstmord als inszenierte Zirkusvorstellung

⁴⁸ Seixo, Maria Alzira, S. 110

Ruis Selbstmord am Strand von Aveiro wird durch einen inneren Gedankenstrom begleitet, in dem Rui seinen eigenen Selbstmord als Zirkusvorstellung inszeniert und sich parallel dazu die Reflektion über sein soziales Umfeld zuspitzt. Während die Erzählhandlung darstellt, wie er im Gasthaus in Aveiro ein Messer entwendet und damit zum Strand geht, läuft in seinen Gedanken ein Zirkusspektakel ab, an dem alle wichtigen Personen seines Lebens als Zuschauer teilnehmen. Im Hintergrund läuft die Musik des Boleros von Maurice Ravel, die sich in zunehmendem Maße beschleunigt und intensiviert. Parallel dazu dringt in immer kürzeren Abständen die Kritik der Familie von außen auf Ruis Gedankenstrom ein. Ruis Probleme mit seinem sozialen Umfeld werden immer auswegloser dargestellt („Nenhum delas me levou a sério“, S.226), während auf der Ebene der Zirkusvorstellung bereits nacheinander die Zuschauer angekündigt werden.

Die verschiedenen Ebenen in Ruis Gedankenstrom laufen letztendlich im Akt des Selbstmordes zusammen und in der Zirkusvorstellung wird Ruis Selbstmordnummer angekündigt:

“Senhoras e senhores, damas e cavalheiros, meninas e meninos, digníssimas autoridades presentes, selecto público (...), temos a honra de vos anunciar que o insigne Rui S. irá proceder, dentro de mui escassos momentos, à histórica consumação do seu arrojado número. Pela primera vez em Portugal, e graças aos nossos amáveis patrocinantes, um artista imola-se pela vosselências, em espectáculo rigorosamente não televisionado, no intuito de vos proporcionar alguns instantes de agradável passatempo, longe das preocupações, angústias e maçadas do quotidiano.” (S. 243-244)

Als Rui sich das Messer in den Bauch sticht, verschmelzen die verschiedenen Ebenen in seinem schizophren Gedankenstrom,⁴⁹ in dem parallel einerseits das Zirkuspublikum um Ruhe gebeten und andererseits sein Vater versucht, ihm endlich die Vögel zu erklären. Er sagt, dass Rui dazu den Bauch des Vogels aufschlitzen müsse, wobei er auf ihn, Rui, zeigt („Corta a barriga a esse, disse o meu pai apontando-me com o dedo, corta a barriga a esse para eu to explicar“, S. 246). Hier wird noch einmal deutlich hervorgehoben, dass die Erklärung der Vögel für die Suche nach dem Sinn der eigenen Existenz steht, die Rui versucht hatte, im Verlauf des Gedankenstromes während vier Tagen zu ergründen.

5.1.7 Schlusswort zu *Explicação dos pássaros*

Der Roman zeigt die Erinnerung der zentralen Figur Rui S. anhand seines Gedankenstroms auf. Die Konstruktion des Romans ist im Vergleich zu den drei vorhergehenden Romanen sehr viel komplexer. Die Erzählhandlung zeigt die letzten vier

⁴⁹ Im Meyers Grossen Taschenlexikon wird Schizophrenie als psychische Erkrankungen erklärt, bei denen der Strukturzusammenhang der Persönlichkeit verloren geht und für die unterschiedlich ausgeprägte Störungen charakteristisch sind. Die Störungen können sich auf das Eigenbewusstsein übertragen, indem die Grenze zwischen Ich und Außenwelt aufgehoben ist und eigene Körperteile als fremd bzw. von außen gesteuert erlebt werden. Die Wahrnehmung ist bei Schizophrenie ebenfalls gestört und äußert sich dadurch, dass Nebensächliches übergewichtig und Zufälliges von besonderer, meist sogar bedrohlicher Bedeutung erscheint. Eigene Gedanken werden als Stimmen gehört und auch andere Halluzinationen und Wahnideen sind häufig.

Tage in Ruis Leben, dessen Gedanken durch den Prozess der „transparent mind“ dargestellt werden, die ständig durch eine Vielfalt von Stimmen unterbrochen wird. Ruis Gedankenstrom und die Stimmen aus dem sozialen Umfeld stimmen thematisch überein und es herrscht eine gewisse Dialogizität vor.

Im Verlauf des Romans erweckt die Darstellung von Ruis Gedankenstrom und die ständig eingeschobenen Stimmen, den Eindruck, dass es sich bei ihm um eine schizophrene Persönlichkeit handelt, was insbesondere die Zirkusnummer und die Zunahme der Stimmen am Ende des Romans hervorheben. Die Stimmen der Verwandten und Bekannten scheinen gar nicht außerhalb des Gedankenstroms angesiedelt, sondern Teil seiner Schizophrenie zu sein.

Diese Vermutung wird noch durch die Aufforderung des Vaters bestärkt, sich auf der letzten Seite des Romans das Messer in den Bauch zu stechen. Die Stimmen haben einen eindringlichen Charakter und bestärken Rui in seiner Meinung, in privater und beruflicher Hinsicht versagt zu haben, und so steuert er von diesem Stimmenorchester begleitet immer mehr auf die Ausweglosigkeit zu, was schließlich im Akt seines Selbstmordes kulminiert.

5.2 *Auto dos Danados*

5.2.1 Einführung in den Roman *Auto dos dandos*

Der Roman, erschienen 1985, ist der erste Roman von António Lobo Antunes, der eine variable interne Fokalisierung aufweist. Im Zentrum steht der im Sterben liegende Großgrundbesitzer Diogo. Die Grenzsituation des Todes ist hier der Ausgangspunkt für die primäre Erzählhandlung und zeitlich zwei Tage vor und drei Tage nach dem parallel stattfindenden Dorffest angesiedelt.

Im Haus von Diogo wohnen seine drei erwachsenen Kinder Gonçolo, Leonor und die mongoloide Tochter, die als einzige in der Familie keinen Namen trägt.

Gonçolo ist wirklichkeitsentfremdet und schon seit Jahrzehnten durch sein Spiel mit der Kindereisenbahn hermetisch von der Aussenwelt abgeriegelt. Er ist mit Lurdes verheiratet und sie haben zusammen die beiden Kinder Ana und den siebzehn Jahre jüngeren Francisco.

Leonor ist mit Rodrigo verheiratet, der mit jeder Frau aus der Familie sexuellen Verkehr hatte und auf das gemeinsame Familienerbe aus ist.

Die namenlose Mongoloide hat von Rodrigo eine Tochter, die wiederum ebenfalls von ihm eine Tochter hat.

5.2.2 Die Struktur des Romanes

Der Roman ist in fünf große Abschnitte unterteilt, die den fünf Tagen des äußeren Erzählrahmens entsprechen. Insgesamt erzählen 9 Personen (Nuno, Anas Mutter Lurdes,

Ana, Francisco, der Großvater Diogo, Francisco, der Notar, die Tochter der Mongoloiden, Gonçalo und der Arzt), wobei nur Nuno, Ana und Francisco mehrmals als Erzähler auftauchen.

5.2.2.1 Die Erzählebene

Die Erzähler der einzelnen Kapitel können nicht sofort ermittelt werden. Erst durch die Beziehungen zu den anderen Familienmitgliedern kristallisiert sich der jeweilige Erzähler heraus.

Der erste Tag („Antevespera“) ist in die drei Tageszeiten „manhã“, „tarde“ und „noite“ unterteilt. Er wird vollständig aus der Sicht von Nuno erzählt. Nuno nimmt eine Sonderstellung in dem Roman ein. Er erzählt als einziger nicht nur von der Vergangenheit der Familie seiner Frau, sondern erinnert sich auch an seine eigene Familie. Er fährt zwar zusammen mit Ana in Richtung Alentejo los, doch es gelingt ihm, sich abzusetzen, und er bleibt dem Haus des Großgrundbesitzers während der fünf Tage fern.

Der zweite Tag („Véspera da festa“) ist in zwei Kapitel unterteilt. „Lado A“ wird aus der Sicht von Anas Mutter Lurdes und „Lado B“ aus der Sicht von Ana erzählt.

Der dritte Tag („Primeiro dia da festa“) trägt den Untertitel „À Lídia, onde quer que se encontre“ und ist vollständig aus der Sicht von Francisco erzählt, der sich in seinem Gedankenstrom seiner 17 Jahre älteren Geliebten Lidia zuwendet.

Der vierte Tag („Segundo dia da festa“) hat als Untertitel „A véspera da minha morte“ und stellt im 1. Kapitel den inneren Monolog des sterbenden Großgrundbesitzers Diogo dar. Im zweiten Kapitel berichtet der Notar als erster Außenstehender über die Familie.

Der letzte Tag („Terceiro dia da festa“) trägt als Untertitel „A importância da máquina da influenciar na génese da esquizofrenia“ und besteht aus fünf Unterkapiteln, die auf die Tochter der Mongoloiden, auf mehrere Perspektivträger (Gonçalo, Leonor und Diogo), auf Ana, auf den Arzt und auf Rodrigo verteilt werden.

Die Polyphonie in diesem Roman ist sehr vielfältig und lässt die Vergangenheit der Familie aus der individuellen Perspektive der einzelnen Familienmitglieder jeweils neu entstehen.⁵⁰

Wie in den vorherigen Romanen findet auch hier ein ständiger Wechsel zwischen der dritten und der ersten Person statt. Die Erzählperspektive von Francisco nimmt wiederum eine Sonderstellung ein, da seine drei Kapitel in der ersten Person geschrieben sind.

5.2.2.2 Die Zeitebene

Die Zeitebene ist noch komplizierter gestaltet als die Erzählebene, da bei jedem einzelnen Perspektivträger die verschiedenen Zeitebenen vermischt werden. Neben dem äußeren Handlungsrahmen wird in den einzelnen Erzählungen die erinnerte Vergangenheit der einzelnen Personen dargestellt, die sich um das Sterbebett des Großgrundbesitzers versammeln.

⁵⁰ Kalwa, Erich: Auto dos danados: Zu einigen Aspekten der Erzähltechnik, Lusorama (Beihefte), 2.Reihe, Bd. 10, 1993, S. 99

Der Roman hat drei Zeitstufen: Die Gegenwart, in der Nuno und seine Frau vorgestellt werden, die erinnerte Vergangenheit der Romanpersonen am Sterbebett des alten Großgrundbesitzers und eine sieben Jahre später liegende Zeit, als Ana aus Brasilien zurückkehrt, um sich um die existentielle Sicherheit ihrer Mutter zu kümmern. Auf dieser letzten Zeitebene erzählen jedoch nur Francisco und Ana. Die Zeitebene taucht jedoch auch ständig im ersten Abschnitt auf, in dem aus der Perspektive von Nuno erzählt wird. Die Diegese von Nuno ist immer wieder durch Prolepsen unterbrochen, in denen er darauf hinweist, dass die Familie nach dem Tod des Großgrundbesitzers vor den Kommunisten zunächst über den Guardian nach Spanien und dann nach Brasilien flüchtet:

„(...) uma vez que à tarde acabei por não voltar ao consultório, à noite me achava no Alentejo com a minha mulher e o meu cunhado de onze anos, e cinco dias depois atravessávamos a fronteira de Espanha numa das jangadas do pescador afogado, porque a tropa e os comunistas nos queriam matar a todos (...)” (S. 37)

5.2.3 Der Titel des Romans

Auto bezieht sich auf den Dramatiker Gil Vicente und bezeichnete noch im 16. und 17. Jahrhundert das dramatische Genre, welches unterschiedliche Inhalte zum Ausdruck bringen konnte, wie z. B. profan oder religiös, pädagogisch oder moralisch, allegorisch oder satirisch, ernst oder komisch. Der Roman erzählt die Geschichte des geistig moralischen Niedergangs einer Familie mit ihren degenerierten Familienmitgliedern und hat in seiner dramatisch-narrativen Form etwas von einem Bühnenstück.⁵¹

Danados bezieht sich auf das psychische und auch physische Beschädigtsein einer Familie und ihren Angehörigen, kann sich aber auch insgesamt auf die Befindlichkeit einer Gesellschaft beziehen.⁵²

5.2.4 Die Darstellung des moralischen Verfalls aus der Perspektive der unterschiedlichen Erzähler

Im Verlauf des Romans wird aus den unterschiedlichen Perspektiven der einzelnen Familienmitglieder die Geschichte des moralischen Verfalls der Familie dargestellt. Die vielfältigen Erzählperspektiven sind durch ein ständiges Hin- und Hergleiten zwischen verschiedenen zeitlichen und räumlichen Ebenen geprägt. Der Vielfältigkeit von Perspektive, Raum und Zeit ist die chronologische Linearität der primären Erzählhandlung gegenübergestellt, die durch den Ablauf der 5 Tage verkörpert wird. Die einzelnen Standpunkte der jeweiligen Erzählperspektiven sind zwar subjektiv gefärbt, ermöglichen jedoch auch eine komplexe Sicht auf die Familie.

⁵¹ ebenda, S. 91

⁵² ebenda, S. 91

5.2.4.1 Die verschiedenen Perspektivträger

Die Aneinanderreihung der aufeinanderfolgenden unterschiedlichen Perspektiven vermitteln den Eindruck, dass die dargestellten Anschauungen und Beurteilungen der familiären Situation nicht gleichzeitig geschehen. Der Leser ist dadurch direkt mit der Disharmonie der Personen konfrontiert, ohne dass ein kommentierender Vermittler auftritt.⁵³

Die Versammlung im Haus des im Sterben liegenden Großgrundbesitzers ist für die Erzähler Ausgangspunkt für Analepsen und Prolepsen. Sie vertiefen sich in die Vergangenheit der Familie und zeichnen so den moralischen Verfall der Familie nach. Sie verweisen jedoch auch in die Zukunft und beschreiben die Verdammung der reaktionären Familie des Großgrundbesitzers nach Brasilien.

Nuno verweist in seiner Erzählung immer wieder darauf, dass er nach dem Tod des Großgrundbesitzers nach Brasilien flieht. Ana und Fransiscos Erzählperspektive ist ca. 7 Jahre nach dem Tod des Großgrundbesitzers angesiedelt, sie blicken also aus zeitlicher Distanz auf die Familie zurück.

Nuno kann als Außenseiter der Familie betrachtet werden. Seine Erzählperspektive nimmt zwar ein Drittel des Buches ein, er bleibt jedoch der Zusammenkunft der Familie im Haus des Großgrundbesitzers fern und verschwindet aus der primären Erzählhandlung.

Er führt den Leser in die Familienverhältnisse seiner Frau ein und zeichnet darüber hinaus den moralischen Verfall seiner eigenen Familie nach.

Als Ana ihm mitteilt, dass ihr Großvater Diogo im Sterben liegt, und dass sie noch am selben Tag nach Reguengos aufbrechen müssen, erinnert sich Nuno in einem Rückblick an die vielen Gemeinsamkeiten zwischen Anas und seiner eigenen Familie.

Er erinnert sich an ihren schizophrenen Vater Gonçolo, der in diesem Roman für die psychische Verdammung steht. Gonçolo ist von den Familienangelegenheiten ausgeschlossen und beschäftigt sich den ganzen Tag mit seiner elektrischen Eisenbahn.

Die Beschäftigung absorbiert ihn vollständig und riegelt ihn hermetisch von seiner Umgebung ab:

„E de súbito o comboio eléctrico do meu sogro, que ocupava um compartimento inteiro lá em cima, com os gases de papelão e o celulóide das árvores, rodou-me na cabeça nas calhazinhas de lata.” (S. 66)

Dann erinnert sich Nuno an seinen elfjährigen Schwager Francisco, der ebenso wie sein Vater Gonçalo psychisch gestört ist und sich ständig vor den Erwachsenen versteckt („apesar dos dez ou onze anos que tinha, acorcorado entre os tornozelos dos adultos, a revirar uma miniatura de furgoneta nos dedos.”, S. 67).

⁵³ Seixo, Maria Alzira, S. 149

Nuno berichtet in Bezug auf seine Frau Ana, dass sie den herrschaftlichen Ton von ihrem Großvater Diogo hat und verweist auch auf ihr sexuelles Verhältnis mit ihrem Onkel Rodrigo. Er hat jedoch insgesamt die inzestuösen Verhältnisse von Anas Familie sehr genau durchschaut:

„(...) o velho que dorme com a tua mãe enquanto o filho, rodeado de penas, muda agulhas e constrói estações, a tua mãe que dorme com o marido da irmã do teu pai, o qual marido, por seu turno, dorme com as mulheres todas da família, mesmo a anormal, mesmo a doente a quem fez uma filha de quem há cinco ou seis anos teve um filho, porque a vila inteira conhece de fonte firme quem engravidou a tua prima (...)” (S. 100)

Hier wird der erschütternde moralische Verfall der Familie dargestellt, in der die inzestuösen sexuellen Skandale der Familie aufgedeckt und die Passivität der Frauen zumindest bereits angedeutet wird.

Anas Mutter Lurdes ergänzt das Bild der von Nuno dargestellten inzestuösen Familienverhältnisse. Sie missbilligt Anas rücksichtsloses Verhalten, da sie sich sogleich nach der Ankunft im Haus ihres sterbenden Großvaters mit ihrem Onkel zurückzieht, um mit ihm zu schlafen, was Anas Mutter Lurdes und ihre Schwägerin Leonor schweigend dulden („o candeeiro do tecto principia a abanar num movimento de metrónimo“, S. 118). Lurdes nimmt das sexuelle Verhältnis der Tochter Ana mit ihrem Onkel passiv hin und flüchtet sich in ihre eigene Vergangenheit. Der Rückblick schildert ihre Aufnahme in die Familie des Großgrundbesitzers durch die Heirat mit dem psychisch gestörten Gonçalo, der mehrmals in der Vergangenheit in die psychiatrische Anstalt eingewiesen wurde („que de quando em quando internavam em Lisboa numa clínica especial para agulheiros, de onde voltava quase sem se mover“ S. 129).

Sie schildert die erste sexuelle Zusammenkunft mit ihrem Mann Gonçales, die sie als gewalttätigen Akt schildert („a barriga cresceu-me misteriosamente a seguir a uma noite de sangue e comboios e dores“, S. 136). Der Geburt ihrer Tochter Ana steht sie nicht nur gleichgültig gegenüber, sondern sie empfindet auch ein Gefühl von Fremdheit beim Anblick des geborenen Kindes („Quem é, quem sera, porque me trazem ao quarto esta larva horrosa.“, S. 137).

Sie beschreibt noch eine zweite „Vergewaltigung“ durch ihren Mann, der sie jahrelang nach Anas Geburt nicht angefasst hatte („após tantos anos de dormir ao meu lado sem tocar sequer, S. 137). Die Schwangerschaft wird jedoch durch eine Fehlgeburt unterbrochen. Lurdes erwähnt zwar keine erneute „Vergewaltigung“ durch ihren Mann, berichtet aber davon, dass ein Jahr nach der Fehlgeburt Francisco auf die Welt gekommen ist („três meses corridos abortei no hospital um ano antes de o Francisco nascer“, S. 138), ohne die Vaterschaft zu klären.

Anas Erzählperspektive ist in der Zukunft angesiedelt, sie kommt sieben Jahre nach dem Tod ihres Großvaters zurück nach Reguengos, um den Besitz endgültig auf den Namen ihrer Mutter zu überschreiben. Die in der Zukunft angesiedelte Perspektive von Ana

unterbricht die Linearität der primären Erzählhandlung und verweist bereits in der Mitte des Romans auf die Flucht der Familie, die bis auf Anas Mutter Lurdes und Rodrigo nach Brasilien geflohen ist. Anas Begegnung mit ihrem Onkel Rodrigo nach siebenjähriger Trennung löst die Erinnerung an ihre Vergangenheit aus. Ana nimmt sieben Jahre später eine unabhängige und außerhalb der Familie stehende Position ein und sie betrachtet aus dieser zeitlichen Distanz heraus neu ihre sexuelle Beziehung zu Rodrigo und erkennt, dass er sie alle betrogen und belogen hat:

„(...) tio, esse gatuno que eu não via há sete anos, desde a morte do avô, e que nos mentiu a todas, e abusou de nós, e dormiu connosco, e nos aldrabou com promessas falsas e gemidos falsos, e segredos falsos, à medida que nos afagava e despia e penetrava nas coxas como um caule num jarra (...)” (S. 164)

Francisco erzählt genau wie Ana sieben Jahre nach dem Tod des Großvaters. Der Bericht ist wie ein Brief an seine Geliebte Lídia konzipiert, es wird jedoch erst im Verlauf deutlich, dass er sich nicht in der gemeinsamen Wohnung, sondern in einer Entzugsanstalt aufhält.

Franciscos Perspektive wirft wiederum ein neues Licht auf die Familie, und er erweitert den bereits angedeuteten moralischen Verfall, in der Eifersucht, Neid und der Streit um das Erbe vorherrschen.

Francisco thematisiert jedoch nicht nur den moralischen Verfall der Familie, sondern er geht auch auf seine persönlichen Probleme ein, die er mit seiner Familie hat. Er beschreibt seine Einsamkeit in der Familie, die insbesondere durch das lächerliche und kindliche Verhalten seines Vaters entsteht, der nur seine Eisenbahn wahrnimmt, die Francisco manchmal noch in der Gegenwart zu hören meint:

„Ainda hoje (...), escuto vindo do ponto inlocalisável das trevas (...), o arrote contínuo de uma locomotivazita de lata (...)” (S. 173)

Francisco klärt auch sein eigenes seltsames Verhalten auf, ständig unter Tische und Betten zu flüchten, welches Nuno zuvor bereits als psychische Störung bezeichnete. Francisco stellt sein Verhalten jedoch als Flucht vor der grausamen Familie dar:

„(...) a fim de não escutar as vozes das adultos na sala subitamente cruéis como grandes pássaros anguloso procurando-me como bico as cerejas dos olhos.” (S. 179)

Hier zeigt sich, dass es zwischen den unterschiedlichen Perspektivträgern Interferenzen gibt, da immer wieder dieselben Gegenstände aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt werden. Dadurch entsteht ein komplexeres Bild von der Verhaltens- oder Persönlichkeitsstörung und von den Verhältnissen der einzelnen Familienmitglieder zueinander.

Francisco fühlte sich also nicht nur einsam, sondern er hat sogar Angst vor seiner Familie. Die einzige Verbundenheit in der Familie verspürt er mit Ana, da sie beide den

Erwachsenen lästig waren („ela e eu éramos igualmente incómodos para os adultos“, S. 190).

Francisco, der niemals in der primären Erzählhandlung spricht und nur durch seine ständige Flucht unter Tische und Betten präsent ist, schildert hier ein eindringliches erschütterndes Porträt seiner Familie.

Dieses Bild wird durch den Gedankenstrom des sterbenden Großvaters Diogo erweitert. Während dieser in seinem Bett liegt, beobachtet er, wie in seinem Zimmer ein erbitterter Kampf um das Erbe ausbricht und sein Schwiegersohn Rodrigo und seine Tochter Leonor das Zimmer nach dem Testament durchsuchen. Diogo flüchtet sich angesichts dieser niederschmetternden Situation in seine Vergangenheit. Er erinnert sich an das Erziehungsprinzip seines Vaters mit der Peitsche und fragt sich beim Anblick seiner im Streit um das Erbe rasend gewordenen Familie, ob er dieses Prinzip nicht auch auf seine eigene Familie hätte anwenden sollen.

Er erweitert den inzestuösen Kreis seiner Familie durch die Erinnerungen an seine Frau Adelina, die ihn ständig mit seinem Bruder betrog. Als der Bruder starb, verließ ihn Adelina, was er jedoch vor der Familie geheimhielt, indem er vorgab, dass sie gestorben sei. In seinem Gedankenstrom fasst er schließlich zusammen, dass man seine Frau und seine Kinder mit der Peitsche erziehen müsse, insbesondere wenn es nicht die eigenen Kinder seien („Os filhos educam-se à chibata, principalmente se temos quase a certeza de que não são nossos.“, S. 240).

Im bitteren Rückblick des Sterbenden bleibt ihm als einzige Genugtuung, dass er sein ganzes Vermögen in den letzten Jahren im Kasino und Bordell von Lissabon ausgegeben hat („enquanto o meu gento me exigia o que eu gastara anos a fio nos casinos e nos andares de pegas de Lisboa“, S. 241) und folglich kein Erbe mehr vorhanden ist. Diese Aussage wird im folgenden Kapitel aus der Perspektive des Notars bestätigt, der davon berichtet, dass die Familie keinen Besitz mehr hat, weil Diogo über Jahre hinweg alles mit Hypotheken belegt hatte.

Die Erzählperspektive der Tochter der Mongoloiden verstärkt noch den inzestuösen Charakter der Familie. Sie hat mit ihrem Vater/ Onkel Rodrigo ein Kind und ebenso wie Ana reflektiert sie darüber, warum sie sich so sehr von Rodrigo angezogen fühlte (“Como é que eu fui capaz, caramba que raio de coisa me atraía neste velho?” S. 247), intensiviert ihre Aussage noch dadurch, dass sie die Frage auf sich und ihre Mutter überträgt und weitet das inzestuöse Netz schließlich auf alle Frauen der Familie aus:

Como é que eu pude e como é que a minha mãe pôde, mesmo aparentando-se um macaco, mesmos sem falar, mesmo mongolóide, como é que podemos ambas parir dele, como é que a mulher do meu tio pôde, como e que a minha tia podia ainda?” (S. 248)

Am letzten Tage der primären Erzählhandlung vermischen sich die unterschiedlichen Erzählperspektiven. Im dritten Kapitel erzählen und erinnern sich Leonor, Gonçalo und

der Großvater, und obwohl sie nicht miteinander kommunizieren, ergänzen sich die einzelnen Perspektiven.

Leonor erinnert sich an die Besuche ihres Onkels (und eventuellen Vaters) am Sonntag, auf die sich ihre Mutter während des gesamten Vortages vorbereitete. Diogo berichtet hingegen aus seiner Perspektive, dass seine Frau ihn abgewiesen hat und ihm nur das Hauspersonal blieb, um seine Sehnsüchte nach Zärtlichkeit zu befriedigen.

Gonçalo erklärt, dass seiner Mutter ihn nicht geliebt und abgewiesen hat („ela gostava das minhas duas irmãs e de mim, por ser filho homem, não“, S. 282), was ihn als Kind sehr verletzte. Aus der Perspektive von Diogo wird diese Abweisung aufgeklärt, denn er ist sich sicher, dass Gonçalo das einzige Kind von ihm ist, während die beiden Töchter von seinem Bruder sind („Talvez por este ser o único dos filhos que me deste que tenho quase certeza de ter feito“, S. 285).

Hier vermittelt der Text durch den ständigen Perspektivwechsel den Anschein eines Dialoges. Die Erzähler sind jedoch hermetisch in ihrer Perspektive eingeschlossen und die Kommunikationslosigkeit steigert noch den moralischen Verfall der Familie, weil sie die bestehenden komplizierten Familienverhältnisse schweigend hinnehmen und somit immer mehr auf einen Untergang zusteuern.

Das letzte Kapitel stellt diesen Untergang der Familie durch die Perspektive von Rodrigo dar, der eigentlich während all der Jahre die Familiengeschicke durch seine Lüge und sexuelle Gier gelenkt hat. Seine Wahnvorstellungen in der Schlusszene schildern seine psychisch gestörte Persönlichkeit. Er fühlt sich von den Kommunisten verfolgt und hat Angst, dass sie ihn um den Großgrundbesitz bringen, auf den er so lange hingearbeitet hat. Der Verwalter versucht ihn zu beruhigen, hat jedoch keine Möglichkeit, die schizophrenen Wahrnehmungen von Rodrigo zu durchbrechen und bestätigt rückblickend, dass Rodrigo schon immer irre gewesen sei:

“Vossemecê não regula da cabeça (...). Para seu governo vossemecê nunca regulou da cabeça, era a si que o deviam ter metido à força no hospital de Lisboa. Até com os doentes se vai deitar no mato.” (S. 317)

5.2.5. Schlusswort zu *Auto dos danados*

Der Roman beschreibt ebenso wie *Explicação dos pássaros* den Verlauf von mehreren Tagen bis zum Tod der zentralen Figur des Romans. Es wird jedoch nicht nur der physische Tod dargestellt, sondern ebenso der Untergang des Glaubens, der Werte und Moral.

Die einzelnen Erzähler verkörpern im Verlauf des Romans ein burleskes Universum des Abstiegs. Jeder Perspektivträger deckt durch seine Rückblicke eine weitere Phase des moralischen Abstiegs der Familie auf und lässt dadurch ein sehr komplexes Bild der Familie entstehen. Das Familiengerüst wird zusammengehalten durch Lügen und falsche

Versprechungen auf das Erbe von Rodrigo, der dadurch die ebenso habgierigen Frauen an sich gebunden hat.

In den einzelnen Perspektiven werden Geständnisse, (Diogo gibt in seiner Erinnerung zu, dass seine Frau ihn verlassen hat), nicht artikuliert Gefühle wie Einsamkeit und Zurückweisung durch die Mutter (was Persönlichkeitsstörungen bei Gonçalo und Francisco entstehen lässt) und die im Verlauf des Romans immer wieder thematisierte Passivität der Frauen dargestellt.

Der Roman greift die Herrschaftsstrukturen der Großbesitzer an, die nach der Revolution versuchen, reaktionär an den bestehenden Verhältnissen und an ihrem Besitz festzuhalten. Die archaischen Familienstrukturen des Großgrundbesitzers sind jedoch nicht mehr zeitgemäß, so dass hier mit dem Sterben des Großgrundbesitzers das Sterben einer sozialen Schicht symbolisiert und dadurch zugleich die Hoffnung auf den Beginn einer neuen Zeit ausgedrückt wird.

6. *As Naus*

6.1 Einführung

Der siebte Roman nimmt eine Sonderstellung im Werk von António Lobo Antunes ein. Neben dem autobiographischen Roman und dem Familienroman bildet der postmoderne fiktiv-historische Roman *As naus* eine dritte Untergattung.⁵⁴

Die Erzählhandlung ist in der Gegenwart Portugals von 1975 angesiedelt. Es ist jedoch von Anfang an auch eine fiktiv-historische Ebene präsent, die nicht nur durch Symbole und Alltagsgegenstände aus dem glorreichen Zeitalter der Entdeckungen dargestellt wird, sondern 500 Jahre portugiesische Geschichte durcheinanderwirbelt. Durch die Vermischung von Personen, Orten und Gegenständen aus verschiedenen Zeitepochen entsteht so eine halluzinatorische Atmosphäre.⁵⁵ Es tauchen historische Persönlichkeiten wie Seefahrer, Könige, Schriftsteller, Missionare aus dem 16. Jahrhundert auf, die in dem Roman eine doppelte Vergangenheit haben. Auf der einen Seite handelt es sich um Pedro Álvares Cabral, Luis de Camões, Francisco Xavier, Giogo Cão, Manuel de Sousa de Sepúlveda, Fernando Mendes Pinto, Vasco da Gama und Garcia da Orta, die in Rückblicken ihre Zeit als Seefahrer, Schriftsteller Missionar heraufbeschwören. Auf der anderen Seite kehren sie zusammen mit den anderen „retornados“ nach dem Zusammenbruch des Kolonialimperiums aus Afrika zurück, da sie wegen der politisch unstablen Lage und der aufkommenden Unruhen nicht mehr länger in den ehemaligen Kolonien bleiben können.

⁵⁴ Kalwa, Erich: António Lobo Antunes: Die Rückkehr der Karavellen, Lusorama 45, 2001, S. 49

⁵⁵ Pollack, Ilse: Vom Ende des imperialen Mythos, S. 19

Die konsequente Schreibweise von Lissabon mit dem Graphem x (Lixboa) lässt sich auf das Wort „lixo“ zurückführen⁵⁶, da die „retornados“ eine eher durchgehend negativ geprägte Meinung von der Stadt haben, was sehr stark in dem Roman präsent ist.

In *As naus* werden die großen Helden des glorreichen Zeitalters Portugals, die durch die pathetische Geschichtsschreibung der Salazarzeit in unerreichbare Höhe gelangt sind, im Verlauf des Romans regelrecht von ihrem Sockel gerissen.⁵⁷

Maria Alzira Seixo betont in ihrem Buch „Os romances de António Lobo Antunes“, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung die Wirkung dieses parodistischen und satirischen Buches besonders groß gewesen sein muss, da in dieser Periode gerade offizielle Feierlichkeiten zum portugiesischen Entdeckungszeitalter stattfanden.⁵⁸

6.2 Die Struktur von *As Naus*

As Naus besteht aus 18 Kapiteln, die keine Überschriften haben. Die 18 Kapitel sind auch nicht durchgängig aus einer Perspektive dargestellt, sondern es gibt mehrere zentrale Figuren, aus deren Perspektive die einzelnen Kapitel erzählt werden.

6.3 Gedächtnis und Erinnerung in *As Naus*

In *As naus* treten die Protagonisten in doppelter Hinsicht auf. Sie tragen die Namen von historischen Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts, was in ihrem Gedächtnis tief verankert ist, denn sie erinnern sich im Verlauf des Romans an ihre Erlebnisse aus dieser Zeit. Ihre zweite Identität ist in den Kolonien in Afrika verwurzelt, wo sie die letzten Jahrzehnte gelebt haben. Ausgangspunkt des Romans ist ihre Rückkehr nach Portugal im Jahr 1975.

Ebenso wie die Protagonisten eine doppelte Identität haben, die in zwei völlig unterschiedlichen Jahrhunderten verankert ist, verfügt auch die Geschichteebene des Textes über eine doppelte Identität. In dem Roman wird eine fiktiv-historische Ebene einer fiktiven Ebene gegenübergestellt. So tauchen Alltagsgegenstände und Orte auf, die aus dem 16. Jahrhundert stammen, wie z. B. die alten Seekarten der Seefahrer, die Kleidung, Kutschen und das Hieronymus-Kloster, welches gerade gebaut wird, und vermischen sich mit Gegebenheiten des 20. Jahrhunderts, wie z. B. Kühlschränken, Straßenbahnen, Flugzeugen und Fußballstadien.

Der Roman stellt somit gleichzeitig das Zeitalter der Kolonialisierung und den Zusammenbruch des Kolonialimperiums dar, was insbesondere durch das Gedächtnis der historischen Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts im Verlauf des Romans immer wieder herausgestellt wird.

⁵⁶ ebenda, S. 20

⁵⁷ Kalwa, Erich: Die Rückkehr der Karavellen, S. 50

⁵⁸ Seixo, Maria Alzira, S.168

Auf ihren Wanderungen durch Lissabon begegnen sie ihren eigenen Denkmälern. Straßen sind nach ihnen benannt und in Museen stehen ihre künstlerisch gestalteten Büsten. Hier wird der Leser mit dem kulturellen Gedächtnis des portugiesischen Volkes konfrontiert. Aber auch das individuelle Gedächtnis dieser historischen Persönlichkeiten ist im Text repräsentiert. Sie erinnern sich nämlich nicht nur an ihre großen Taten und Entdeckungen als Seefahrer und sind somit Allgemeingut der portugiesischen Geschichte, sondern sie blicken auch auf eine Vergangenheit zurück, die nur einige Jahre zurückliegt und ihr Leben in Afrika repräsentiert. Die Misere, in der sie in Lissabon leben müssen und der unerträgliche Geruch der fremden Stadt lösen die Erinnerung an ihr Leben in Moçambique, Guinea-Bissau und Angola aus.

6.3.1 Die Darstellung des kulturellen Gedächtnis in *As naus*

In dem Roman *As naus* werden die glorreichen Entdecker und andere wichtige Gestalten der portugiesischen Literatur und Geschichte mit dem Zusammenbruch des portugiesischen Kolonialimperialismus konfrontiert. Durch ihr Auftauchen als Persönlichkeiten aus dem 16. Jahrhundert vermischt sich die Vergangenheit mit der Gegenwart. Ihre Erinnerungen an das 16. Jahrhundert repräsentieren das kulturelle Gedächtnis des portugiesischen Volkes, was im Verlauf des Romans jedoch immer wieder kritisch durch das Zusammentreffen von Kolonialisierung und Zusammenbruch des Kolonialimperiums hervorgehoben wird.

6.3.1.1 Die Vermischung der Zeitebenen

In *As Naus* findet eine Vermischung der fiktiven und der fiktiv historischen Ebene statt. Die Gleichzeitigkeit dieser beiden Zeitebenen zieht sich durch den gesamten Roman. Die Vermischung der Zeitebenen wird auf der Textebene immer wieder durch die Orthographie des 16. Jahrhunderts repräsentiert. So werden einige Worte konsequent in der Orthographie des 16. Jahrhunderts geschrieben, wie z. B. „reyno“, „Dom Manoel“ und „Loanda“.

Das zeitgenössische Stadtbild und das Alltagsleben von Lissabon vermischen sich mit dem goldenen Zeitalter des 16. Jahrhunderts, wodurch die Dynamik der Gleichzeitigkeit von Aufbruch und Rückkehr der historischen Persönlichkeiten und Protagonisten dargestellt wird⁵⁹:

“No dia do embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinadas e de bares de turistas, onde os ingleses procediam à transfusão de gin matinal, o táxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas e de parelhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata indiferentes aos carros de praça,

⁵⁹ ebenda, S. 170

as camionetas americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando numa língua bicuda de samurais (...), perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda que conduzia ao estádio de futebol (...)" (S. 10)

Zu den beiden im Text dargestellten Zeitebenen fügt sich jedoch noch eine Ebene der irrationalen Atmosphäre hinzu, die durch die „condessas dementes“ (S. 10), „aos palácios das condessas maníacas“ (S. 12) und die „pássarinheiros alucinadas“ (S. 10) dargestellt wird. Die irrationale Ebene hat parodistische Züge, was insbesondere durch die Unvereinbarkeit der beiden Epochen hervorgerufen wird. Die Beschreibung der Aspekte des Zeitalters der maritimen Entdeckungen entwirft eine burleske und groteske Situation, wenn sie sich mit den Einzelheiten und Fakten der Gegenwart vermischen, wie z. B. dem Bau des Jeronimos Klosters und des Fußballstadions.⁶⁰

6.3.1.2 Das doppelte Gedächtnis der Protagonisten

Im Verlauf des Romans wird immer wieder die doppelte Identität der Protagonisten dargestellt, die sich an ihr Leben in Afrika, aber auch an ihre Zeit als Seefahrer und Schriftsteller erinnern. Das Gedächtnis der Protagonisten umfasst somit 500 Jahre portugiesischer Geschichtsschreibung und wird nicht nur durch das Gedächtnis der Protagonisten, sondern auch auf der Erzählebene dargestellt („O homem de nome Luís permaneceu séculos observando o jogador“, S.22).

Die Vermischung der Zeitebenen durch die ständig wechselnde Erinnerung der Protagonisten an ihrer Teilnahme einerseits am Goldenen Zeitalter und andererseits am Zusammenbruch des Kolonialimperiums, das sie selbst 500 Jahre zuvor aufgebaut hatten, vermittelt eine irrationale Atmosphäre des Textes. Die historischen Persönlichkeiten, die über Jahrhunderte mythologisiert wurden, tragen in ihren Erinnerungen diese Hybris zur Schau, was im Angesicht des endgültigen Zusammenbruchs des Kolonialimperiums den extrem parodistischen Charakter ihrer Persönlichkeit aber auch der portugiesischen Geschichtsschreibung offenlegt.

Im ersten Kapitel wird die Rückkehr von Pedro Álvares Cabral beschrieben, der zusammen mit anderen Personen des 16. Jahrhundert auf dem Flughafen von Lissabon ankommt:

“Os que regressaram consigo, clérigos, astrólogos, genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do Bairro Prenda, do Bairro da Cuca, abraçado a volumes de serapilheira, a malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, empurrando a bagagem com os pés (...).” (S. 13)

Im zweiten Kapitel wird die Rückkehr von Camões nach Portugal beschrieben. Er wird wie in einer Heldensage oder einem Märchen vorgestellt („Era uma vez um homen de

⁶⁰ ebenda, S.170

nome Luís”⁶¹, S. 19) und durch das typische Markenzeichen von Camões „a quem faltava a vista esquerda“ (S. 19) charakterisiert. Er wartet, auf dem Sarg seines Vaters sitzend, im Hafen von Alcântara auf seinen Besitz („o frigorífico, o fogão e o Chevrolet antigo“, S. 19), der auf einem anderen Schiff nach Portugal transportiert wurde. Dabei erinnert er sich an seine Rückfahrt mit dem Schiff und an seine beiden Reisebegleiter: „Dom Miguel de Cervantes Saavedra“, der unentwegt an seinem Roman mit dem Titel „Quixote“ schreibt und den „reformado amante de bicas e suecas“ (S. 20), der später als Vasco da Gama identifiziert wird. Vasco da Gama zeigt ihm seine Fotosammlung und erläutert die einzelnen Fotografien:

„Aqui sou eu no cavalo de pasta aos quatro anos, O terceiro a partir da esquerda sou eu na tropa em Tancos, Esta tirou-me o meu irmão Paulo quando descobri o caminho marítimo para a Índia (...)“ (S.24)

Im zehnten Kapitel wird von Vasco da Gamas Rückkehr von in seine Heimatstadt Vila Franca da Xira berichtet. Er findet sie jedoch vom Novemberregen überflutet und wartet deshalb auf einem Stein sitzend, bis sie wieder aus den Tejo fluten auftaucht. Der Zustand des Wartens löst bei ihm die Erinnerung an seine Vergangenheit als Seefahrer aus:

„E lembrou-se de quando o chamaram ao Paço, Ihe entregaram uma frota e o mandaram à Índia, oferecendo-Ihe, para o ajudar, um maço de mapas de continentes inventados, pilhas de relatórios mentirosos de viajantes pedestres (...). Lembrou-se do Restelo de manhã, à hora da partida dos veleiros, da corte instalada num palanque com um toldo de franjas para o ver largar, das aias que beliscava às cegas nos jardins do palácio, confundindo o seu odor de pedra-pomes com a essência de passiflora da rainha. Lembrou-se dos bispos paramentados a oiro (...). Lembrou-se dos corvos que recitavam o Hino da Carta nas tabernas, lembrou-se do povo, ai, do povo, a acenar bandeirinhas verdes e encarnadas (...)“ (S. 113)

Als die Stadt wieder aus ihrem Schlammbett auftaucht, erscheint sie ihm genau so, wie er sie 50 Jahren lang in Afrika in seinem Gedächtnis konserviert hatte („tal como a conservou dentro de si em cinquenta anos de África“, S. 113).

Im elften Kapitel wird die Geschichte von Nuno Álvares Pereira erzählt. Er war in seiner Jugend „condestável do reyno“ und danach Dominikanermönch. Als er sich wieder dem weltlichen Leben zuwendet, bittet er den „Duque de Bragança“ um ein Darlehen und kauft davon „a Boite Aljubarrota na esquina da Avenida Almirante Reis“.

In dem biographischen Rückblick von Diogo Cão vermischt sich die Biographie des Seefahrers aus dem 16. Jahrhundert mit der Gegenwart. Einerseits erinnert sich der Seefahrer an seine Entdeckungs- und Eroberungsfahrt und seine anschließende Abschiebung nach Afrika durch den König und andererseits an seine Rückkehr nach dem Zusammenbruch des Kolonialreiches als Alkoholiker nach Portugal.

Als er Álvares Cabral von seiner Vergangenheit als Seefahrer erzählt, muß er immer wieder zur Flasche greifen. Der Rückblick ist durch das Delirium des Alkoholikers

⁶¹ „Um homem de nome Luís“ wird in dieser Arbeit der Einfachheit halber durch den historischen Namen Camões abgekürzt, auch wenn der Nachname nicht explizit im Text genannt wird.

gezeichnet, der genauso marode und gebrochen erscheint wie das koloniale Imperium der Portugiesen im 20. Jahrhundert:

“(…) já de voz incerta, beberricando de um frasco occulto no forro de casaco, que há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo.” (S. 65)

Diogo Cão verliert sich daraufhin in seinen Erinnerungen als Seefahrer, berichtet wie man Revolten der Schiffsbesatzung niederschlägt und wie man sich gegenüber wütenden Göttinnen verhält („como era difícil viver nesse árduo tempo de oitavas épicas e de deuses zangados“, S.65). Durch die Erinnerungen von Diogo Cão zeigt sich wiederum die irrationale Atmosphäre des Textes, die den Charakter der historischen Persönlichkeit Diogo Cão stark parodisiert.

Im dreizehnten Kapitel wird der Abstieg des Seefahrers Diogo Cão geschildert, der sich in der Suche nach der Geliebten verliert und überall Weinschulden hat, was der König als unwürdig für einen Admiral empfindet und anordnet, dass Diogo Cão vorläufig im Hospital São José interniert wird. Er wird schließlich nach Luanda abgeschoben, wo er eine Anstellung bei den Wasserwerken zugeteilt bekommt.

6.3.1.3 Die parodistische Darstellung von Vasco da Gama und „Dom Manoel“

Im zehnten Kapitel wird das Treffen von Vasco da Gama und „Dom Manoel“ geschildert. Die beiden historischen Persönlichkeiten wirken in ihrer Kleidung aus dem 16. Jahrhundert in der Gegenwart von 1975 grotesk und spiegeln so das marode Kolonialimperium wider.

Auf ihren gemeinsamen Ausflügen durch die Stadt erregt ihre karnevalesk anmutende Kleidung zwar Aufsehen in der Öffentlichkeit, sie sind jedoch derart gealtert, dass sie nicht erkannt werden:

„Tinham envelhecido tanto que a gente da cidade, que os não reconhecia, seguia estupefacta aquele casal de anciões mascarados com as roupas bizarras de um carnaval acabado, de punhal de folha à cinta, mocassins bicudos de veludo, gibões de riscas e longas madeixas cheirando a orégão de copa, em que proliferam parasitas de outros séculos.” (S. 119)

Durch ihren karnevalesken Aufzug verursachen sie ein Verkehrschaos („originando uma confusão de trânsito de táxis, caleches e camionetas de carga“, S. 119) und die Arbeitslosen machen sich über Zepter und Blechkrone von „Dom Manoel“ lustig („O rei e o navegador, alheios ao cortejo de desocupados que os troçava, rindo-se do ceptro e da coroa de lata“, S. 119-120).

Die Parodisierung der beiden kulminiert in einer Verkehrskontrolle durch die Polizei, die auf das verkehrsuntaugliche Auto von „Dom Manoel“ aufmerksam geworden ist. Als sie die Ausweise kontrollieren wollen, verteidigt „Dom Manoel“ in einer im Jahr 1975 manisch anmutenden Vehemenz seinen Machtstatus als Herr des Landes und verweist auf

seine Papiere („Está escrito aí que sou o dono deste país“, S. 186), was er mehrmals wiederholt („Já lhe disse há bocado que sou o patrão disto tudo“ S. 187).

Sie werden inhaftiert und beginnen im Gefängnis über das 16. Jahrhundert zu sinnieren. „Dom Manoel“ macht sich Sorgen wegen seiner geschwächten Macht („pelas preocupações do poder“, S. 190) und Vasco da Gama wegen seiner Seefahrt („devastado até a arquitectura dos ossos pelas monções do Oriente“, S. 190). Bei der Urteilsverkündung im Gerichtssaal wird „Dom Manoel“ gezwungen, seine Krone und sein Zepter abzulegen. Hier zeichnet sich eine Kernaussage des Romans ab, denn Vasco da Gama erkennt beim Anblick des Königs ohne Krone zum ersten Mal die Eitelkeit der Macht:

„e então vi, pela primera vez em tantos anos, os caracóis de estopa das melenas postças de Vossa Majestade e compreendi de súbito a extrema vacuidade do mando por mais monumentos que se construíam nos ancoradouros de caravelas de conquistar o mundo.“ (S. 190).

Sie werden in eine Irrenanstalt eingewiesen, ihnen werden die Haare geschoren und sie müssen ihre pompöse Kleidung gegen die Anstaltskleidung eintauschen („nos obrigaram a trocar as nossas roupas de nobres por pijames asilares e sapatilhas de lona „S. 193-194).

Die beiden Helden der portugiesischen Geschichte werden hier enthauptet. Das mythisierte und mystifizierte Geschichtsbild der Personen aus dem 16. Jahrhundert wird auf die Ebene der gewöhnlichen Realität heruntergeholt und es findet eine Karnevalisierung durch die Vermischung der verschiedenen Zeitebenen statt.⁶²

Es zeichnet sich hier jedoch noch ein anderer Gedankengang ab, der sich durch „Dom Manoels“ beharrliches Insistieren auf seinen Machtstatus als König von Portugal und Vasco da Gamas Erkenntnis der Eitelkeit der Macht herauskristallisiert. Denn hier wird auf das Verhalten der Portugiesen in Bezug auf die Kolonien angespielt, die krampfhaft an ihrem Status als Kolonialherrscher festgehalten haben, obwohl sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts in den anderen Ländern Europas abzeichnete, dass dieser Status durch die Unabhängigkeitsbestrebungen der afrikanischen Länder nicht mehr aufrechtzuerhalten war. Um den Machtstatus zu demonstrieren, hat das Salazarregime noch die sinnlosen Kolonialkriege in Moçambique und Angola geführt, der Zusammenbruch des kolonialen Imperiums konnte dadurch aber nicht aufgehalten werden.

6.3.1.4 Die Darstellung des Mythos von Dom Sebastião

Der Mythos um Dom Sebastião und die Bedrohung der Portugiesen durch die Kastilianer zieht sich wie ein roter Faden durch den Roman. Im kulturellen Gedächtnis des portugiesischen Volkes steht dieser Mythos gleichzeitig für ein Trauma. Nachdem Dom Sebastião in der Schlacht von Alcácer Quibir 1578 gefallen und daraufhin auf mysteriöse

⁶² Kalwa, Erich: António Lobo Antunes: Die Rückkehr der Karavellen, Lusorama 45, S. 53

Weise verschwunden ist, verlor Portugal 1580 seine Unabhängigkeit und stand 60 Jahre in Personalunion zu Spanien. Mit der spanischen Invasion durch Philipp III. ging auch das Goldene Zeitalter der Entdeckungen zu Ende. Der Mythos um Dom Sebastião lautet, dass er eines Tages im Nebel aus dem Meer kommen und das portugiesische Volk retten werde.

In „As naus“ werden der Mythos um Dom Sebastião und das Trauma vom Verlust der Unabhängigkeit bearbeitet. Dom Sebastião und auch die Bedrohung durch die Kastilianer taucht mehrfach im Verlauf des Romans auf.

Das elfte Kapitel handelt von dem Aufstieg Manoels de Sousa de Sepúlveda in Lissabon, der innerhalb von sechs Monaten nach seiner Ankunft aus Afrika in einem Viertel bereits alle Nachtclubs aufgekauft hatte. Der einzige Nachtclub, der noch nicht in seinen Besitz übergegangen ist, gehört Nuno Álvares Pereira und trägt den Namen „Aljuberrota“.⁶³ Während Sepúlveda davon besessen ist, den Nachtclub von Álvares Pereira in seinen Besitz zu überführen, fordert Álvares Pereira ihn immer wieder auf, still zu sein, weil er die Trompeten der Kastilianer herannahen hört:

„Ouve?, perguntava-lhe o tropa à procura do montante nas gavetas da roupa. São as trombetas do acampamento castelhano.” (S. 131)

Sousa de Sepúlveda hingegen reagiert ungeduldig auf die Verängstigung des Álvares Pereira und weist ihn zurecht („Trombones uma ova, berrou ele, possesso. Em que século é que você julga que vive”, S. 132). Am Ende des Kapitels hört Álvares Pereira wieder die Trompeten und da er so ernsthaft davon spricht, beginnt nun auch Sepúlveda zu horchen und jetzt hört auch er das Klirren der Rüstungen:

„(...) se plantou no cascalho, à escuta, na mira de sentir, dos lados da Judiciária, o tinir das armaduras invasoras.“ (S. 133)

Die Bedrohung durch die Spanier taucht noch ein zweites Mal im 15. Kapitel auf, als Pedro Álvares Cabral nach Frankreich auswandern will. An der Grenze trifft er mit seinen Begleitern auf ein großes Militäraufgebot und wird von einer Wache informiert, dass es sich hierbei um das Militär von Philipp III. handelt, der die Invasion Portugals plant:

„(...) uma sentinela nos informou que o rei Filipe se reunira com os seus marechais na rulote do Estado-Maior a combinar a invasão de Portugal porque D. Sebastião, aquele pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lamber uma mortalha de haxixe, tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba.” (S. 179)

Diese Textstelle verweist bereits auf den Mythos von Dom Sebastião, der hier als Drogenabhängiger parodisiert wird. Sein Tod wird ins Drogenmilieu verlegt und er verliert in diesem Moment den Status eines Mythos.

⁶³ In Aljuberrota besiegelte Álvares Pereira im Jahr 1385 in der Schlacht gegen die Spanier die Unabhängigkeit Portugals.

Im 14. Kapitel wird der Aufbruch Dom Sebastiãos nach Alcácer Quibir thematisiert. Als Camões durch die Straßen Lissabons spaziert, erhellt sich plötzlich die „Rua do Carmo“ und es erscheint Dom Sebastião:

“O rei D. Sebastião surgiu a cavalo rodeado de validos, arcebispos e privados, vestido de uma armadura de bronze e de um elmo de plumas, e desapareceu para as bandas do pelourinho da Câmara, seguido pelo espanto dos polícias e dos guardas-nocturnos, a caminho de Alcácer Quibir.” (S. 166)

Der Höhepunkt der Darstellung des Mythos von Dom Sebastião findet jedoch im Schlusskapitel statt, in dem mit dem Mythos endgültig abgerechnet wird.

Camões wird in einem ehemaligen Tuberkulose-Krankenhaus untergebracht, zusammen mit anderen „retornados“, die kurze Zeit später ebenfalls an Tuberkulose erkranken.

Er wird eingeladen, in der ersten Oktoberwoche in Ericeira an der Landung von D. Sebastião teilzunehmen („D. Sebastião aparece das ondas num cavalo branco“, S.240).

Das Unternehmen wird als „plano para a restauração da independência“ (S. 241) bezeichnet. Ein Bus soll die Kranken nach Ericeira bringen, um von dort aus nach der Erscheinung von Dom Sebastião die Revolution zu organisieren. Sie warten dicht zusammengedrängt auf die Erscheinung des Königs (“do rei a cavalo, com cicatrizes de cutiladas nos ombros e no ventre“, S. 247), der sich aus den Schaumkronen herauslösen soll.

Der König erscheint jedoch nicht und mit dieser Szene endet der Roman:

“foi o oceano vazio até a linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivaotas em roupão, empoleiradas a tossir nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível.” (S. 247)

Die Darstellung der Rettung des portugiesischen Volkes durch Dom Sebastião wird hier abgeschlossen. Der Retter erscheint nicht und das portugiesische Volk ist künftig auf sich selbst gestellt. Der in die Vergangenheit gerichtete Blick der Portugiesen wird dadurch, dass Dom Sebastião nicht erscheint, stark parodisiert.

6.3.1.5 Die Repräsentation des kulturellen Gedächtnisses durch Denkmäler, Straßennamen und Nationalhymnen

In zahlreichen Textstellen begegnen die Protagonisten ihrem eigenen Denkmal in Lissabon. Hier findet das Aufeinandertreffen einer Person aus der portugiesischen Geschichte und dem kulturellen Gedächtnis des portugiesischen Volkes des 20. Jahrhunderts statt.

Camões trifft auf seine Statue in der Rua de Norte (“Ao aproximar-se da Rua do Norte, de regresso a casa, ouvia logo na praça com a minha estátua ao centro“, S. 161). Als er und Garcia da Orta nach einem Streifzug durch die Stadt auf dem Rückweg erneut an der

Statue vorbeikommen, zeigt sich in dem Verhalten der Tiere die vernachlässigende Haltung gegenüber den Denkmälern (“cães que alçavam a pata no pedestal da minha glória“, S. 166).

Ein weiteres Beispiel für das kulturelle Gedächtnis findet sich in der Szene, in der eine namenlose Prostituierte sich auf die Suche nach ihrem ehemaligen Geliebten Diogo Cão begibt. Sie fragt überall in Lissabon nach ihm, was die Befragten jedoch falsch verstehen, weil sie denken, dass ihr Allgemeinwissen abgefragt wird („e todos me repetiam, confusos, numa voz escolar, Diogo Cão, Diogo Cão, não é por acaso o babarças que descobriu a Madeira?“; S. 199).

Die Prostituierte trifft während ihrer Suche nach Diogo Cão außerdem auf eine Straße, die seinen Namen trägt (“Encontrei uma rua com o seu nome e as datas prováveis do nascimento e da morte“, S. 199). Im Museum findet sie eine Büste von ihm von einem Bildhauer, der seine ganz eigene Vorstellung in das allgemeine Bild des Seefahrers hineininterpretiert hat. Hier wird das kulturelle mit dem individuellen Gedächtnis konfrontiert:

„um busto na galeria de mármore da Sociedade de Geografia, inventado por um escultor cretino que imaginava os navegantes como uma espécie esquisita de efeminados hércules de franja, de homossexuais da Caparica em lugar dos velhos minados por tempestades traiçoeiras e doenças desconhecidas“ (S. 199)

6.3.1.6 Schlusswort zu der Darstellung des kulturellen Gedächtnisses im Text

Das kulturelle Gedächtnis wird hier durch die Erinnerung der historischen Persönlichkeiten aus dem 16. Jahrhundert dargestellt. Ausgehend von dem Verlust der Kolonien kehren Vasco da Gama und die anderen Seefahrer noch einmal zum Ausgangspunkt des Imperialismus zurück und erinnern sich an ihre Entdeckungen und an den großen Moment der portugiesischen Geschichte. Der Hybris dieser Darstellungen birgt bereits den faulen Kern in sich und so werden sie 500 Jahre später gezwungen, ebenso den Verlust und Zusammenbruch des Kolonialimperiums mitzuerleben, und kehren als gedemütigte Helden und „retornados“ 1975 nach Lissabon zurück.

6.3.2 Die Erinnerung der Protagonisten an Afrika

Die Protagonisten erinnern sich im Verlauf des Romans jedoch nicht nur an ihre großen Heldentaten im 16. Jahrhundert. Durch ihre Gegenwart als „retornados“ ist ihre Identität sehr stark mit Afrika verbunden, wo sie die letzten Jahrzehnte verbracht haben. Die Rückkehr nach Lissabon entwurzelt sie somit und ist bei einigen zusätzlich noch durch wirtschaftliche Not geprägt. Die Misere, die Lissabon für sie verkörpert, und in der sie nun leben müssen, weckt in ihnen die Sehnsucht nach Afrika. Die Erinnerung an Afrika hat unterschiedliche Auslösereize, die ähnlich wie die „mémoire involuntaire“ in Marcel

Prousts „A la recherche du temps perdu“ funktioniert. Während der Erzähler bei Marcel Proust jedoch glücklich über diese wiedergefundene Erinnerung ist, bedeutet sie für die Protagonisten in *As naus* Enttäuschung und Unzufriedenheit, weil sie um so mehr die Misere hervorhebt, die ihr neues Leben in Lissabon für sie bedeutet.⁶⁴ Als Auslösereize treten Grenzsituationen auf, die negativ gezeichnete Stadt Lissabon, Gerüche und Fotografien, die die Protagonisten an ihre Vergangenheit und meistens auch an ein glücklicheres Dasein erinnern.

Der Umgang mit der Vergangenheit der „retornados“ wird ganz unterschiedlich dargestellt. Einige Protagonisten versuchen mühsam, ihre Vergangenheit zusammenzuhalten, und schwelgen angesichts ihres armseligen Daseins in Lissabon in ihrer Erinnerung an Afrika. Andere Protagonisten verlieren sich plötzlich in ihrer Vergangenheit und löschen die Gegenwart komplett aus. Andere wiederum sind mit ihrer Vergangenheit unzufrieden und beginnen, sich eine neue Vergangenheit auszudenken.

6.3.2.1 Grenzsituation als Auslöser der Erinnerung

Eine Grenzsituation erlebt Sousa de Sepúlveda im 7. Kapitel, als er nach seiner Rückkehr aus Afrika sein Appartement in Costa da Caparica aufsucht und es von Hausbesetzern okkupiert vorfindet. Als er seine Besitzurkunde vorzeigt, machen sich die Hausbesitzer über ihn lustig („Traz a escritura, caralho? Traz a escritura? Eu quero lá saber da escritura, a escritura que se foda“, S. 84), denn es herrscht jetzt Demokratie und damit erlöschen für ihn jegliche Besitzansprüche an das Appartement. Sousa de Sepúlveda beginnt sich in seiner Unterlegenheit gegenüber den Hausbesetzern in einen Strom der Erinnerung zu flüchten, die ihn wie ein Kokon vor den Beschimpfungen und Beleidigungen der Hausbesetzer schützt:

„Manoel de Sousa de Sepúlveda achava-se em Malanje, a podar os arbustos do quintal, à espera das raparigas do liceu. No Cacimbo de Malanje enrolado nas árvores em exalações asmáticas, espiando a rua pelo defeito das lentes e imaginando a campainha do fim das aulas, os livros fechados à pressa (...)“ (S. 86).

Der Fluchtcharakter wird hervorgehoben durch die Wiederholung des Verbes „Imaginava“, das ihm jeweils einen neuen Teil seiner Erinnerung an Angola wieder ins Gedächtnis ruft („Imaginava o cacimbo de salmoura de Malanje“, „imaginava a papa do céu“, S. 86).

Sepúlveda ist so sehr in seine Erinnerung hinabgesunken, dass die verbalen Angriffe der Hausbesetzer im Text nur noch in Klammern gesetzt erscheinen. Er ist derart in diesem Strom von Erinnerungen gefangen, dass er sich nicht einmal zur Wehr setzt, als die Hausbesetzer ihm den Koffer wegnehmen und ihn nach Wertgegenständen durchsuchen. Schliesslich schieben sie Sepúlveda in Richtung Fahrstuhl ab.

⁶⁴ Seixo, Maria Alzira, S. 191-192

Sepulveda verharrt unter Schock stehend in seiner Erinnerung an Angola (“ele hesitava no vestibulo, ausente, encostado às caixas do correio, com as clarins do quartel na cabeça, iluminado pelos apliques, pelo nevoeia de Angola e pela luz dos vasos”, S. 87) und erst die Möglichkeit des herannahenden Schlafes beendet später seinen Erinnerungsstrom und führt ihm vor Augen, dass die Hausbesetzer ihm seinen gesamten Besitz geraubt haben. Die Erinnerung ist hier eine Fluchtmöglichkeit, die sich wie ein Kokon um den Protagonisten legt, der in seiner Unterlegenheit nicht dazu in der Lage ist, sich gegen die Enteignung seines Besitzes zur Wehr zu setzen.

6.3.2.2 Die Auslösung der Erinnerung durch den Geruchssinn

Der Geruch ist in *As naus* vielfach vertreten. Der negative Geruch der Stadt Lissabon wird dem angenehmen und vertrauten Geruch der alten Heimat Afrika gegenübergestellt.

Im dritten. Kapitel vergleicht Álvares de Cabral den Geruch der Städte Lissabon und Luanda. Der Geruch der Stadt Lissabon konserviert Jahrhunderte der Herrschaft in sich, die die Luft unerträglich macht, während Luanda den reinen Geruch der Erde verströmt. Hier erhält also der Geruch einer Stadt die Kapazität eines Gedächtnisses, die Häuser von Lissabon verströmen den Geruch und somit auch die Geschichte der vergangenen Jahrhunderte:

„Rocei-me pela ombreira, farejando, mas a noite de Lixboa não cheira a lavras de café, à vivenda de colunas do patrão na vinha virgem do capim, à mancha da fortaleza de São Paulo, à ampla e profunda respiração da terra: cheira a butano, a fumo de farturas, à peste dos séculos idos a mulas de frade e a fezes de chibo doente no ondeado do terreno vago.” (S. 38)

Im elften Kapitel wird der finanzielle Aufstieg von Sousa de Sepúlveda beschrieben. Seine Vergangenheit passt nun nicht mehr zu dem neu erworbenen Wohlstand und deshalb beginnt er sich eine neue Vergangenheit zu erschaffen und denkt sie sich in Einzelheiten aus:

“(…) no desejo de inventar para si mesmo o passado que perdera, e acerca do qual criou com apaixonado vagar os detalhes mais supérfluos, banindo o Jardim das Amoreiras e o pai retroseiro e fabricando uma infância de banhos termais nas Caldas da Rainha, acolitado por uma avó chamada Elisa (...)” (S.126)

Er will nur den Namen (“conservou apenas o nome Manoel Sousa de Sepúlveda”, S. 126) und den ausgestopften Stierkopf, der ein Familienerbstück ist, behalten. Der Stierkopf verströmt jedoch einen bestimmten Geruch, der in ihm die Erinnerung an seine wirkliche Kindheit, seine Mutter, seinen Vater und seinen Bruder auslöst.

Der Geruch des Stierkopfes repräsentiert somit die wirkliche Vergangenheit seiner Kindheit.

6.3.2.3 Die Photographie als Gedächtnisstütze

Im fünften und zwölften Kapitel wird die Geschichte des Padre Missionário und seiner Ehefrau dargestellt. Die Unruhen in Guinea-Bissau und die gewalttätigen Ausschreitungen gegenüber den noch dort ansässigen Portugiesen zwingen den Padre Missionário mit seiner Frau, 1975 nach Portugal zurückzukehren.

Das Ehepaar nimmt nur das Hochzeitsbild und die Nähmaschine der Frau mit. Diese beiden Gegenstände sind in der Gegenwart Zeichen der Vergangenheit, um die Erinnerungen, die mit der Zeit verblassen, in der Gegenwart zu verankern.

Das Hochzeitsfoto ist aber ebenso wie das menschliche Gedächtnis eine unzuverlässige Gedächtnisstütze, denn das Hochzeitspaar auf der Photographie verschwindet in zunehmenden Maße.

Das Verschwinden des menschlichen Gedächtnisses wird durch den Ausbruch der Alzheimer-Krankheit der Frau thematisiert. Sie wird vollkommen von ihren Kindheitserinnerungen absorbiert und ist wieder das siebenjährige Mädchen, das im Elternhaus Cellounterricht erhält:

„O velho defrontava-se com a impressão de que a esposa morava de novo na casinha de Barcelos da infância, estrangulado pelo odor das nespereiras. Tinha sete ou oito anos, usava vestidinhos claros, e aprendia a tocar violoncelo, à tarde, com uma solteirona sempre a arejar com o leque os calores da virginidade.” (S. 138)

Der Padre Missionário versucht verzweifelt, die Erinnerung an Guinea-Bissau in ihr wiederzubeleben, um sie wieder in der Gegenwart zu verankern, worauf sie jedoch nicht reagiert („tentou reanimar-lhe a memória com as lembranças de Bissau, a morte da filha, os longos cacimbos a dois, a dama do andar de baixo“, S. 138). Stattdessen versucht sie, ihr Äußeres wieder an das Aussehen einer Siebenjährigen anzupassen, und verblaßt in der Gegenwart ebenso wie die beiden Personen auf dem Hochzeitsbild:

“Porém a esposa, que soltara o carrapito para atar laços de organdi nas tranças grisalhas, escutava-o sem ouvir, agitando os dedos ao ritmo do compasso ternário da música, imersa num casulo de claves sem qualquer postigo.” (S. 138)

Nicht nur die Braut ist vom Foto verschwunden, sondern auch die reale Person. Die Ehefrau löst sich in ihrer Vergangenheit auf und ist für die Gegenwart nicht mehr existent. Der Ehemann wirft am Ende des Kapitels das Hochzeitsfoto auf den Müll und hat plötzlich keine Vergangenheit mehr:

“agarrou na fotografia dos recém-casados em que se adivinhava a muito custo uma fivela de cinto e um ângulo de véu, e lançou-a pela varanda fora no monturo das traseiras. De repente sem passado aboborou-se na contemplação pasmada dos pescadores da muralha e dos seus anzóis de inimaginável persistência (...)” (S.144)

6.3.2.4 Die Darstellung der Misere und Fremde der Stadt Lissabon als Auslöser für die Rückblicke der Protagonisten

Lissabon wird in diesem Roman fast ausschließlich als dreckige, stinkende Stadt dargestellt, was bereits die Schreibweise der Stadt „Lixboa“ vermittelt, in der sich die „Retornados“ fremd fühlen. Bei den Protagonisten weckt die Misere der Stadt die Sehnsucht und Erinnerung an Afrika.

Im fünften Kapitel betrachtet der Padre Missionário zum ersten Mal seit seiner Ankunft „a noite fosca, de carvão de escape, de Lixboa“ (S. 62) und realisiert durch die völlig fremde Umgebung, dass er nicht mehr in Guinea-Bissau ist. Er findet sich nicht in der Anonymität dieser Großstadt zurecht, die er mit der intimen einfacheren Lebensweise in Afrika vergleicht:

„Na cama que nos ofereceram, tão grande como os areais de Boloma (...), nós que em África partilhávamos a nossa intimidade com a intimidade dos restantes hóspedes (...)”, S. 58).

Im sechsten Kapitel wird die Enttäuschung von Álvares Cabral über sein Leben in Lissabon zum Ausdruck gebracht. Er hatte sich von der Rückkehr versprochen, in Freiheit leben zu können. Da er die Miete in der „Residencial Apóstolo das Índias“ nicht zahlen kann, gerät er in Abhängigkeit zu dem Pensionsbesitzer Francisco Xavier, der seine Frau als Prostituierte in in seinem Nachtclub arbeiten lässt. Er beginnt sich in seiner Enttäuschung nach seinem einfachen Leben in Luanda zurückzusehnen:

„Dois prédios na Morais Soares e eu sem jantar, pensou Pedro Álvares Cabral, raios partam a liberdade se a liberdade é isto, quero mas é os meus cabarés de Loanda e as minhas auroras sarnosas de cacimbo, quero os meus musseques de degraça, quero os meus cheiros de esterqueira de África quando não tinha fome nem vergonha.” (S. 69-70)

6.4 Schlusswort zu *As Naus*

As naus stellt die schonungslose Auseinandersetzung mit der portugiesischen Vergangenheit dar. Die Vergangenheitsbewältigung bezieht sich hier erstmals nicht auf eine einzelne Person oder eine Familie, sondern auf die Vergangenheit des portugiesischen Volkes und deren Geschichte.

Der Roman steht insgesamt dafür, dass die Geschichte der Portugiesen in ihrer mystifizierten und mythologisierten Form (was insbesondere das Salazarregime in 46 Jahren geleistet hat) nach dem Zusammenbruch des Kolonialimperiums neu überdacht werden muss.

Die historischen Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts kommen als „retornados“ aus Afrika zurück und werfen aus postrevolutionärer und postkolonialer Sicht einen Blick auf ihre glorreiche Vergangenheit.

Der Kunstgriff von Lobo Antunes besteht darin, dass er seine Helden mit einer doppelten Identität versieht. Sie müssen einerseits in der Gegenwart persönlich unter den Folgen des Zusammenbruchs des Kolonialimperiums leiden, sehnen sich durch die miserablen Lebensumstände in Lissabon nach Afrika zurück und erinnern sich andererseits an den Aufbruch aus Lissabon zu ihren glorreichen Entdeckungsreisen im 16. Jahrhundert.

Durch die Umkehr der Sichtweise kehren sie als Verlierer und Vertriebene aus den ehemaligen Kolonien zurück und durch ihre gegenwärtige schlechte Situation werfen sie selbst einen dunklen Schatten auf ihre glorreiche Vergangenheit. Durch die hier dargestellte Kehrseite der Macht erhalten die heldenhaften Taten der Entdecker einen widersprüchlichen Charakter.

7. Schlusswort

Diese Arbeit hat versucht, das Thema Gedächtnis und Erinnerung im Werk von Lobo Antunes herauszuarbeiten. Zur Darstellung der Erinnerung verwendet er die Technik des Rückblicks und lässt so im Gedankenstrom der Protagonisten ihr gesamtes Leben Revue

passieren. Der Grund für die Rückblicke liegt vorwiegend darin, dass die Protagonisten in der Gegenwart an ihrer Orientierungslosigkeit, Entwurzelung und Unzugehörigkeit leiden, die sich als psychische Störung und insbesondere Verhaltensstörung im Umgang mit Menschen äußert. Diese Situation ist der Auslöser für Rückblicke in die Vergangenheit, um sich dort auf die Suche nach der Ursache der psychischen Störung zu begeben.

Im zweiten Kapitel ist die besondere Form des kommunikativen Gedächtnisses dargestellt worden, die davon ausgeht, dass sich das Gedächtnis durch den Austausch mit anderen Menschen entwickelt. Der Austausch kann jedoch auch gestört sein, was im Werk von Lobo Antunes insbesondere durch die Mutter-Kind-Beziehung dargestellt wird. Die männlichen Protagonisten wurden in ihrer Kindheit von ihrer Mutter, ab *Explicação dos pássaros* aber auch von ihrem Vater abgewiesen, wuchsen ohne zärtliche Nähe auf und wurden darüber hinaus nicht von ihren Eltern in ihren Neigungen für die Geisteswissenschaft und den damit verbundenden beruflichen Vorstellungen ernst genommen. Die Sehnsucht nach dem mütterlichen Uterus taucht insbesondere im autobiographischen Zyklus ständig auf, was die Verbundenheit zwischen den Protagonisten und hier insbesondere mit der Mutter symbolisiert. In *Auto dos danados* äußert sich die Persönlichkeitsstörung in einem Kreislauf. Gonçalo wird als Kind von seiner Mutter abgewiesen, er riegelt sich daraufhin hermetisch von seiner Umwelt ab und weist dadurch wiederum seinen Sohn Francisco ab. Die Erinnerungen rekonstruieren in Gedankenströmen die Ursache der psychischen Störungen.

Die Romane sind somit wie eine Psychoanalyse angelegt, mit der der Autor Lobo Antunes aus seiner Arbeit als Arzt in der Psychiatrie Miguel Bombarda sehr gut vertraut ist. Sowohl die Psychoanalyse als auch die Erinnerung der Protagonisten zielen auf die Aufdeckung unbewusster psychischer Prozesse und verdrängter Inhalte mit Hilfe freier Assoziationen ab.

Die Erinnerungen der Protagonisten sind auf bestimmte Defekte in ihrer Kindheit fokussiert und durch sie werden die Gefühle wiederholt und noch einmal durchlebt. Die Sicht auf die Gesellschaft und die Gestaltung der Personen tragen also Spuren der Psychiatrie.

Darüber hinaus imitiert die Erzähltechnik psychische Krankheitsbilder, wie z. B. die Vielfalt der Stimmen in *Explicação dos pássaros*. Die Aussagen der Familie und der Bekannten unterbrechen Rui Gedankenstrom, auf den die Aussagen Bezug nehmen, so dass zeitweise für den Leser der Eindruck entsteht, dass Rui selbst die Stimmen in seinem Kopf produziert, die auf ihn eindringen und ihn am Ende sogar dazu drängen, sich umzubringen. Die Charakteristiken der psychischen Störung Schizophrenie spiegeln sich also hier in der Erzähltechnik wider.

Darüber hinaus tragen die Protagonisten die neurotischen Züge der Gesellschaft, wobei hier das kollektive und kulturelle Gedächtnis der Portugiesen eine wichtige Rolle spielt. Die Texte zeichnen die Probleme der postkolonialen und nachrevolutionären Gesellschaft nach und zeigen das Auseinanderbrechen der degenerierten und dekadenten Gesellschaftsstrukturen, die sich in der langen Regierungszeit von Salazar künstlich aufrechterhalten hatten, wie z. B. der Großgrundbesitz, aber auch die traditionelle Erbfolge. Die Protagonisten, die noch krampfhaft versuchen, diese alten Strukturen aufrechtzuerhalten, werden in der Regel stark parodisiert dargestellt, was insbesondere in *As naus* deutlich wird. Die Seefahrer und Literaten blicken im Jahr 1975 auf ihre große Vergangenheit zurück und versuchen Pracht und Glanz ihre längst verloschene Macht wieder aufzupolieren.

Der Roman rückt das vorherrschende Geschichtsbild durch die Darstellung der Gleichzeitigkeit von Kolonialisierung und Zusammenbruch des Kolonialimperiums in ein kritisches Licht und macht deutlich, dass der Blick des portugiesischen Volkes auf das glorreiche Entdeckungszeitalter und die großen Entdecker den Blick für die Zukunft verstellt. Deshalb rechnet der Autor hier mit dem Mythos von Dom Sebastião und den Entdeckern ab, indem er sie auf die Ebene der einfachen Leute stellt, die 1975 gleichermaßen unter der Misere des nachrevolutionären Lissabons zu leiden haben. Die portugiesische Gesellschaft wird hier wie im Verfahren der Psychoanalyse dazu gezwungen, auf ihre Geschichte zurückzublicken, um die Vergangenheit aufzuarbeiten und die gegenwärtige Situation in Portugal besser zu verstehen.

Die Romane von Lobo Antunes versuchen somit auch, die Vergangenheit des portugiesischen Volkes aufzuarbeiten und er bricht in seinen Romanen die veralteten degenerierten Gesellschaftsstrukturen auf, um den Weg in eine Zukunft zu öffnen, verbunden mit der Hoffnung auf Neubeginn.

8. Bibliographie

8.1 Primärbibliographie

Antunes, António Lobo, *Memória de Elefante*, Lisboa 1979

Antunes, António Lobo, *Os cus de Judas*, Lisboa 1979

Antunes, António Lobo, *Conhecimento do inferno*, Lisboa 1980

Antunes, António Lobo, *Explicação dos pássaros* 1981

Antunes, António Lobo, *Auto dos danados* 1985

Antunes, António Lobo, *As Naus* 1988

Antunes, António Lobo: *Le point de vue de l'écrivain*, Quadrant 1984, S.147-156

8.2 Sekundärbibliographie

Argand, Catherine, *António Lobo Antunes*, Lire November 1999

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*, München 2002

Blanco, María Luisa: *Gespräche mit António Lobo Antunes*, München 2003

Busnuel, François: *António Lobo Antunes, le médecin de l'âme*, Magazine Littéraire 385, März 2000, S.53-59,

Cabral, Eunice; Jorge, Carlos J.F.; Zurbach, Christine: *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*, Lisboa 2003

Giersberg, Sabine: *Der Tango als Paradigma existentieller Erfahrung in António Lobo Antunes' A morte de Calos Gardel*, in: Briesemeister, Dietrich; Schönberger, Axel: Von José Saramago bis António Lobo Antunes. Zur der neunziger Jahre in Portugal und Brasilien, Frankfurt, 1999

Kalwa, Erich: *As Naus*, Lusorama 45, Frankfurt 2001, S. 49-54

Kalwa, Erich: António Lobo Antunes: *Auto dos danados(1985)*: zu einigen Aspekten der Erzähltechnik, Lusorama (Beihefte), zweite Reihe, 10. Bd., Frankfurt 1993, S.83-99

Löffler, Sigrid: *Das Werk von António Lobo Antunes*, Die Zeit 40, 1997

Lüdtke, Martin: *Kühlschränke und Karavellen*, Die Zeit 43, 2000

Madureira, Luís: The discreet seductiveness of Crumbling Empire-sex, violence and colonialism in the fiction of António Lobo Antunes, Luso Brasilien Review 32, 1995

Mertin, Ray-Güde: *Häkelspitzen und Aquarium. Anmerkungen zu einigen Bilderreihen im Roman Os cus de Judas von António Lobo Antunes*, in: Hess (Hrsg.): Der Portugiesische Roman der Gegenwart, Bibliotheca Ibero-Americana Bd.40, Frankfurt 1992, S. 95-103

Messner, Dieter: *António Lobo Antunes*, in: Hess, Rainer (Hrsg.): Portugiesische Romane der Gegenwart, Bibliotheca Ibero-Americana Bd. 40, Frankfurt 1992, S.105-111

Noltze, Holger: *Mehr Hemingway als Proust*, Literaturen November 2001

Pollack, Ilse: *Vom Ende des imperialen Mythos*, in: Antunes, António Lobo: Die Rückkehr der Karavellen (Vorwort), S. 7-21, München 2000

Seixo, Maria Alzira: *Os romances de António Lobo Antunes*, Lisboa 2002

Thorau, Henry: *Die Toten wecken und das Zerschlagene Zusammenfügen–Die Romane des António Lobo Antunes*, in: Thorau, Henry (Hrsg.): *Portugiesische Literatur*, Frankfurt 1997

Uteza, Francis: *Os cus de Judas: Mirage au bout de la nuit*, Quadrant 1984, S. 121-143

Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002