

2. (Anti-)Koloniale Meistererzählungen und dokumentarische Filme. Ein Exkurs

2.1 DOKUMENTARISCHE FILME UND KOLONIALISMUS

Für das Verständnis der dokumentarischen Filme, die nach 1974 entstanden und sich mit der Erinnerung an koloniale Gewalt in Mosambik beschäftigen, sind die Produktionen aus der Kolonialzeit wichtig.¹ Daher wird der folgende Exkurs kurssorisch einige Aspekte der filmischen Repräsentationen der 1940er bis 1970er Jahren erörtern und diese im Zusammenhang kolonialer Meistererzählungen situieren.

Forschungen zu Dokumentarfilmen aus und über Afrika betonen den Zusammenhang von kolonialen Diskursen und filmischen Darstellungsweisen. Peter Bloom zeigt etwa für die französischen Kolonien auf, dass der angenommene Realismus bewegter Bilder genutzt wurde, um Logiken der Zivilisierungsmission zu artikulieren und die Autorität des Kolonialregimes zu legitimieren.² Dokumentarfilme wurden aber auch produziert, um Gesundheitskampagnen, Erziehungsmethoden oder landwirtschaftliche Methoden zu propagieren. Erziehungsfilme – wie die der *Colonial Film Unit* – porträtierten kolonialisierte Subjekte dabei in paternalistischer Manier und auf rassistische Weise oft als »schmutzig, faul und dumm«, um die Notwendigkeit ihrer Zivilisierung durch das koloniale Regime zu plausibilisieren.³ Auch die Filme, die Anbaumethoden für die Landwirtschaft behandelten, basierten auf einer damals populären Opposition von Modernisierung und Primitivismus.⁴ Ethnografische Filme wiederum kreierten Darstellungen von scheinbar

1 Vgl. u. a. Stam und Spence 1985; Nagl 2009; Fuhrmann 2010.

2 Vgl. Bloom 2008: vii.

3 Vgl. Diawara 1992: 46f. Siehe auch die Arbeit von Oksiloff 2001. Die in diesen Filmen entwickelte Sichtweise wurde von Seiten des Zielpublikums jedoch durchaus kritisch gesehen. Vgl. Burns 2002: 122ff.

4 Vgl. Sandon 2007: 51ff. Siehe auch Burns 2002: 79f.

traditionellen kulturellen Praktiken, womit eine Enthistorisierung und Verortung von ethnischen Gruppen als Teil einer in der Gegenwart präsenten Vergangenheit vorgenommen wurde.⁵ Die Dargestellten wurden so oft zu Menschen ohne Geschichte, ohne Schreibkultur, ohne Technologie und ohne Archive.⁶

In Mosambik und Angola wurden Dokumentarfilme und Wochenschauen während des *Estado Novo* von verschiedenen Akteuren produziert, darunter die *Agência Geral do Ultramar* (General-Agentur Übersee), die *Serviços cartográficos do Exército* (Kartografische Abteilung der Armee) und die private Produktionsfirma Somar Filmes.⁷ Lourenço Marques (heute Maputo) ist häufig Thema der Filme. Seit Ende der 1950er Jahre steht die architektonische »Modernisierung« der Stadt sowie der Ausbau des Hafens im Mittelpunkt.⁸ Eine besondere Stellung nahmen in den 1960er Jahren Filme über das Militär in Mosambik ein. So wurden diverse Paraden in Lourenço Marques gefilmt oder Lehrfilme für die Streitkräfte und Dokumentationen einzelner Militäroperationen produziert.⁹ Diese Filme sollten ebenso für die Legitimität der portugiesischen Herrschaft in Afrika werben und die Erfolge der Streitkräfte Portugals im Kampf gegen die Unabhängigkeitsbewegungen demonstrieren.¹⁰

Generell lässt sich sagen, dass diese Filme der Propaganda des Salazar-Regimes zuarbeiten sollten: Es geht um Aspekte wie Gesundheit, Erziehung, öffentliche Baumaßnahmen sowie Entwicklungen im Bereich der Landwirtschaft und Industrie.¹¹ Es überrascht nicht, dass auch das Staudamm-Großprojekt Cahora Bassa entsprechend in Szene gesetzt und als herausragende Leistung der »portugiesischen Präsenz« in Afrika gefeiert wird.¹² Der offizielle Charakter dieser Bildproduktion ist zudem anhand jener Filme erkennbar, die die Besuche des Generals Óscar

5 Solche Film-Bilder der »Primitiven« wurden aber auch kritisiert und revidiert. Zu Filmen von Chris Marker oder Jean Rouch vgl. Ukadike 1994: 46f.

6 Vgl. Rony 1996: 7. Siehe auch Stam und Spence 1985: 632ff., 636; Oksiloff 2001: 43f.

7 Vgl. Pimentel 2002: 22; Grilo 2006: 66; Garcia 2011: 162; Piçarra 2015: 144ff.

8 Vgl. etwa die Filme LOURENÇO MARQUES (1950), LOURENÇO MARQUES. TERRA DE PROGRESSO (1958), IMAGENS DE LOURENÇO MARQUES (1965), AFRICARAMA (1973). Weitere Themen, die in einzelnen Dokumentarfilmen oder den *Actualidades de Moçambique* (Wochenschau Mosambik) aufgegriffen wurden, waren der Bau der Eisenbahnliesen, Entwicklungen und Methoden in der Landwirtschaft und die Baumwollproduktion sowie auch das Bildungssystem. Vgl. Matos-Cruz 1999: 40f.; Convents 2011: 292ff.

9 Vgl. Dagron 1978: 46.

10 Vgl. Ribeiro 2002: 178f.

11 Vgl. Grilo 2006: 85.

12 Vgl. Matos-Cruz 1999: 39. Eine kritische Analyse des Staudammprojekts bieten Isaacman und Sneddon 2000: 598f.

Carmona 1939 oder die Rundreise von Américo Tomaz durch die verschiedenen Kolonien zeigen.¹³ Folglich ist klar, dass diese Filme »die Wichtigkeit der Kolonien beschrieben und Portugals ökonomische Interessen sowie die ›Zivilisierungsmission‹ des Kolonialismus betonten«¹⁴.

Die Wochenschauen und Dokumentarfilme zielten dabei darauf ab, ein spezifisches Bild der Kolonie Mosambik zu entwerfen,¹⁵ und sind insofern auch als Anreiz für Personen in der Metropole zu verstehen, nach Afrika zu emigrieren.¹⁶ Ähnlich wie Filme über die deutschen Kolonien scheinen sie »idealisierte filmische Geografien«¹⁷ zu kreieren, indem sie die Anstrengungen und Erfolge der Kolonisatoren herausstellen. Dies lässt sich anhand der Gestaltung des Bildraums nachvollziehen, die einer erfolgreichen Aneignung des kolonialen Raums Sichtbarkeit verleiht: »The filmic spaces of colonial cinema were constructed almost in inverse proportion to the realities of colonial power in that they were dominated by the colonial bourgeoisie, as if the Mozambican public did not exist or was somehow temporarily absent.«¹⁸ Eine solche Marginalisierung der afrikanischen Akteure ist im Film vielfach zu beobachten.¹⁹ Dieser wird aber in einigen Produktionen um 1970 auch widersprochen, indem etwa vorherrschende Bilder von Lourenço Marques als moderne Stadt sowie das portugiesische Kolonialregime infrage gestellt werden.²⁰

13 Vgl. Matos-Cruz 1981: 17; Matos-Cruz 1999: 38; Matos 2012: 88.

14 Ferreira 2012b: 58. Diese und folgende Übersetzungen aus dem Englischen oder Portugiesischen wurden vom Verfasser angefertigt.

15 Zur Wochenschau als filmisches Mittel der Gegenwartsdeutung mit politischer Relevanz vgl. Lindeperg 2003: 74.

16 Vgl. Dagron 1978: 46; Matos-Cruz 1981: 123, 134; Power 2004: 267. Auch ethnografische Filme und Ausstellungen wie *O mundo português* (Die portugiesische Welt), die 1940 in Lissabon veranstaltet wurde, suchten die »primitiven Sitten der Indigenen« in Angola, Guiné oder Mosambik ansässigen Ethnien zu verdeutlichen. Vgl. Matos-Cruz 1999: 42; Pimentel 2002: 28f.; Corkill und Almeida 2009; Matos 2013: 208f.

17 Fuhrmann 2010: 153.

18 Campbell und Power 2010: 179.

19 Vgl. Diawara 1992: 24; Ukadike 1994: 32; Cham 2004: 50.

20 CATEMBE. 7 DIAS EM LOURENÇO MARQUES (1964, Catembe. 7 Tage in Lourenço Marques) von Faria de Almeida wählt den Stadtteil Catembe als Hauptschauplatz und sucht auch andere arme Stadtviertel wie Xipamanine auf. Dieser Kontrast zwischen Stadt und der sie umgebenden Peripherie wurde von der Zensur als nicht angebracht angesehen, weswegen er zahlreiche Schnitte erfuhr und verboten wurde. Ähnlich erging es dem Film DEIXEM-ME AO MENOS SUBIR ÀS PALMEIRAS (1972, Lasst mich wenigstens auf die Palmen klettern) von Lopes Barbosa, der auf der Erzählung »Dina« von Luís Bernardo Honwana basiert und die Methoden der Zwangsarbeit in der kolonialen Landwirtschaft

2.2 BILDER VON »BEFREITEN ZONEN« ALS FILMISCHE ANTIKOLONIALE MEISTERERZÄHLUNG

Verschiedene Unabhängigkeitsbewegungen hatten seit Mitte der 1960er Jahre den bewaffneten Kampf gegen das Regime des *Estado Novo* in den portugiesischen Kolonien aufgenommen.²¹ Im Zuge ihrer Anstrengungen wollten sie auch ein Bild von sich, ihren Zielen und ihrem politischen Programm herstellen. So nutzten die FRELIMO oder die *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde* (PAIGC, Afrikanische Unabhängigkeitspartei von Guinea und Kap Verde) auch das Medium Film als ein Instrument in ihrem Kampf gegen die portugiesische Kolonialherrschaft.²²

Filme über die FRELIMO entstanden vor 1974 in Zusammenarbeit mit Regisseuren aus Ländern wie Schweden, den USA, England aber auch China und Jugoslawien.²³ Die Entstehung der Filme ist im Zusammenhang mit dem *Festival panafricain d'Alger* von 1969²⁴ und der Bewegung des *third cinema* einzuordnen. Dieses politisch engagierte Kino trat für die Abschaffung der Kolonialherrschaft ein.²⁵ Die Filme sollten erstens das Publikum in Europa und den USA über die Belange der Unabhängigkeitsbewegungen in Angola, Guiné-Bissau und Mosambik informieren sowie über die Kolonialpolitik des Salazar-Regimes aufklären.²⁶ Ihre Vorführung wurde dort von Solidaritätsbewegungen organisiert, um Spendengelder für die MPLA in Angola, die FRELIMO in Mosambik oder die PAIGC in Guiné-Bissau zu sammeln.²⁷ Zweitens dienten die Filme als Informationsmittel für die Ausbildung

kritisiert. Vgl. Matos-Cruz 1981: 101, 133; Cunha 2003: 193f.; Piçarra 2009: 172; Piçarra 2015: 262ff.

21 Vgl. als Überblick Cann 1997; MacQueen 1997: 17ff.; Pinto 2001: 35ff.; Chabal 2002.

22 Diawara 1992: 91.

23 Vgl. Strong 1973: 86; Dagron 1978: 47f.; Andrade-Watkins 1995: 136; Convents 2011: 344ff.

24 Auf dem Festival wurde auch die *Federation Panafricaine des Cineastes* gegründet. Vgl. Diawara 1992: 39f.; Hadouchi 2011: 126.

25 Die Bezeichnung »guerilla films« geht auf das von Solana und Getino entworfene Konzept des *third cinema* zurück, das sich gegen die Vormacht kommerzieller Hollywood-Filme sowie mit dem damit zusammenhängenden Produktions- und Distributionssystem wendete. Dabei spielten Einflüsse der britischen Dokumentarfilmproduktion sowie auch des italienischen Neorealismus eine Rolle. Neuere Forschungen weisen auf eine Reihe von Ambivalenzen des Konzepts hin. Vgl. Solanas 1976: 56f.; Gabriel 1982; Willemen 1989: 4ff.; Mestman 2011.

26 Vgl. die Schilderung der Aktivitäten von verschiedenen Filmteams bei Leonard 1974: 38.

27 Andrade-Watkins 1995: 136f.; Jordan 2008: 117f.

von Guerilla-KämpferInnen und sollten die nicht alphabetisierte Bevölkerung in den Kolonien über die Unabhängigkeitsbewegungen informieren.²⁸

Obwohl die Filme auch einen unterhaltenden Charakter haben,²⁹ geht es ihnen vordergründig um das politische Programm der Unabhängigkeitsbewegungen. So wird auf militärische Erfolge hingewiesen und Einblick in die »befreiten Zonen« ermöglicht, in denen die kommende gesellschaftliche Transformation vorbereitet wurde.³⁰ Dies beinhaltete u. a. die Darstellung des militärischen Trainings, Alphabetisierung von Kindern und Erwachsenen, daran anschließend die Schulausbildung sowie auch die medizinische Grundversorgung.³¹ So wird die Fähigkeit der Akteure betont, Territorien (wieder) in Besitz zu nehmen und Infrastrukturen zur Bildung und Gesundheit zu schaffen.³² Diese Aspekte werden oft mittels einer übergeordneten, männlichen *voice over* erklärt, die den offiziellen Charakter der Filme unterstreicht.³³ Filme wie *A LUTA CONTINUA* (Der Kampf geht weiter, 1972) von Robert van Lierop können dahingehend als exemplarisches Beispiel angeführt werden.³⁴ Darüber hinaus tritt der offizielle Charakter der Filme auch in Bezug auf die verwendeten Interviews zutage, in denen fast ausschließlich das Führungspersonal der FRELIMO zu Wort kam.³⁵ Über diese Filme suchten die Unabhängigkeitsbewegungen folglich ein Bild von sich selbst zu entwerfen. Damit sind sie neben Fotografie und Zeitungen wie *Mozambique Revolution* als Teil einer Anstrengung zu begreifen,³⁶ bei der es um die Schaffung einer antikolonialen Meistererzählung ging. In diesem Zusammenhang wurde versucht, ein möglichst kohärentes Bild der

28 Vgl. Diawara 1992: 89; Ukadike 1994: 230.

29 Vgl. Diawara 1992: 90; Ukadike 1994: 234.

30 Kritisch zum Konzept der »liberated zones« vgl. Bragança und Depelchin 1988: 102f.

31 Vgl. Africa Information Service und Lierop 1973: 47f.; Strong 1973: 88f.; Gray 2012: 142f.

32 Ein solches Narrativ widersprach dem Diskurs über die Zivilisierungsmission, auf den etwa Filmproduktionen der portugiesischen Streitkräfte in den 1960er Jahren rekurrieren, die ihrerseits versuchten, eine filmische Kampagne der »winning the hearts and minds« zu führen. Vgl. Matos-Cruz 1981: 129; Cunha 2003: 190f.; Grilo 2006: 84f.; Convents 2011: 329ff.

33 Vgl. Dagron 1978: 47f.

34 Vgl. Crowds und Gupta 1978-79: 27f. Siehe auch Africa Information Service 1972?; Diawara, *African cinema*, 89; Convents 2011: 349ff.

35 Eine Ausnahme bildet in gewisser Hinsicht *BEHIND THE LINES* (1971) von Margaret Dickinson, der relativ ausführliche Interviewpassagen mit Guerilla-Kämpfern mittlerer Ränge enthält. Vgl. Dickinson 2011.

36 Vgl. dazu Thompson 2013b: 47.

Unabhängigkeitsbewegung zu kreieren.³⁷ Insofern sind die Filme als Elemente des »Befreiungsskript«³⁸ aufzufassen. Mit ihnen wurde eine (audiovisuelle) Basis geschaffen, auf die Filmproduktionen nach 1975 oft zurückgriffen, stellt doch das triumphalistische Narrativ des siegreichen »nationalen Befreiungskampfs« im unabhängigen Mosambik eine überaus wichtige Referenz dar.

37 Eine differenzierte Untersuchung dieser Filme, die verschiedentlich in der Literatur behandelt werden (bei Diawara 1992, Ukadike 1994 oder auch Convents 2011), steht noch aus.

38 Israel 2013: 13.