

4. Die Indienstnahme von Zeugenschaft in Filmen der revolutionären Umbrüche

Eine Reihe von Filmen, die während der Revolutionsperiode in Portugal und in der post-Unabhängigkeitsphase in Mosambik entstanden, schlägt eine Auseinandersetzung mit dem Erbe des *Estado Novo* und dessen Kolonialpolitik vor. Die Argumentationen dieser Produktionen sind dabei vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen Umbrüche zu situieren:¹ In Portugal war die Zeit zwischen dem 25. April 1974 und dem 25. November 1975 durch politische Instabilität charakterisiert und wird daher als *Processo Revolucionário em Curso* (PREC, Fortschreitender revolutionärer Prozess) bezeichnet. In dieser Zeit sind Formen transitionaler Justiz zu beobachten, bei denen Säuberungen der Verwaltung, des Bildungssystems sowie auch des Militärs durchgeführt wurden.² In Mosambik handelte die FRELIMO mit der portugiesischen Regierung den Machttransfer für den 25. Juni 1975 aus.³ Doch auch dort war die politische Situation nicht stabil. Am 7. September 1974 gab es in Lourenço Marques (heute Maputo) einen Putschversuch durch portugiesische Siedler. Zudem ging die FRELIMO in dieser Zeit militärisch gegen Oppositionelle, verschiedene soziale Gruppen (z. B. Prostituierte) sowie auch Kollaborateure des Kolonialregimes vor.⁴

1 Vgl. u. a. Costa 2004; Grilo 2006.

2 Vgl. Pinto 2004: 90.

3 Durch den Erlass des Gesetzes 7/74 hatte Portugal das Recht der Völker auf Selbstbestimmung in den afrikanischen Kolonien anerkannt. Damit wurden Verhandlungen mit den verschiedenen Unabhängigkeitsbewegungen möglich. Dies war auch bei der FRELIMO der Fall, die sich in einer guten Verhandlungsposition gegenüber Portugal befand, da sie nach dem 25. April 1974 die Kampfhandlungen nicht eingestellt hatte. Im Abkommen von Lusaka am 7. September 1974 wurde der Machttransfer für den 25. Juni 1975 beschlossen. Vgl. Braganca und Davidson 1988; MacQueen 1997: 124ff.

4 Vgl. Hall und Young 1997: 36ff.

Die FilmemacherInnen reagieren mit ihren Werken auf die geschilderten sozialen und politischen Konflikte und prägen sie zugleich durch ihre Darstellungen. Die Art und Weise, wie in diesem Zusammenhang filmisch mit dem Thema Kollaboration umgegangen wird, ist durchaus verschieden, doch zugleich für die damalige Zeit auch charakteristisch. Exemplarisch kann dies im Folgenden an zwei Filmen verdeutlicht werden. In Bezug auf *DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE. CENAS DA VIDA PORTUGUESA, 1910–1974* (1976) wird zuerst nach frühen Formen von Zeugenschaft und deren Bedeutung für die Legitimierung einer antikolonialen Meistererzählung gefragt. Erörtert wird sowohl die symbolische Verurteilung von Militärangehörigen durch antikoloniale Experten, als auch die Ins-Bild-Setzung der Kriegsversehrten der portugiesischen Streitkräfte als Opfer der Kolonialkriege. Der Umgang mit der Gewalt des portugiesischen Kolonialregimes ist ebenfalls für die zweite Fallstudie zentral. *MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS* (1983) behandelt das »Treffen der Kompromittierten« in Maputo 1982.⁵ Die Aussagen der ehemaligen Kolonialsoldaten über die Beteiligung am Massaker von Wiriyamu am 16. Dezember 1972 im Film gelten hier als Ausgangspunkt einer Reflektion darüber, wie Zeugenschaft die Geschichtsdeutung der FRELIMO untermauern sollte.

Die Analyse fokussiert somit auf darauf, wie die Kollaboration mit dem Kolonialregime des *Estado Novo* filmisch aufgearbeitet wird. Das Augenmerk richtet sich dabei auf die filmisch inszenierten Hierarchien zwischen antikolonialen Experten, Militärangehörigen und Kriegsversehrten sowie Politikern und »Kollaborateuren«. Die Ausgangsüberlegung lautet, dass in den beiden Produktionen auf historische Zeugen nicht zurückgegriffen wird, um die Erfahrungsdimension von Geschichte zu verdeutlichen. Vielmehr muss problematisiert werden, in welcher Weise Fragmente von Videointerviews in den Filmen geschichtspolitisch in Dienst genommen und mit Bedeutung versehen werden, um historische und antikoloniale Meistererzählungen zu legitimieren. Wie dies in Bild und Ton umgesetzt wird, werden die folgenden Seiten herausarbeiten.

5 Der Film ist online verfügbar unter: <https://www.docsonline.tv/documentary/treatment-for-traitors> (30.03.2018).

4.1 DIE FILMISCHE VERURTEILUNG DES *ESTADO NOVO*: DIE PORTUGIESISCHE REVOLUTION, STIMMEN DES »VOLKES« UND ANTIKOLONIALE EXPERTEN

Der Titel von *DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE. CENAS DA VIDA PORTUGUESA 1910–1974* (1976)⁶ bezieht sich auf die vom *Estado Novo* propagierte Trias von Gott, Vaterland und Familie, mit der sich das idealisierte Bild einer paternalistisch geprägten, katholischen, arbeitsamen sowie die Obrigkeit achtenden Gesellschaft verband.⁷ Mit diesem Film, der im Kontext des *militant cinema* einzuordnen ist,⁸ entwirft Simões eine Deutung der Geschichte Portugals im 20. Jahrhundert in drei großen Sequenzen: Im Teil »Deus (Gott)« wird die Rolle der katholischen Kirche im *Estado Novo* kritisiert. »Autoridade (Autorität)« beschäftigt sich mit der Unterdrückung der politischen Opposition durch die Geheimpolizei PIDE/DGS, wobei deren Verbrechen, Foltermethoden und Opfer benannt werden.⁹ In »Pátria (Vaterland)« werden die Kriege des Regimes gegen die Unabhängigkeitsbewegungen in den afrikanischen Kolonien und die Kolonialpolitik des autoritären Regimes erörtert. Vor Allem mit Blick auf den dritten Teil stellt sich die Frage, wie sich der Film gegenüber der Frage der Dekolonisierung positioniert, die in den Jahren 1974 und 1975 kontrovers diskutiert wurde. Während konservative Kräfte um General António de Spínola eine lusophone Föderation präferierten, befürwortete die MFA nach dem 25. April und dem Ende der Kriege eine Beendigung der Kolonialherrschaft. Die damalige Übergangsregierung erließ am 26. Juli 1974 das Gesetz 7/74,

6 Der Film hatte am 21. Februar 1976 in Lissabon Premiere. Vgl. Ramos 1989: 122f.; Cunha und Ferreira: 39; Costa 1997: 160. Vgl. auch das Begleitbuch mit einigen Transkriptionen und Informationen zum Film: Brandão 1976.

7 Vgl. dazu die Rede Salazars anlässlich des 10. Jahrestags des Militäraufstands von 1926, in dem er die »grandes certezas (großen Sicherheiten)« und »verdades indiscutíveis (unumstößlichen Wahrheiten)« erläuterte, auf denen sich die Ideologie des autoritären *Estado Novo* stützte. Vgl. Rosas 1994: 292. In Folge des Staatsstreichs von 1926 wurde zunächst eine Militärdiktatur eingerichtet. António de Oliveira Salazar wurde 1928 Finanzminister und 1932 zum Ministerpräsidenten gewählt. Der *Estado Novo* und seine Verfassung sowie das »acto colonial (Kolonialgesetz)« wurden in den Jahren 1930 bis 1933 definiert. Vgl. Marques 2001: 554ff.

8 Vgl. Albersmeier 1983: 228f.; Costa 2002: 61ff.; Matos-Cruz 2004: 88f.; Reia-Baptista und Moeda 2011: 24; España 2011: 736.

9 Vgl. hierzu Robert-Gonçalves 2013: 5.

worauhin mit den Unabhängigkeitsbewegungen in Angola, Guiné sowie Mosambik die Abkommen über den Machttransfer geschlossen wurden.¹⁰

Vor diesem Hintergrund erörtern die folgenden Abschnitte, in welcher Weise Kolonialgeschichte und koloniale Gewalt im Film thematisiert werden und wie dabei frühe Formen von Zeugenschaft für geschichtspolitische Argumentationen der portugiesischen Revolutionszeit funktionalisiert werden.¹¹ Im Besonderen wird untersucht, wie die Aussagen historischer Zeugen und antikolonialer Experten eingesetzt werden, um die nach politischer Vorherrschaft strebenden antikolonialen Diskurse zu legitimieren.¹²

Zur Entstehung von DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE

Wie viele andere junge Männer ging Rui Simões Mitte der 1960er Jahre ins Exil, als er zum Militärdienst für die Kriege in den Kolonien einberufen werden sollte.¹³ Er gelangte nach Paris und Brüssel, wo er als Flüchtling anerkannt wurde und Filmregie studierte. Nach dem 25. April kehrte er nach Lissabon zurück und beschloss angesichts der dortigen Situation, einen Film zu machen:

»[...] quando cheguei a Portugal vi que [...] a maioria das populações não percebia muito bem o que é que se estava a passar. O fascismo tinha acabado, [...] mas o resto ainda era um bocadinho confuso. Portanto esse filme vem tentar pôr uma certa ordem nas coisas [...]
([...] als ich in Portugal ankam, sah ich, dass [...] die Mehrheit der Bevölkerung nicht wirklich verstand, was da passierte. Der Faschismus war vorbei, [...] aber der Rest war noch unklar. Also wollte der Film eine gewisse Ordnung in die Dinge bringen [...])«¹⁴

Die öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt *Radiotevisão Portuguesa* (RTP), die zur Zeit der Revolution und der Übergangsperiode eine »treibende Kraft der politi-

10 Eine lusophone Föderation war von April bis Juli 1974 im Gespräch. Spínola hatte in seinem Buch *Portugal und die Zukunft* für ein solch föderatives Modell plädiert und eine Dekolonisation abgelehnt. Das Gesetz 7/74 schloss dies jedoch aus und erkannte das Recht der afrikanischen Territorien auf Selbstbestimmung an. Vgl. Spínola 1974; MacQueen 1997: 88f.

11 Vgl. Stock 2015.

12 Hier gibt es Parallelen zur Indienstnahme von Zeugenschaft im Kontext der Geschichtspolitik in der DDR. Vgl. Satjukow 2012: 206.

13 Vgl. Cunha und Ferreira: 4. Für Informationen über Deserteure der portugiesischen Streitkräfte und weitere Hintergründe der portugiesischen Emigration nach Belgien, Deutschland oder Frankreich siehe Pinto 2001: 49; Bade 2003: 248.

14 Zitiert nach Cunha und Ferreira: 5.

schen Veränderung«¹⁵ im Sinne der Politik des MFA war, unterstützte das Projekt.¹⁶ So war es Simões möglich Kamera-, Tontechniker und weiteres Personal für DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE zu gewinnen.¹⁷

Für den Film unternahm Simões zum einen umfangreiche Recherchen im RTP-Archiv. Andererseits wurden Aufnahmen in Lissabon gemacht: von Demonstrationen, Streiks oder der Freilassung der politischen Gefangenen aus den Gefängnissen der Geheimpolizei. Simões und die anderen Beteiligten waren daran interessiert, »vor Ort« zu sein: Große Teile der Bevölkerung kamen auf die Straße, um an den politischen Veränderungen teilzuhaben.¹⁸ »Die Straße wurde zur Bühne und Kulisse, auf der und für die man filmte – ebenso wie für »das vereinigte Volk – das niemals besiegt werden wird« [...].«¹⁹

Stimmen des »Volkes« im revolutionären Lissabon

Zu Beginn des Films werden die zwei Phänomene Kapitalismus und Kolonialismus in didaktischer Form erklärt.²⁰ Dafür wird ein anti-imperialistisch geprägtes Vokabular verwendet: Der Kapitalismus wird von der *voice over* als »Ausbeutung des Proletariats« durch die »Bourgeoisie« beschrieben.²¹ Was die Darstellung des Kolonialismus angeht, so wird auf ähnliche Weise argumentiert, wobei besonders der Einsatz von Straßenbefragungen und Expertenkommentar relevant wird. Zuerst wird hier die Straßenszene dieser Sequenz genauer betrachtet, die einen Eindruck

15 Jiménez 2013: 164. Vgl. Ramos 1989: 122f.; Cádima 1996: 346; Ders. 2010: 62.

16 Vgl. Cunha und Ferreira: 5; Costa 1997: 156. RTP finanzierte auch Produktionen wie ADEUS, ATÉ AO MEU REGRESSO (1974) von António-Pedro Vasconcelos oder politisch engagierte Filme der Kooperative Cinequanon. Siehe Costa 2001: 8f.

17 Der Großteil der Beteiligten waren Freunde und Bekannte des Filmmachers. Es handelte sich demnach um eine Produktionsform, die den damals gegründeten Film-Kooperativen und unidades de produção (Produktionseinheiten) ähnelte. Vgl. Costa 2002: 41ff.; Cunha und Ferreira: 24.

18 Es war eine Situation voller Euphorie und zahlreicher spontaner Demonstrationen, mit der das Militär in dieser Form nicht gerechnet hatte. Vgl. Ferreira und Marshall 1986: 182f.

19 Costa 1997: 155. Costa bezieht sich mit dem Zitat auf einen der bekannten Sprechchöre der Revolutionszeit, der immer wieder auf Demonstrationen zu hören war: »O povo unido – jamais será vencido.«

20 Die Sequenzen zur Erläuterung beider Aspekte sind ungefähr gleich lang, die erste nimmt 13 Minuten, die zweite zum Kolonialismus circa 10 Minuten ein.

21 Vgl. Costa 2002: 39ff. Zur Begrifflichkeit vgl. den Eintrag zu »Imperialismus« und »Antiimperialismus« in Strauß, Haß und Harras 1989: 170ff.

der postrevolutionären Situation in Lissabon vermitteln soll.²² Die Szene erinnert an Filme des *cinéma vérité*, in denen Passanten zu bestimmten Themen befragt wurden.²³ Ihre Gestaltung ist zudem durch die seit den 1960er Jahren eingeführten technischen Neuerungen, u. a. dem Direktton gerahmt.²⁴ Die Szene verweist insofern auf die veränderten Bedingungen, den öffentlichen Raum nach dem 25. April zu nutzen.²⁵ Denn es ist zu bedenken, dass eine freie Meinungsäußerung im *Estado Novo* aufgrund von Zensur und politischer Geheimpolizei PIDE/DGS nicht möglich war.²⁶ Der autoritäre Charakter des Regimes hatte vielmehr ein »Klima des Gehorsams, der Nichteinmischung und der Anpassung« erzeugt.²⁷

In der Szene kommen vier Männer zu Wort, die unterschiedliche Meinungen über die Kolonialkriege äußern. Zuerst erklärt ein älterer Herr sein Unverständnis darüber, dass zwar über die afrikanischen Opfer gesprochen werde, die Opfer »terroristischer Gewalt« in Angola jedoch verschwiegen werden. In der Terminologie des alten Regimes bezeichnet er die Kämpfer der Unabhängigkeitsbewegungen als »Terroristen«.²⁸ Dem Argument, die eigenen Opfer nicht genügend zu berücksichti-

22 Vgl. DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.13.05–00.15.34. So wurde 1974 etwa eine revolutionäre Namenspolitik betrieben: Die 1960 konstruierte Brücke über den Tejo hieß fortan nicht mehr *Ponte Salazar*, sondern wurde zur *Ponte 25 de Abril*. Vgl. Pinto 2008: 285.

23 Vgl. Barsam 1992: 301f.; Rothman 1997: 85ff.

24 Vgl. Costa 1984: 25. Die sogenannten Weihnachtsbotschaften der Soldaten aus den Kriegsgebieten, die von RTP vor 1974 produziert wurden, zeigen allerdings, dass Direktton schon vor 1974 eingesetzt wurde – und dabei freilich für die Propaganda instrumentalisiert wurde.

25 Der konkrete Anlass dieser Zusammenkunft wird vom Film nicht näher bestimmt und es stellt sich die Frage, ob die Situation am Rande einer größeren Veranstaltung zu verorten ist oder sie in dieser Form nicht von den Filmenden selbst provoziert wurde, da immer wieder auch Nachfragen aus dem Off zu hören sind.

26 Dies zeigte sich z. B. an größeren Plätzen in der Hauptstadt, auf denen von der Propaganda inszenierte Großveranstaltungen von nationaler Bedeutung inszeniert wurden. Dazu zählten etwa die jährlichen Feierlichkeiten zum »Dia da Raça (Tag der Rasse)« am 10. Juni auf dem Terreiro do Paço, dem zentralen Platz in der Lissabonner Innenstadt, bei denen Militärs seit 1961 für ihre Verdienste in den Kolonialkriegen als Helden dargestellt und ausgezeichnet wurden oder Angehörige gefallener Soldaten deren posthume Ehrungen entgegennahmen. Vgl. Ribeiro 1999: 11ff.

27 Rosas 1997: 46.

28 Vgl. Vaz 1997: 10. Der Mann und spielt mit seinem Kommentar auf Angriffe der *União das Populações de Angola* (UPA, Vereinigung der Bevölkerung Angolas) von 1961 an, bei denen portugiesische Siedler im Norden Angolas umkamen. In diesem Jahr begannen

gen, widerspricht ein Mann mit Sonnenbrille. Er gibt zu bedenken, dass die Kolonialgeschichte durch Missionierung, Sklaverei sowie die Ausbeutung afrikanischer Menschen gekennzeichnet sei. Eine Modernisierung – u. a. der Bau von Straßen und Dämmen – hätte erst nach den Ereignissen von 1961 stattgefunden, womit er auf die ersten gewalttätigen Aktionen der Unabhängigkeitsbewegungen in Angola verweist.²⁹ Nach diesen Statements intensiviert sich das Gedränge vor der Kamera und eine weitere Person behauptet, dass Salazar »an Allem Schuld« sei. Zum Schluss nimmt ein junger Militärangehöriger zu den Kolonialkriegen Stellung.³⁰ Er lehnt es vehement ab, die Kolonien »aufzugeben«, und argumentiert für eine Weiterführung der Kriege in Angola, Guiné und Mosambik.³¹ Als Begründung führt er »das Blut«, »die Tränen« und »den Schweiß« an, die die Soldaten in Afrika geopfert hätten. Hier werden Argumente ins Feld geführt, wie sie von Salazar und Caetano zur Rechtfertigung der Militäreinsätze vielfach vorgebracht wurden.³²

Ohne vorerst eine Lösung für die unterschiedlichen Positionen anzubieten, betont die Szene die Dringlichkeit, die Frage der politischen Dekolonisation zu diskutieren. Die Aufnahme scheint vordergründig dem Stil eines »Kino des authentischen Bildes und des gesprochenen Wortes«³³ zu folgen. Doch wird zugleich die Frage aufgeworfen, inwiefern hier eine Diskussion gefilmt wurde oder ob nicht gerade die Anwesenheit der Kamera das Vorbringen der unterschiedlichen Positionen befördert hat.³⁴ Allerdings soll hier weder für die eine noch die andere Variante argumentiert werden. Vielmehr scheint mit der Szene die unentwirrbare Verbundenheit beider Möglichkeiten und damit »die gegenseitige Veränderung von Welt und Film«³⁵ sowie »der Akt des Filmens« als »produktive[r] Eingriff«³⁶ beobachtbar zu werden.

die Kämpfe der Unabhängigkeitsbewegungen Angolas gegen die portugiesische Herrschaft.

29 Zu Reformanstrengungen des Kolonialregimes und wirtschaftlichen Entwicklungen in den afrikanischen Kolonien seit 1960 vgl. Clarence-Smith 1985: 192ff.

30 DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE, 00.14.54–00.15.35.

31 In der Tat waren die portugiesischen Streitkräfte auch noch von Mai 1974 bis Juni 1975 in den Kolonien, so z.B. in Mosambik eingesetzt.

32 Zum offiziellen Diskurs über die Kriege in den Kolonien in den Wochenschauen des *Estado Novo* vgl. Cádima 1996: 235.

33 Min-Ha 2006: 279.

34 In Bezug auf den Film *TORRE BELA* (1977) etwa bezeichnet Costa den Prozess des Filmmachens als »a means of incitement to action«. Costa 2011: 116.

35 Comolli 2006: 231.

36 »Doch der Akt des Filmens selbst stellt bereits einen produktiven Eingriff dar [...] jedes Verfahren stellt wohl oder übel eine Manipulation des Dokuments dar [...] So sehr man

Abbildung 1-4: Stimmen des »Volkes«



Quelle: Stills aus DEUS, PATRIA, AUTORIDADE

Besonders charakteristisch ist an der Straßenszene zudem, dass am Ende gerade eine Sichtweise so ausführlich gezeigt wird, die das Kolonialregime und die Kolonialkriege verteidigt.³⁷ Der formale Bekenntnischarakter dieser Ausführungen steht dabei im Kontrast mit der filmischen Inszenierung, die Spontaneität und Direktheit in den Vordergrund stellt. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Verwendung dieses Statements nicht unbedingt dazu dient, die neue Redefreiheit in der revolutionären Öffentlichkeit darzustellen, sondern vielmehr überkommene Deutungen des Kolonialismus zu markieren.

auch das Dokument bewahren will, kann man doch nicht vermeiden, es *herzustellen*. Es geht der Reportage nicht voraus, sondern es ist ihr Produkt.« Comolli 2006: 219 (Hervorh. im Orig.).

37 Im Film *O POVO E AS ARMAS* (1974) ist die Darlegung solcher Argumente nicht vorgesehen. Dies ergibt sich auch aus der Struktur der in diesem Film eingebrachten Interviews: Der Filmemacher Glauber Rocha führt die Interviews in einer Weise durch, dass seine Fragen nur bestimmte Antworten zulässig machten, namentlich solche, die im Sinne der Revolution und als Kritik am Krieg in den Kolonien zu verstehen war. Vgl. Matos-Cruz 1982: 8; Costa 2001: 10f.; Stock 2015.

Experten-Kommentar: Was war der Kolonialismus?

Während die *voice over* zu Beginn der Sequenz programmatisch festhält, dass Portugal ein »kolonialistischer Staat« sei, zeigt die Straßenszene, dass die Bedeutung von Kolonialismus und Kolonialkrieg im »Volk« umstritten ist. Der Film belässt es jedoch nicht bei diesem filmischen Meinungs Panorama, sondern setzt diesem einen Expertenkommentar entgegen.³⁸ Der Redner Luís Moita wird zwar nicht explizit als Experte eingeführt. Doch seine Ins-Bild-Setzung mit Namens einblendung und die ihm zuerkannte Redezeit lassen keinen Zweifel an seiner Position.³⁹ Durch seine zu Beginn gestellte Frage »Was war der Kolonialismus?« wird ein direkter Bezug zur Straßendiskussion hergestellt. Die dort eingebrachten Meinungen erscheinen durch Moitas Ausführungen in einem neuen Licht. Schließlich hebt er besonders die negativen Aspekte des Kolonialismus hervor. Dies überrascht nicht unbedingt, wird Moita doch als Vertreter des *Centro de Informação e Documentação Anti-Colonial* (C.I.D.A.C., Antikoloniales Informations- und Dokumentationszentrum) vorgestellt.⁴⁰

Im Gegensatz zu den Personen, die auf den Straßen Lissabons interviewt wurden, weist die Kamera Moita eine privilegierte Position zu. Er richtet sich ähnlich wie Nachrichtensprecher oder Reporter direkt an die Kamera.⁴¹ Die Positionierung des Sprechers im Bild sowie auch seine Identifizierung sind Faktoren, anhand derer Moitas Glaubwürdigkeit unterstrichen wird. Im Hintergrund sind Plakate der Unabhängigkeitsbewegungen mit Slogans wie »Venceremos (Wir werden siegen)« oder »Victory to people's war« zu erkennen. Dadurch wird seine Rolle als antikolonialer

38 Vgl. DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.15.35–00.16.00.

39 In deutschen Fernsehdokumentationen der 1960er Jahre wurde Experten eine Redezeit von mehreren Minuten zugestanden. Damit waren manche Historiker, wie Bösch erläutert, jedoch nicht einverstanden und stellten sich deswegen für diese Zwecke nicht zur Verfügung. Vgl. Bösch 2008: 57.

40 Das C.I.D.A.C. war aus einer antikolonialen Protestbewegung hervorgegangen und setzte sich nach der Revolution für die Anerkennung des Rechts auf Selbstbestimmung der Völker und die Unabhängigkeit der portugiesischen Kolonien ein. 1977 wurde die Vereinigung umbenannt in *Centro de Informação e Documentação Amílcar Cabral* (CIDAC, Informations- und Dokumentationszentrum Amílcar Cabral). Vgl. *Boletim anti-colonial* 1972; Sampaio 2004. Cabral war einer der bedeutendsten antikolonialen Denker und Präsident der guineischen Unabhängigkeitsbewegung PAIGC. Er fiel 1973 einem Attentat zum Opfer, an dem die PIDE/DGS beteiligt war. Vgl. »Quem somos.« CIDAC, <https://www.cidac.pt/index.php/quem-somos/> (30.03.2018); Chabal 2003: 132.

41 Vgl. Nichols 1981: 175ff.

Aktivist nochmals betont.⁴² Darüber hinaus ist relevant, dass eine direkte Adressierung des Fernseh- bzw. Filmpublikums vor 1974 führenden Politikern vorbehalten war. Zu denken ist etwa an die Sendung »Conversas em família (Familiengespräche)«, in der sich Ministerpräsident Marcello Caetano an die Bevölkerung richtete und über nationale Themen monologisierte.⁴³ Die Inszenierung Moitas verweist somit auf die Abschaffung alter und die Einführung neuer (medialer) Autoritäten während des revolutionären Umbruchs.

Abbildung 5 und 6: Marcello Caetano und Luís Moita (C.I.D.A.C.)



Quelle: Still aus der Sendung »Conversas em família« und DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE

Die Experten-Position Moitas wird durch sein historisches Wissen untermauert, das er gegenüber der Kamera ausbreitet. Um Kolonialismus als militärische Besetzung, kulturelle Dominanz und wirtschaftliche Ausbeutung zu erläutern, holt er weit aus.⁴⁴ Zu den wichtigsten Argumenten zählt der Verweis auf den obligatorischen Anbau von Monokulturen wie Baumwolle in der Kolonie Mosambik.⁴⁵ Zur Illustration dieses Punktes werden Fotografien und Dokumentarfilme aus der Kolonialzeit herangezogen, die die Bewirtschaftung von Ackerflächen in Mosambik zeigen,⁴⁶ wobei deren Status als Propaganda-Bilder jedoch nicht explizit reflektiert wird.⁴⁷

42 DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE, 00.19.27–00.20.04. Vgl. die Publikation Moitas zu Entwicklungen in den unabhängigen Staaten Moçambique, Guiné und Angola: Moita 1979; Moita 1985.

43 Vgl. Cádima 1996: 212ff.; Cunha 2003: 191.

44 Die Periodisierung bezieht sich auf Schwerpunkte des Imperiums: Afrika, Asien, indischer Ozean (1415–1580), zunehmende Bedeutung Brasiliens (1580–1822) und die Hinwendung nach Afrika (1822–1975). Vgl. Clarence-Smith 1985: 1f.

45 Vgl. DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE, 00.18.22–00.20.04.

46 Wie andere Filmproduktionen der Kolonialzeit propagieren die Archivbilder den Einsatz moderner Anbaumethoden und beabsichtigen die Kolonialpolitik zu legitimieren. Vgl.

Moitas Argumentation ist im Bereich Dependenz-Theoretiker einzuordnen, die exemplarisch in *How Europe underdeveloped Africa* diskutiert wurde.⁴⁸ So distanziert sich der Experte auch von der Geschichtspolitik des *Estado Novo*. Zentraler Referenzpunkt war dort die sogenannte historische Mission Portugals, die Welt zu entdecken, zu missionieren und zu zivilisieren.⁴⁹ Letztere wurde seit den 1930er Jahren nicht nur über Schulbücher, sondern auch durch Filme⁵⁰ und große Ausstellungen⁵¹ propagiert. Diese Meistererzählung des *Estado Novo* über die »historische Mission Portugals zur Missionierung und Kolonisierung« wird durch Moita nun verabschiedet.⁵²

In der filmischen Konfrontation des Experten und der interviewten Menschen der Straßenszene verdichtet sich die didaktische Argumentation des Films. In den Worten des Regisseurs stellt sich dies folgendermaßen dar:

»[...] por isso há essa discussão de rua [no filme] para mostrar a confusão que vai na cabeça das pessoas. Depois o Luís Moita de certa maneira vem organizar um pouco esse discurso e permite que as pessoas se situem e [...] perceber o que é a história. E isso ajudou, penso eu, naquele momento em termos digamos militantes que era a minha vontade, a evoluir um pouco as pessoas que viram o filme, os trabalhadores a quem o filme era destinado [...]

Smyth 2004: 433f. Zu ähnlichen Filme der Central African Film Unit über Methoden der Landwirtschaft in Rhodesien vgl. Hungwe 1991.

47 So bleibt das Paradox unbemerkt, dass die Wochenschauen mit den Bildern der Landmaschinen eher auf das industrielle Wachstum Mosambiks während der 1960er Jahre als auf die Unterentwicklung der Kolonie verweisen. Unbemerkt bleibt ebenfalls, dass das Salazar-Regime ausländische Investitionen in den afrikanischen Kolonien zuließ und die wirtschaftlichen Prozesse im Mutterland eher stagnierten. Vgl. Clarence-Smith 1985: 19.

48 Vgl. Eckert 2002: 100. Rodney vertritt in seinem Buch die These, dass »[...] the underdevelopment [of Africa, R.S.] with which the world is now pre-occupied is a product of capitalist, imperialist and colonialist exploitation.« Rodney 1978 [1972]: 22.

49 Artikel 2 des Kolonialakts von 1930 besagt: »It is part of the Portuguese Nation's organic essence to carry out its historic mission of possessing and colonizing overseas domains and civilizing the natives found in them, while also exercising the moral influence that is promised by the Ecclesiastical Benefice of the Orient.« Zitiert in Sapega 2008b: 117.

50 Vgl. die Analyse des damals in Portugal erfolgreichen Afrika-Epos CHAIMATE (1953), in dem die Eroberung Mosambiks und die Kultivierung des Landes inszeniert wird, bei Seabra, Jorge 2011a: 240ff.; Seabra 2011b: 239ff.

51 Zu den großen Kolonialausstellungen in Porto (1934) und Lissabon (1940) vgl. Acciaiuoli 1998; Corkill und Almeida 2009: 397; Matos 2012: 176ff.

52 Zur Entwicklung der Geschichtsschreibung in Portugal nach 1974 vgl. Falcon 1988: 91.

([...] deshalb gibt es die Straßendiskussion [im Film], um das Durcheinander zu zeigen, das in den Köpfen der Menschen ist. Dann kommt Luís Moita, organisiert diesen Diskurs gewissermaßen und erlaubt den Personen, sich eine Meinung zu bilden [...] zu verstehen, was die Geschichte ist. Das trug meiner Ansicht nach dazu bei, den Personen, die den Film in diesem Moment sahen, im Sinne meines militanten Engagements ein Wissen zu vermitteln, den Arbeitern, an die sich der Film vor Allem richtete.)«⁵³

Was hier positiv vom Filmemacher formuliert wird, kann auch problematisiert werden: Moita werden der Status des Experten und die höhere Position in einer filmisch konstruierten Hierarchie explizit zugewiesen.⁵⁴ Insofern charakterisiert sich die Sequenz durch einen aus heutiger Sicht überkommenen »Aufklärungsgestus der Erklärdokumentation«⁵⁵. Mit letzterem sollte das vom *Estado Novo* geprägte Wissen über die positive Rolle Portugals in Afrika als falsch markiert und den ZuschauerInnen die »richtige« Sichtweise verdeutlicht werden. In der Straßenszene und der dort ins Bild gesetzten revolutionären Redefreiheit deutet sich zwar eine prototypische Form filmischer Zeugenschaft an. Diese wird aber umgehend für die geschichtspolitischen Ziele einer antikolonialen Argumentation in Anspruch genommen. Dabei tritt noch ein Effekt auf: Überspitzt formuliert wirkt Moita in seiner Rolle als Experte im Film paradoxerweise fast so autoritär wie Caetano oder Salazar, deren Diskurse DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE doch dekonstruieren möchte.

Soldaten als Opfer der Kolonialkriege

Eine weitere Szene, die für Frühformen der Zeugenschaft aufschlussreich ist, findet sich in der Sequenz »Vaterland«⁵⁶. Bevor dort kriegsversehrte Veteranen ins Bild kommen, werden Wochenschaubilder aus den 1960er Jahren gezeigt. Es handelt sich um eine Rede Salazars auf dem Terreiro do Paço in Lissabon, bei der der Präsident vor den jubelnden Massen die Afrika-Politik legitimiert.⁵⁷ Von den Archiv-

53 Interview mit Rui Simões. Lissabon, 08.04.2011, 00.25.51–00.26.30.

54 Nichols spricht in dieser Hinsicht von einer Glaubwürdigkeitshierarchie. Vgl. Nichols 1981: 175f.

55 Fischer 2009: 192.

56 DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.43.48–01.07.30.

57 DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.46.59–00.48.06. Abgedruckt im Buch zum Film: Brandão 1976: 67. Bei der Rede handelt es sich um eine für die Öffentlichkeit bestimmte Masseninszenierung, die ein entscheidendes Moment im Verlauf der sich zuspitzenden Entwicklung in den Kolonien darstellt. Nachdem Salazar die Politik Portugals in Afrika vor der UNO verteidigt hatte, folgte am 27.08.1963 eine öffentlich inszenierte Rückversicherung, die die Zustimmung der Bevölkerung zur Position Salazars bekräftigen sollte.

bildern wird auf eine Einstellung geschnitten, die Beinprothesen auf einem Krankenhaustbett zeigt. Mit einem Schwenk öffnet sich der Blick der Kamera auf einen jungen Mann, der im Rollstuhl neben dem Bett sitzt. Wenn danach die jubelnden Massen erneut gezeigt werden, wird suggeriert, dass die Wochenschaubilder nur die Fassade eines Propagandaspektakels bilden. Die *voice over* vollzieht dies mit und erklärt: »Das Volk bezahlte für den Krieg.«⁵⁸ Wiederum kommt der Amputierte im Krankenzimmer ins Bild: Dieses Mal wird er mit einer Nahaufnahme kadriert, die eine emotionalisierende Wirkung entfalten soll.⁵⁹ Auf diese Weise fungiert er als Beispiel dafür, was »das Volk« aufgrund seiner »erzwungenen« Beteiligung am Krieg erlitt.

Dieses Argument wird nachfolgend von einem anderen Veteran weiter ausgeführt.⁶⁰ Mit direktem Blick in die Kamera verurteilt er die Politik des *Estado Novo*, wobei seine Handprothesen fast unbemerkt bleiben.⁶¹ Wahrscheinlich war er ein Vertreter der *Associação dos Deficientes das Forças Armadas* (ADFA, Vereinigung der Kriegsversehrten der Streitkräfte), die sich im Mai 1974 gegründet hatte.⁶² Denn von den rund 800.000 Soldaten, die in Portugal zum Krieg in den Kolonien eingezogen wurden, kamen circa 30.000 mit bleibenden Schäden zurück.⁶³ Bis zur Revolution blieben diese Männer vor der Gesellschaft und den Statistiken versteckt.⁶⁴ Obwohl die ADFA kurz nach dem 25. April aktiv wurde, blieb ihre Situation lange Zeit prekär.⁶⁵

Damit wurde die Möglichkeit zur Verhandlung mit den Unabhängigkeitsbewegungen ausgeschlossen. Vgl. Silva 1995: 20.

58 DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.48.22.

59 Die Aussage ist wegen der schlechten Tonqualität kaum zu verstehen. Er erklärt, dass er in den Kolonien für die Interessen anderer gekämpft hätte und fügt hinzu: »Fui para lá obrigado. (Ich ging zwangsweise dorthin.)« DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.48.24.

60 DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.48.36–00.49.46. Vgl. Brandão 1976: 67.

61 Es handelt sich um einen Prozess, der in den Disability Studies als »passing« beschrieben wird. Vgl. Samuels 2013; Garland-Thomson 2009: 125ff.

62 Vgl. »Editorial.« *Elo. Associação dos Deficientes das Forças Armadas* 27.12.1974: 1; ADFA 2004.

63 Vgl. Pinto 2001: 49ff. Die Opferzahlen auf der afrikanischen Seite sind nicht genau beziffert. Vgl. z. B. MacQueen 1997: 24.

64 Ribeiro 1999: 38.

65 Im sogenannten »Anexo« des *Hospital Militar Principal* (HMP, Zentrales Militärkrankenhaus) in Lissabon sollen sich zeitweise über 10.000 Patienten befunden haben. Ab 1971 wurde das *Lar Militar da Cruz Vermelha Portuguesa* (Heim des portugiesischen Roten Kreuzes) eingerichtet, das ebenfalls Kriegsversehrte zur Rehabilitation aufnahm. Die Versorgung der Veteranen änderte sich erst während der 1990er Jahre durch die

Abbildung 7 und 8: Zwei Kriegsversehrte



Quelle: Stills aus DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE

So nutzt DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE auch die Zeugnisse von Kriegsversehrten, um den *Estado Novo* zu verurteilen. Es geht dabei jedoch nicht um persönliche Erfahrungen. Vielmehr fungieren die verwendeten Fragmente von Video-Interviews hier zur Unterstützung der geschichtspolitischen Agenda des Films. Eine solche argumentative Rahmung von Zeugenschaft ermöglicht es, die Vorgehensweise des alten Regimes gegenüber der männlichen Bevölkerung zu kritisieren. Das ist überaus verständlich und zugleich in höchstem Maße ambivalent, wird doch dadurch die Dimension der (potenziellen) Täterschaft der Soldaten ausgeklammert. Dafür spricht auch, dass Gewaltexzesse der portugiesischen Streitkräfte in den Kolonien, wie sie vielerorts in den Jahren nach der Revolution diskutiert wurden, in diesem Film eine Leerstelle bleiben.⁶⁶

Die filmische Verurteilung des *Estado Novo*

Die symbolische Verurteilung des autoritären Regimes, wie sie in Simões' Film in Szene gesetzt wird, artikuliert auf spezifische Weise die geschichtspolitischen Auseinandersetzungen der Übergangsperiode nach dem 25. April 1974. Dazu zählt, dass die Meinungsäußerung des Militärs, der für ein Festhalten an den Kolonien plädiert, per Montage mit einem Expertenkommentar konfrontiert und auf diese Weise zurechtgewiesen wird. Auch die Szenen mit den Kriegsversehrten vermitteln einen Eindruck vom Bruch mit dem vergangenen Regime. In diesem durchaus ideologisch geprägten Erklärgestus des Films zeigen sich gewisse Parallelen mit der politischen Radikalisierung nach dem 25. April, die Ansätze transitionaler Justiz einschloss. Es war der Versuch, die Eliten und jene Akteure zu bestrafen, die unter

gesetzliche Anerkennung des posttraumatischen Belastungssyndroms als Kriegsfolgeerscheinung. Vgl. Albuquerque 1994; Maia u. a. 2006: 12.

66 Vgl. Löff 2010: 73.

dem autoritären Regime in die Unterdrückung und Verfolgung von Oppositionellen und Dissidenten verwickelt gewesen waren.⁶⁷ Doch die Entschärfung dieser Maßnahmen gegen Militärs und ehemalige Agenten der Geheimpolizei PIDE/DGS seit Ende der 1970er Jahre war mit widersprüchlichen Folgen verbunden. Dazu gehört etwa, dass führende Militärs, die für Kriegsverbrechen verantwortlich waren, wie General Kaulza de Arriaga, ehemaliger Oberbefehlshaber der Kolonie Mosambik, nicht angeklagt wurden.⁶⁸ Andererseits mussten sich Herausgeber von Büchern über Gewaltexzesse der portugiesischen Streitkräfte während des Kolonialkriegs noch Jahre später vor Gericht verantworten.⁶⁹ Solche Themen haben in DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE keinen Platz. Trotz der Tatsache, dass militärische Gewaltexzesse in den Kolonialkriegen in der Öffentlichkeit diskutiert wurden, bleibt in diesem Film das Bild der portugiesischen Streitkräfte, die letztlich den Sturz des Regimes herbeigeführt hatten, unangetastet. Ganz anders stellt sich dies in Produktionen aus dem post-unabhängigen Mosambik dar, wie die folgenden Abschnitte zeigen werden.

4.2 SZENEN EINES PROZESSES: DIE »MENTALE DEKOLONISIERUNG« DER KOLONIALSOLDATEN UND DAS MASSAKER VON WIRIYAMU

Gegenstand der nun folgenden Erörterung ist die filmische Inszenierung des »Prozesses der Kompromittierten«⁷⁰ in *MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS* (1983). Der Film dokumentiert die Treffen, die die mosambikanische Regierung mit

67 Vgl. Pinto 2004: 71.

68 Vgl. »Amaral quer julgar Kaulza.« *O Independente* 25.01.1999; Arriaga 2001: 125f. Zur Rolle Arriagas im Krieg in Mosambik vgl. Newitt 1995: 519, 530.

69 Es geht um das Buch *Massacres na guerra colonial. Documentos secretos. Tete, um exemplo* von Amaro, das 1976 erschien und den damaligen Oberbefehlshabenden Mosambiks, General Kaulza de Arriaga für das Massaker von Wiriyamu und weitere Vorfälle verantwortlich machte. Arriaga wehrte sich gegen die Vorwürfe und ging gegen den Herausgeber gerichtlich vor. Zudem war der General 1974 in Haft geraten und hatte auch deswegen eine Klage eingereicht. Er wurde nicht rechtskräftig verurteilt oder für die Kriegsverbrechen in Mosambik zur Verantwortung gezogen. Vgl. »Editor de um livro denunciando massacres em Moçambique vítima de um processo judicial.« *Tempo* 26.06.1980; »»Ulmeiro« enfrenta justiça militar.« *O Jornal* 11.03.1983.

70 Für einen Überblick über den Prozess vgl. die Sammlung von Presseartikeln: »The Comprometidos, 1978–1982.« Mozambique History Net, <http://www.mozambiquehistory.net/comprometidos.php> (30.03.2018). Siehe auch die Einschätzung von Souto 2013: 286f.

den sogenannten Kompromittierten 1982 in Maputo abgehalten hatte. Zu dieser Gruppe zählten ehemalige *assimilados* (Assimilierte) und Mitglieder in der *Acção Nacional Popular* (ANP, Nationale Volksaktion).⁷¹ Weiterhin gehörten ehemalige Agenten und Informanten der Geheimpolizei PIDE/DGS dazu,⁷² die vor 1974 an Folterungen und Ermordungen von FRELIMO-Mitgliedern beteiligt waren.⁷³ Auch die ehemaligen Angehörigen der portugiesischen Streitkräfte, z. B. der *Grupos Especiais* (GE, Spezialeinheiten) oder *Comandos* waren gemeint.⁷⁴

Die Treffen waren der Kulminationspunkt einer politischen Kampagne gegen »Volksfeinde«, die sich seit 1978 in Mosambik verschärfte.⁷⁵ Damals wurde bekannt, dass ehemalige Mitglieder politischer Organisationen des *Estado Novo* in die FRELIMO aufgenommen worden waren.⁷⁶ Um solche Vorfälle oder gar Unterwanderungen zu vermeiden, wurde die Identität ehemaliger politischer Funktionäre des *Estado Novo*, von Kolonialsoldaten sowie auch Agenten der PIDE/DGS im Sinne der Partei-Direktive »Einheit, Arbeit, Überwachung«⁷⁷ publik gemacht.⁷⁸ Als

-
- 71 Ein Teil der Assimilierten schloss sich den verschiedenen antikolonialen Bewegungen an, aus denen später die FRELIMO hervorging. Bei den Treffen mit den Kompromittierten waren die Assimilierten folglich mit denen konfrontiert, die sich einst gegen die Privilegien des kolonialen Regimes entschieden hatten und nun an der Macht waren. Vgl. Penvenne 1989; Rosas 1997: 42; Cahen 2012: 23; Sumich 2012: 133f.
- 72 Mateus geht davon aus, dass die PIDE/DGS von großer Bedeutung für den Dekolonisierungskrieg in Mosambik war. Im Gegensatz zum Vorgehen der Geheimpolizei in Kontinental-Portugal zeichne sich das Vorgehen der PIDE/DGS in den afrikanischen Kolonien durch äußerste Brutalität aus. Vgl. Mateus 2011: 20, 58ff., 81.
- 73 Die Identität der meisten Informanten und Agenten blieb nach 1974 unbekannt, da die Akten der PIDE/DGS verschwanden. Vgl. Hall und Young 1997: 43f.; Fleschenberg 2004: 211. Siehe dazu auch Kapitel 8.2.
- 74 Die meisten Kolonialsoldaten verblieben nach der Revolution in Lissabon und den bevorstehenden politischen Veränderungen in den jeweiligen Kriegsgebieten und waren nach dem Sturz des Regimes schwer durch die FRELIMO zu identifizieren, da entsprechende Akten fehlten. Vgl. Wheeler 1976: 236ff.; Coelho 2002: 134ff.
- 75 Dies geschah auch vor dem Hintergrund der Vorfälle von 1977 in Angola und dem innerparteilichen Konflikt in der MPLA, bei dem Nito Alves gegen die Position von Agostinho Neto wendete. Vgl. Mateus und Mateus 2007; Pawson 2014.
- 76 Vgl. Rosas 1997: 42; Wheeler und Opello 2010: 274.
- 77 Machel 1974. Vgl. Machava 2011: 603.
- 78 Vgl. Christie 1988: 172; Mateus 2006: 659; Machava 2011: 603. Die Methode der öffentlichen Identifizierung wurde in der ausländischen Berichterstattung über die Situation in Mosambik mit jenen in China verglichen und herausgestellt, dass Selbstkritik und sozialer Druck gegenüber Gefängnisstrafen oder anderen Sanktionen – angeblich – bevorzugt

Abschluss dieser Bestrebungen sollten die Kompromittierten öffentlich einer »mentalen Dekolonisierung«⁷⁹ unterzogen werden, worüber der Film von Ike Bertels berichtet. Die Filmemacherin, die bereits auf *BEHIND THE LINES* (1971) über den Kampf der FRELIMO aufmerksam geworden war,⁸⁰ reiste Anfang der 1980er Jahre wegen eines Filmprojekts über Frauen in der FRELIMO nach Mosambik.⁸¹ Als Kooperantin am *Instituto Nacional de Cinema* (INC, Nationales Filminstitut)⁸² wurde sie auf das Thema der Kompromittierten aufmerksam.⁸³

Es muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass *MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS* aus Material besteht, das vom INC und dem Regisseur Ruy Guerra produziert wurde.⁸⁴ Bertels war daran interessiert und konnte in Zusammen-

wurden. Vgl. »Chinese-style public shaming. Subtle Mozambican force used on ex-collaborators.« *International Herald Tribune* 09.03.1979. Zu den chinesischen Praktiken des Geständnisses und der Selbstkritik vgl. Bauer 1990: 692; Unfried 2006: 341f.

79 Vgl. Christie 1988: 172f; Hanlon 1984: 170ff.; Igreja 2010: 782.

80 Vgl. Gray 2012: 143.

81 Zu dieser Zeit war Bertels dabei, den Film *WOMAN OF THE WAR* (1984) zu drehen, der Porträts einiger Frauen enthält, die Margaret Dickinson in *BEHIND THE LINES* interviewt hatte. Bertels machte später zwei weitere Filme – *GUERRILLA PENSION* (1994) und *GUERRILLA GRANNIES* (2012), die sich ebenfalls dem Leben dieser Frauen im sozialistischen und postsozialistischen Mosambik widmen. Ike Bertels Filme wurden 2012 in einer Retrospektive auf dem Dockanema Dokumentarfilmfestival in Maputo gezeigt. Vgl. Dockanema 2012: 75ff.

82 Vgl. Instituto Nacional de Cinema 1982: 7; Diawara 1992: 93.

83 Zu Kooperanten in Mosambik vgl. Gray 2012: 147. Siehe u. a. den Erfahrungsbericht von Hallis 1980: 20. Es kamen aber nicht nur Kooperanten nach Maputo. Es wurden auch Personen aus Mosambik zur Film-Ausbildung nach Kuba geschickt. An der *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños* (EICTV) wurden verschiedene mosambikanische Filmemacher ausgebildet. Vgl. Roof 2004: 248; Pasley 2009: 110; Convents 2011: 436ff. Zum kubanischen Film vgl. Chanan 1985.

84 *Guerras* circa 30stündige Werk mit dem Titel *OS COMPROMETIDOS. AS ACTAS DE UM PROCESSO DE DESCOLONIZAÇÃO* (1984, Die Kompromittierten. Akten eines Dekolonisierungsprozesses) wird im Archiv des *Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema* (INAC) in Maputo gelagert und es ist fraglich, ob bzw. wann eine Lokalisierung sowie Digitalisierung dieses umfangreichen Materials erfolgen könnte. Wahrscheinlich wurden nur wenige Folgen von *Guerras OS COMPROMETIDOS* im staatlichen mosambikanischen Fernsehen gezeigt. Vgl. Sena 1999: 46; Borges 2011: 58, 76; Gray 2012: 154. Für mehr Informationen zu Ruy Guerra vgl. Kapitel 5.2.

arbeit mit dem niederländischen Fernsehen ihren Film realisieren.⁸⁵ Viele Aufnahmen vom Prozess wurden aber nicht in die Produktion aufgenommen.⁸⁶ Daher ist MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS nicht als Langzeit-Dokumentation jener Treffen zu begreifen, die 1982 in Maputo durchgeführt wurden. Aufgrund seines fragmentarischen Charakters wird der »Prozess der Kompromittierten«, wie ihn der Film rekonstruiert, mit anderen Beschreibungen abgeglichen und eingeordnet.⁸⁷ Dabei werden in der Analyse die Aussagen und Geständnisse der »Kompromittierten« über die Kollaboration mit dem Kolonialregime fokussiert. Denn in der Materialkompilation stechen zwei Fälle hervor, in denen ehemalige Agenten der Geheimpolizei PIDE/DGS und Angehörige der Spezialeinheiten *Comandos* mit ihren Taten konfrontiert werden. Bei letzteren steht das Massaker von Wiriyamu am 16. Dezember 1972 im Mittelpunkt.⁸⁸ Die Analyse der betreffenden Szenen ermöglicht es, die autoritäre Politik der FRELIMO in den Blick zu nehmen. So lassen sich Rückschlüsse darüber ziehen, wie sich die FRELIMO und Samora Machel filmisch darstellen wollten – auch um auf diese Weise ihrer geschichtspolitischen Agenda Nachdruck zu verleihen.⁸⁹

Der Verhandlungsraum

Für das Treffen mit den »Kompromittierten« wurde die *Escola Secundária Josina Machel* (Oberschule Josina Machel), das ehemalige *Lyzeum Salazar* in Maputo ausgewählt.⁹⁰ Das 1952 eröffnete Schulgebäude war ein Prestige-Objekt des Kolo-

85 Persönliche Email der Filmemacherin, 11.04.2017. Allerdings war die Filmemacherin zum damaligen Zeitpunkt nicht in der Kenntnis, dass das Material von Ruy Guerra produziert worden war.

86 Es kommen etwa keine Aufnahmen zum Einsatz, in denen die Kompromittierten sich der Aussage verweigern oder bestimmte Taten leugnen. Auch harsche Reaktionen Machels, die solches Verhalten sanktionierten, werden nicht gezeigt. Vgl. »Zicale: Esquecer provocando.« *Notícias* 12.02.1982. Eine Ausblendung von Aussagen der angeblichen Saboteure, die dem Gericht oder der Anklage widersprechen, ist auch in Vertovs Berichterstattung über den Prozess gegen die »Sozialrevolutionäre« von 1922 zu beobachten. Es zeigen sich hier folglich gewisse Parallelen zwischen TREATMENT FOR TRAITORS und der sowjetischen Filmpropaganda. Vgl. Vatulescu 2010: 88ff.

87 Vgl. Igreja 2010: 782.

88 Vgl. Oliveira und Reis 2012: 80f.; Dhada 2013: 46f.

89 Vgl. Pasley 2009: 110; Loftus 2012: 162.

90 Josina Machel war die erste Frau von Samora Machel und Mitglied der FRELIMO. Sie starb 1972 und gilt als wichtige Figur des »nationalen Befreiungskampfs«. Ihre Biografie wurde idealisiert und Josina Machel insofern heroisiert, als sie als herausragendes Bei-

nialregimes.⁹¹ Trotz seines Vorzeigecharakters sollte bedacht werden, dass im kolonialen Mosambik hauptsächlich die Kinder der Siedler gefördert wurden.⁹² Entgegen der Propaganda des *Estado Novo* war die Ausbildungsrate unter der lokalen Bevölkerung äußerst gering.⁹³ Dies sollte sich nach der Unabhängigkeit ändern und die FRELIMO nahm die Umstrukturierung des Bildungssystems in Angriff.⁹⁴ Zentral war dabei die Idee des »neuen Menschen«, der sich durch das Bekenntnis zu Rationalität und kollektiver Arbeit sowie die Abkehr vom Aberglauben und Tribalismus auszeichnen sollte.⁹⁵ Diesem Ideal sollten auch jene folgen, die der Kollaboration mit dem Kolonialregime beschuldigt wurden.

Der Anspruch der FRELIMO, einen »neuen Menschen« zu erschaffen, wird im Film mehrfach sichtbar. Die Aufnahmen zeigen etwa die Transparente an den Wänden des Verhandlungsraums mit Aufschriften wie »Die Revolution hat die Transformation des Menschen zum Ziel«. Der kolonialen Architektur wird so eine neue

spiel für die Emanzipation der mosambikanischen Frauen dargestellt wird. Vgl. Matusse und Malique 2008; Sheldon 1994: 41f.; Tavares 2014: 178f.

91 In einer Broschüre der *Agência Geral do Ultramar* (Allgemeine Agentur für Übersee) von 1954 wurde das *Liceu Salazar* (Lyzeum Salazar) in Lourenço Marques als »o mais belo, maior e melhor estabelecimento de ensino secundário do Império Português (die schönste, größte und beste Einrichtung der Oberschule im portugiesischen Imperium)« beschrieben. Zitiert in Ferreira 2012: 33. Vgl. Ferreira 2006: 143; »Uma portugalidade tropical na arquitetura do Estado Novo.« *Publico* 17.12.2013.

92 Seit den 1930er Jahren gab es eine von der katholischen Kirche gesteuerte »rudimentäre Schulausbildung« für afrikanische Kinder und staatliche Schulen für Kinder von Siedlern und »Assimilierten«. Wenige Einrichtungen der Oberschule gab es nur in städtischen Zentren. Weiterhin ist zu bedenken, dass es auch unter den Siedlern unterschiedliche soziale Positionen und Ausbildungsgrade gab, ganz zu schweigen von der hohen Analphabeten-Rate in der rural geprägten Metropole. Vgl. Mondlane 1983 [1969]: 48, 58ff.; Cross 1987: 558ff.; Newitt 1995: 479f.; Errante 2003: 20ff.

93 Zu Beginn der 1970er Jahre waren nur circa zwei Prozent der Bevölkerung alphabetisiert. Zudem zielte die koloniale Schulausbildung darauf ab, »to form an element of the population which would act as an intermediary between the colonial state and the masses; and to inculcate an attitude of servility in the educated African«. Mondlane 1983 [1969]: 59.

94 Vgl. Newitt 1995: 549; MacQueen 1997: 227. Zur Bildungspolitik vgl. die mit der FRELIMO-Politik sympathisierenden Darstellungen von Barnes 1982 und Marshall 1985. Kritik zum Vorgehen der FRELIMO, das der kolonialen Assimilationspolitik Portugals ähneln würde, findet sich bei Fry 2000: 129f.

95 Vgl. Hall und Young 1997: 47-9; Thomaz 2008: 178ff.; Machava 2011: 596; Sumich 2012: 137.

Bedeutung zugeschrieben.⁹⁶ Das notierte auch die offizielle Berichterstattung: Aus dem Salazar Lyzeum

»[...] saíam os quadros para os aparelhos ideológico e económico do colonialismo. Talvez por conveniência de espaço, talvez por ironia consciente, foi ali mesmo que se realizou, segunda e terça-feiras, desta semana, um acto que é a antítese desse passado ainda recente [...]: A descolonização mental dos moçambicanos, que participaram na violência colonizadora. ([...] kamen die Kader für die politischen und wirtschaftlichen Institutionen des Kolonialismus. Vielleicht aus Gründen des Platzes, vielleicht aus bewusster Ironie fand genau in diesem Saal am vergangenen Montag und Dienstag ein Akt statt, der die Antithese zu dieser noch jungen Vergangenheit bildet [...]: Die mentale Dekolonisierung der Mosambikaner, die an der Ausübung kolonialer Gewalt beteiligt waren.)«⁹⁷

Wie diese »mentale Dekolonisierung« anhand von Zeugenschaft über koloniale Gewalt ins Bild gesetzt wird und welche weiteren Ziele sich damit verbanden, erörtern die folgenden Abschnitte.

Die Kompromittierten im Zeugenstand und Machel auf der Bühne

Der Verhandlungsraum wird im Film sichtbar: Auf der Tribüne sind Samora Machel, weitere Politiker und Generäle platziert.⁹⁸ Gegenüber sitzen die Kompromittierten im Parkett.⁹⁹ Zwischen Tribüne und Parkett ist der Zeugenstand mit drei Standmikrofonen eingerichtet. Die Kamera zeigt die Befragten oft in Nahaufnah-

96 Dieser Vorgang ähnelt einigen Schauprozessen in der UdSSR: Wochenschauen wie *Sovki-no-Zhurnal* zeigen, dass der Prozess gegen die »Sozialrevolutionäre« von 1922 und der Schachty-Prozess von 1928 in Sälen stattfanden, die sich durch das Dekor der Zarenzeit auszeichneten und die zu diesem Anlass mit Propaganda-Transparenten sowie mit elektrischer Beleuchtung versehen wurden. Vgl. Cassiday 1998: 652.

97 »Os homens também se reconstroem.« *Notícias* 14.02.1982. Diese Kritik verschweigt jedoch, dass es auch FRELIMO-Mitglieder gab, die dort eine Ausbildung erhalten hatten.

98 Darunter befanden sich Marcelino dos Santos, Minister für Planung und Entwicklung, der damalige Außenminister Joaquim Chissano, weitere Vertreter der Parteispitze und der Streitkräfte wie u. a. General Hama Thai. Vgl. »Comprometidos ou compatriotas. Presidente Samora convida colaboracionistas a optarem.« *Notícias* 11.05.1982.

99 Im Gegensatz zu Gerichtsprozessen oder Schauprozessen, wie sie in der UdSSR stattfanden, gibt es hier keine Position oder Platz für die Staatsanwälte, die die Anklage oder Verteidigung der Beschuldigten übernehmen würden. Zur räumlichen Struktur bei sogenannten »Agitationsprozessen« in den 1920er Jahren, die als prägend für spätere Schauprozesse in der UdSSR gelten vgl. Wood 2005: 6f.

men, sodass die Regungen des Gesichts nachvollziehbar sind. Wichtiger ist noch, dass die Kompromittierten aus ihrer Position in Richtung Tribüne schauen müssen und dazu bewogen werden, zu Machel aufzublicken. Dies zeigt sich in *MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS* besonders in dem Verhör mit einem der *Ex-Comandos*, der über das Massaker in Wiriyamu Auskunft gibt.¹⁰⁰ Der Blick des ehemaligen Kolonialsoldaten auf die Tribüne wird von der Kamera gewissermaßen nachvollzogen: Die Kamera nähert sich ihm fahrend, umrundet ihn und etabliert dann durch eine Über-die-Schulter-Einstellung eine Blickachse mit Machel auf der Tribüne.¹⁰¹ Es ist das einzige Mal, dass in der Dokumentation eine solche dynamische Einstellung eingebracht wird. Man könnte fragen, ob sich hier der Einfluss des Regisseurs Ruy Guerra bemerkbar macht, der an den Aufnahmen beteiligt war.¹⁰² Jedenfalls ähnelt die Szene der Umsetzung von Dialogsituationen im Spielfilm mit dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren.¹⁰³ Nur geht es in diesem Fall nicht um eine Gesprächssituation auf Augenhöhe, sondern darum, eine Hierarchie zwischen Machel als dem Fragenden und den Kompromittierten als Angeklagten auch visuell zu etablieren.

Im Gegensatz zu den Verhörten im Zeugenstand steht Machel in Uniform und mit aufgesetzter Sonnenbrille auf der Tribüne. Er fragt, erteilt Anweisungen und geht dabei auf und ab. Die Kamera zeigt ihn oft aus der Untersicht, wodurch »die Großartigkeit des Präsidenten«¹⁰⁴ ähnlich wie in der Wochenschau *Kuxa Kanema* betont wird. Zudem wird Machel mehrfach vor dem Transparent »Als wir Mosambik befreien, haben die Kompromittierten des Kolonialismus auch ein Vaterland erhalten« gezeigt. So wird die historische Meistererzählung der FRELIMO ins Spiel gebracht, die den »nationalen Befreiungskampf« idealisiert und als siegreich darstellt.¹⁰⁵ In diesen und weiteren Szenen wird folglich das inszeniert, was einige Beobachter als den charismatischen Charme Machels bezeichnen.¹⁰⁶ Hier lässt sich ein »Persönlichkeitskult verpackt in marxistischer Ideologie und Populismus«¹⁰⁷

100 Vgl. *MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS*, 00.13.13–00.14.37, 00.35.44–00.39.42.

101 Vgl. *MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS*, 00.36.05–00.36.20.

102 Zum Werk von Ruy Guerra vgl. u. a. Stam 1995; Johnson 1984.

103 Vgl. Branigan 2007: 55.

104 Loftus 2012: 166. Vgl. Gray 2012: 151.

105 Zum triumphalistischen Narrativ der FRELIMO über den Kampf gegen das Kolonialregime vgl. Bragança und Depelchin 1988: 165. Zur Frage, welche Faktoren die Unabhängigkeit Mosambiks bedingten vgl. Braganca und Davidson 1988: 431f., 443; MacQueen 1997: 43f., 124ff.

106 Vgl. Macagno 2009: 18.

107 Vgl. Young 2010: 97.

ausmachen, mit dem die wohlwollende Haltung der FRELIMO gegenüber den Kompromittierten artikuliert werden soll.¹⁰⁸

Die Befragten im Zeugenstand

Eine disziplinierende Zurichtung der Befragten erfolgt in mehrfacher Hinsicht: Sie werden hinter den Mikrofonen fixiert, müssen zur Tribüne hinaufsehen und die Fragen Machel's beantworten. Valeriano Baulque, ein Ex-*Comando*, der an dem Massaker in Wiriyamu beteiligt war, beschreibt diese Situation retrospektiv wie folgt:¹⁰⁹

»Pensávamos que estávamos mortos, que íamos ser fuzilados. [...] O presidente Samora dirigia-se-nos num tom de ameaça, o que só alimentava em nós o desespero, porque tinham informações pormenorizadas de elementos de cada um dos grupos [...] Ao mesmo tempo que dizia termos sido instrumentalizados pelo Exército Colonial.

(Wir dachten, wir würden hingerichtet werden, dass sie uns erschießen würden. [...] Präsident Samora richtete sich mit einem drohenden Ton an uns, der in uns nur noch hoffnungsloser machte, denn sie hatten genaue Informationen zu jedem der Gruppen [...] Zugleich sagte er, dass wir von der kolonialen Armee instrumentalisiert worden waren.)«¹¹⁰

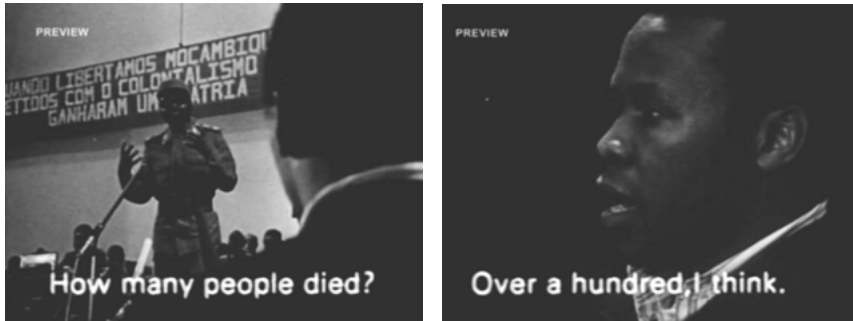
Das Unbehagen der Kompromittierten während des Treffens kann aus den Filmaufnahmen nur erahnt werden. Dort halten sich die Befragten an die ihnen zugedachte Rolle. Dass ihre Sorgen sich schließlich nicht als zutreffend herausstellten, steht aber mit einem anderen Aspekt in Verbindung. Diesem soll nun in Bezug auf das Verhör über das Massaker von Wiriyamu nachgegangen werden.

108 Diese Haltung wird auch deutlich, wenn Samora Machel etwa einem ehemaligen Assimilierten und Mitglied der UN/ANP, Enoque Libombo, am Ende der Auseinandersetzung die Hand zur Versöhnung reicht. Dass der Film diesen Moment zeigt, ist ein wichtiges Indiz dafür, dass die FRELIMO und ihr Präsident hier in ein gutes Licht gerückt werden sollen, um ihre Menschlichkeit gegenüber den »Verrätern« herauszustellen. Vgl. MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.33.40–00.33.56. Siehe auch »A honra que não mereço.« *Notícias* 11.05.1982.

109 Nach dem Prozess wurden die meisten der sog. Kollaborateure als normale Bürger angesehen: »In the aftermath of this political process, in the early 1980s, most of the ›collaborators‹ were recognized as politically re-educated and accepted as full citizens.« Meneses 2012: 129.

110 Mateus 2006: 658. Vgl. dazu ähnlich Meneses 2016: 170.

Abbildung 9 und 10: Verhör eines Ex-Comando über das Massaker von Wiriyamu



Quelle: Stills aus MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS

Bei der Befragung der ehemaligen Mitglieder der portugiesischen Spezialeinheiten fokussieren die im Film gezeigten Aufnahmen ausschließlich auf die Geschehnisse in Wiriyamu, das 1973 international für Aufsehen gesorgt hatte. Die Szenen des Verhörs ermöglichen einen Einblick in die Struktur und Funktion der Befragungen der Kompromittierten durch Machel:

»Samora Machel: [...] Describe the whole operation to me.

Ex-Comando: [...] our deputy commander, Antonio Melo, received orders to attack a strategic village because it was suspect. [...] We were brought in there by two helicopters. We arrived and our commander ordered the soldiers to surround the village, to stop anyone escaping. PIDE agents began to question the people. The PIDE wanted to know, I think, who the village chief was and whether the people had links with FRELIMO. I don't know what they found out, Mr. President. But then [...] They shut the people up in huts and threw hand-grenades in. Then they set fire to the huts. To clean up the mess. [...]

Samora Machel: How many people died?

Ex-Comando: Mr. President, over a hundred, I think. [...]

Samora Machel: Did you all hear that? That was the work of the army and the PIDE. Thank you friends. You have now heard the facts. Did we do anything like that?¹¹¹

Es fehlt hier an Platz, um die ganze Befragung wiederzugeben. Es steht aber fest, dass viele relevante Punkte nicht in der Szene angesprochen werden.¹¹² Vieles

111 MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.33.56–00.39.44.

bleibt unklar bzw. wird nicht hinterfragt: Das betrifft etwa die Zahl der Toten, die hier untertrieben ist, denn schon damals war bekannt, dass mehrere Hundert Personen getötet worden waren.¹¹³ Fragen nach der Schuld, d. h. der persönlichen Erfahrungsdimension, oder nach der individuellen Verantwortlichkeit werden in der Szene ebenso nicht aufgeworfen, obwohl dies eigentlich nahegelegen hätte.¹¹⁴ Vielmehr scheint das Ziel des Verhörs – so wie es der Film darlegt – darin zu bestehen, die portugiesische Kriegsführung in ihrer Brutalität zu demaskieren. So entsteht die Möglichkeit, das Vorgehen der FRELIMO im Krieg von 1964 bis 1974 als angemessener darzustellen.

Anhand der Verhöre mit den ehemaligen Kolonialsoldaten schlägt der Film vor, dass die FRELIMO mit dem Prozess ein bestimmtes Ziel im Sinn hatte:

»[...] Machel showed only limited interest in the narratives of the ex-commandos. He asked for some details in relation to the massacres of Wiriamo in Tete in 1972, but the discussion was superficial. Machel's questions gave the impression that he had a keen interest in understanding the degree of courage the commandos had needed to kill and destroy [...].«¹¹⁵

Das Treffen ermöglichte es folglich, ausgebildete Militärs zu identifizieren und sie dann für die nationalen Streitkräfte zu gewinnen. Denn in dem sich intensivierenden Krieg mit der *Resistência Nacional Moçambicana* (RENAMO, Nationaler Widerstand Mosambik) war die FRELIMO Ende der 1970er Jahre auf entsprechendes Personal angewiesen.¹¹⁶ Die Abschlussrede Machels, von der der Film Ausschnitte zeigt, scheint dies zu bestätigen: »Let us all unite and stand together in defence of our freedom and independence, and for the formation of a strong and wealthy independent state.«¹¹⁷ Zwar wird der Krieg mit der RENAMO nicht direkt erwähnt.

112 Es geht in der Befragung weder um die Zwangsrekrutierungsmethoden des Salazar Regimes noch um andere Motivationen, ein Soldat der kolonialen Armee zu werden. Wheeler etwa weist auf Zwangsrekrutierungen aber auch finanzielle Vorteile des Militärdiensts für afrikanische Soldaten hin. Cann schreibt dagegen, dass viele der afrikanischen Soldaten ideologisch von der Kolonialpolitik Portugals überzeugt waren, was Wheeler deutlich anzweifelt. Vgl. Wheeler 1976: 240; Cann 1997: 103.

113 Zur Entstehung des Berichts und der Liste mit den Getöteten von Wiriyamu sowie zur Presseberichterstattung über das Massaker 1973 vgl. Dhada 2013: 56ff. Siehe auch »Recordando os massacres coloniais.« *Domingo* 19.12.1982.

114 Vgl. Mateus 2006: 653f. Siehe auch Meneses 2016: 168.

115 Igreja 2010: 797. Die FRELIMO bezeichnete die Angehörigen der RENAMO als »bandidos armados (bewaffnete Banditen)«. Siehe Emerson 2014: 50.

116 Vgl. Mateus 2006: 658.

117 MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.47.11–00.48.49.

Aber die Aufforderung an die »Ex-Kompromittierten«, sich an der Verteidigung des Landes zu beteiligen, lässt wenig Zweifel daran, dass ihre Reintegration auch aus militärischen Beweggründen angestrebt wurde.

Bilder eines Schauprozesses?

Die Auseinandersetzung mit den Kompromittierten ist folglich nicht nur als Form einer Aufarbeitung der Vergangenheit, sondern auch als Ausdruck eines internen Konflikts zu verstehen, in dem sich die FRELIMO seit 1975 gegen verschiedene Akteure als stärkste Kraft in Mosambik durchsetzen wollte. Die Analyse des Films zeigt, dass die Ins-Bild-Setzung Machels als Leiter der Verhöre ihn in eine übergeordnete Position bringt. Dieser hierarchischen Struktur, die auch durch die Kameraarbeit umgesetzt wird, müssen sich die Befragten beugen. Der *voice over*, gesprochen von Ike Bertels, kommt ebenso eine wichtige Funktion zu.¹¹⁸ Denn sie betont im Sinne der Rhetorik der FRELIMO den positiven Charakter des Prozesses, würde doch die Thematik der Kollaboration mit dem Kolonialregime dort auf neue Weise verhandelt.¹¹⁹ Die Zwänge und Widersprüche der kolonialen Gesellschaft werden dabei aber ebenso ausgeblendet, wie die repressiven Maßnahmen gegen und die Deportation von Kompromittierten in Umerziehungslager durch die FRELIMO nach 1974.¹²⁰ Der offizielle Charakter des Films, der eine mosambikanisch-niederländische Ko-Produktion ist, wird zudem durch Auszüge aus der Eröffnungs- bzw. Schlussrede des Staatspräsidenten Samora Machel am Beginn und am Ende unterstrichen. Insofern scheint MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS der politischen Linie der FRELIMO zu entsprechen, wie auch damalige positive Besprechungen in mosambikanischen Tageszeitungen nahelegen.¹²¹

118 MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.01.30–00.01.49.

119 Vgl. MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.05.25–00.05.30. Das ist eine ähnliche Deutung wie in der offiziellen Presseberichterstattung. Vgl. »Reintegração de moçambicanos comprometidos. Direcção do Partido promove reunião.« *Notícias* 04.05.1982.

120 1978–1982 wurden viele »Kompromittierte« in Umerziehungslager der FRELIMO geschickt. Vgl. Hall und Young 1997: 46f.; Igreja 2010: 787.

121 Vgl. »Co-produção moçambicana-holandesa, filme sobre os comprometidos faz sucesso na TV europeia: despoletado mais interesse sobre a revolução moçambicana.« *Domingo* 03.07.1983. Zudem ist möglicherweise die Rolle der entwicklungspolitischen Beziehungen zu berücksichtigen, hätte sich ein kritisches Bild der politischen Transformationsprozesse in Mosambik doch auf die Haltung der niederländischen Regierung auswirken können. Vgl. Omloo 1997.

Das, was sich in *MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS* als frühe Form einer filmischen Zeugenschaft im Kontext der mosambikanisch-portugiesischen Dekolonisierung andeutet, rückt eine spezifische Form der Selbstkritik in den Vordergrund.¹²² Es geht bei dieser Befragung zum Massaker von Wiriyamu folglich weniger um eine Geschichte »von unten«. Die filmische Bearbeitung vermittelt auch nur bedingt den Eindruck einer inoffiziellen Wahrheits- und Versöhnungskommission, »die versuchte, ein Wissen über die Komplexität der Geschichte dieser Mosambikaner zu generieren«¹²³. Vielmehr ähnelt die Inszenierung einem Schauspielprozess, wie er im Frühjahr 1975 im FRELIMO-Camp Nachingwea in Tansania stattfand. Dort mussten circa 200 Gefangene vor eine Ehrentribüne der FRELIMO treten und über ihre angeblichen konterrevolutionären Aktivitäten berichten.¹²⁴ Oppositionelle wurden zu öffentlichen Geständnissen gedrängt:¹²⁵ »[...] the detainees were [...] instructed to make public confessions of guilt, portraying themselves as enemies of the people, guided, not by any ideology, but by foreign interests. They all pleaded with Frelimo to show them the way.«¹²⁶ Ähnlich wie 1975 erweist sich auch das Zeugnis in *TREATMENT FOR TRAITORS* gewissermaßen als Mittel zum Zweck: Es wird herangezogen, um ein positives Bild der FRELIMO zu konstruieren und ihre historische Meistererzählung vom Kolonialismus als Gewaltherrschaft zu untermauern. Dies sollte eine Transformation der Kompromittierten nach sich ziehen, sodass sich die FRELIMO ihrer Loyalität im Krieg gegen Rhodesien, Südafrika sowie gegen die RENAMO sicher sein könnte.¹²⁷ Insofern standen auch die Bedingungen der zu konstruierenden politischen Gemeinschaft zur Disposition: »the state-building project had to manage multiple positions, allegiances and betrayals, as fundamental components of the new nation.«¹²⁸

122 Unfried schreibt zur Selbstkritik in der UdSSR: »Der Vorgang war so, dass jedes Parteimitglied über sich sprechen musste, und zwar so, dass es seine Fehler thematisierte. Im Anschluss daran wurde es von seinen Genossen kritisiert. In dieser Kommunikation von ›Kritik‹ und ›Selbstkritik‹ sollten Fehler und Unzulänglichkeiten aufgedeckt und Wege zu ihrer Beseitigung aufgezeigt werden. [...] Selbstkritik war also Bestandteil der Selbsterziehung des Parteisubjekts im Rahmen des Partei- und Arbeitskollektivs.« Unfried 2011: 110f.

123 Meneses 2012: 129.

124 Der Termin für den Machttransfer war zu diesem Zeitpunkt schon festgelegt worden. Dies hatten die FRELIMO und Vertreter der portugiesischen Übergangsregierung am 07.09.1974 in Lusaka vereinbart. Vgl. MacQueen 1997: 142ff.

125 Vgl. MacQueen 1997: 140, 146; Cabrita 2000: 71ff.

126 Cabrita 2000: 83. Vgl. Darch und Hedges 2013: 40.

127 Vgl. MacQueen 1997: 229; Coelho 2002: 147f.; Seibert 2003: 253f., 276.

128 Meneses 2016: 171.

4.3 ZWISCHENFAZIT

Das Kapitel hat gezeigt, dass frühe Formen von Zeugenschaft im Kontext dokumentarischer Filme im revolutionären Portugal sowie im post-unabhängigen Mosambik auf spezifische Weise konfiguriert werden. In Bezug auf *DEUS PÁTRIA AUTORIDADE* ist festzuhalten, dass die Interviews im Lissabon der Revolutionszeit zwar eine Redefreiheit der Befragten im Stil des *direct cinema* suggerieren. Dem Potenzial freier Äußerungen wird jedoch in der Argumentation des Films ein Expertenkommentar gegenübergestellt, um pro-koloniale Positionen anzuzweifeln und zu verurteilen. So wird durch den Film eine Hierarchie produziert, wobei jene Perspektiven als nicht akzeptabel erscheinen, die von der antikolonialen Meistererzählung abweichen. Die Logik, mit der die Videointerviews der Kriegsversehrten in den Film einbezogen werden, ist ähnlich, soll mit ihnen doch vornehmlich die Propaganda des *Estado Novo* dekonstruiert werden.

Eine Mobilisierung von Zeugenschaft für politische Diskurse ist ebenfalls mit der zweiten Fallstudie herausgearbeitet worden. Die Befragung der Kompromittierten ist dort durch den politischen Diskurs der FRELIMO und deren Vorgehen gegen »Volksfeinde« gerahmt. In *MOZAMBIQUE OR REATMENT FOR TRAITORS* wird durch filmische Gestaltungsmittel eine Hierarchisierung entworfen, innerhalb derer Präsident Machel als übergeordnete Instanz der Wahrheit und politischen Macht gilt. Die Erfahrungen der Kompromittierten rücken durch das Pathos des Diskurses über den »neuen Menschen« und die »Rekonstruktion des befreiten Vaterlandes« in den Hintergrund. Fragmentierte und scheinbar faktenorientierte Schilderungen der Kompromittierten werden verwendet, um die Meistererzählung der FRELIMO zu legitimieren und ihre führende Rolle bei der »Befreiung« Mosambiks zu bestätigen.

Zeugenschaft, so zeigen die beiden Fallstudien, wird hier vornehmlich in einer Konstellation produziert, in der sie sich angesichts politischer Ordnungsinstanzen wiederfindet und von diesen konditioniert wird. So werden Äußerungen vor der Kamera, wie sie oben analysiert wurden, einerseits in Wechselwirkung mit unterschiedlichen filmischen Konventionen hervorgebracht. Andererseits sind an ihnen ähnliche Charakteristika wie bei (Glaubens-)Bekanntnissen, Geständnissen oder der Selbstkritik auszumachen, wie sie im Kontext autoritärer oder diktatorischer Regime anzutreffen sind.¹²⁹ In der Retrospektive – besonders im Fall von *TREATMENT FOR TRAITORS* – erscheint es möglich dabei »zwei Formen des Zeugenverhaltens« auszumachen: »einmal die von der Rolle, vom Skript geforderte, und einmal die Idee eines eigenen, authentischen, nicht ideologischen Sprechens«.¹³⁰

129 Vgl. Unfried 2006.

130 Frölicher und Sasse 2016: 81.

Wenn folglich hinsichtlich der unabhängig gewordenen Staaten Afrikas eine »politische Indienstnahme der Geschichtsschreibung und ihre[r] Nutzbarmachung für die Nationsbildung«¹³¹ beobachtet wurde, so ergibt sich in Bezug auf die beiden untersuchten Filme ein ähnliches Bild.¹³² Die Problematik einer geschichtspolitischen Indienstnahme von Zeugenschaft wird in den Produktionen offensichtlich, indem in ihnen die filmisch gerahmten »Wirklichkeitsausschnitte«¹³³ der Veteranen, Kolonialsoldaten und Kriegsversehrten für antikoloniale Meistererzählungen und die (Re-)Konstruktion der vorgestellten politischen Gemeinschaft produktiv gemacht werden. Dass es neben diesen offiziellen Deutungsweisen in den späten 1970er Jahren auch anders akzentuierte, aber trotzdem nicht weniger widerspruchsfreie filmische Umgangsweisen mit der Vergangenheit und kolonialer Gewalt in Mosambik und Portugal gab, wird das nachfolgende Kapitel ausloten.

131 Eckert 2002: 110.

132 Auch wenn man in Bezug auf DEUS, PATRIA, AUTORIDADE eher von einer Rekonstruktion und Neubestimmung dessen, was nationale Identität für eine ehemalige Kolonialmacht bedeuten soll, sprechen könnte.

133 Vgl. Weigel 2016: 180.