

5. Filmische Zeugenschaft abseits antikolonialer Meistererzählungen

Das vorangegangene Kapitel hat gezeigt, wie dokumentarische Filme sich auf affirmative Weise mit offiziellen Diskursen im postrevolutionären Portugal und post-unabhängigen Mosambik verschränken. Filmische Argumentationen und antikoloniale Meistererzählungen griffen produktiv ineinander und historische Zeugenschaft wurde im Sinne geschichtspolitischer Interessen in Anspruch genommen. Dieses Kapitel setzt nun einen anderen Akzent und fokussiert Widersprüche zwischen filmischen Repräsentationen und offizieller Geschichtspolitik. Dafür werden drei Beispiele herausgegriffen, in denen die Bedeutung von Opfer-Diskursen für die Erinnerung an koloniale Gewalt untersucht wird. Um das Spannungsverhältnis zwischen den ausgewählten Fallbeispielen und den offiziellen historischen Meistererzählungen zu bestimmen, wird der Einsatz von Zeugenschaft in den Filmen analysiert. Es stellt sich die Frage, wie die Filme aus Sicht der offiziellen Geschichtspolitik und/oder vor dem Hintergrund jeweiliger gesellschaftspolitischer Entwicklungen einzuordnen sind. In dieser Hinsicht steht zur Diskussion, inwiefern sich die ausgewählten Filmproduktionen zu den Konventionen politisch engagierter Filme des *militant cinema* und der Revolution verhalten. Wie verbinden sich in ihnen antikoloniale Argumentationen mit experimentellen Ansätzen und wie werden dabei die Grenzen didaktisch geprägter Erklärungen verschoben? Legen die von den Filmen entworfenen Deutungen der jüngeren Kolonialgeschichte, des Unabhängigkeitskampfes oder des Kolonialkriegs gerade kein simples Schema nahe, sondern eröffnen andere Deutungsangebote?

Zuerst wird der Film 25 (1976) betrachtet, der die Revolutionszeit in Mosambik unter Rückgriff auf eine nicht-lineare Erzählweise und durch die Verwendung von Archivmaterial, aktuellen Aufnahmen sowie einem abwechslungsreichen Soundtrack porträtiert.¹ Das Film-Experiment steht in Kontrast zu den von der FRELIMO

1 Vgl. Ukadike 1994: 239; Silva 2006: 74ff.; Convents 2011: 441f.

bevorzugten Produktionen, die die koloniale Vergangenheit und den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft auf didaktische Weise erklären.² Inwiefern sich die Haltung der FRELIMO gegenüber 25 auch auf den Umgang mit Zeugenschaft zurückführen lässt, wird hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem Massaker von Wiriyamu erörtert.³ MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE (1979), Gegenstand der zweiten Fallstudie, stellte aus der Sicht der FRELIMO ebenso ein Problem dar. Thema des Films ist das Massaker von Mueda, bei dem am 16. Juni 1960 eine Demonstration von Landarbeitern im Norden Mosambiks gewaltsam niedergeschlagen wurde. Das Ereignis gilt als Schlüsselmoment für die Formierung der Unabhängigkeitsbewegung.⁴ Eine solche Eindeutigkeit lässt der Film jedoch vermissen und spielt vielmehr mit verschiedenen Deutungen der Geschehnisse. Die Spuren einer populären Erinnerung findet der Filmemacher Ruy Guerra dabei nicht nur im *reenactment* des Massakers durch die Dorfbewölkerung Muedas, sondern auch im Laientheaterschauspiel, das ebenso vor Ort inszeniert wurde. Verkompliziert wird diese Perspektivierung durch den Einsatz von Zeugenschaft, deren filmische Rahmung hier von besonderem Interesse sein wird.⁵ Drittens wird BOM POVO PORTUGUÊS (1980) von Rui Simões untersucht, der die Jahre der Revolution sowie des PREC, des fortschreitenden revolutionären Prozesses, und der Dekolonisation in Portugal behandelt.⁶ Der Film reflektiert die Geschehnisse von 1974 bis 1976 aus einer persönlichen Warte. In diesem Zusammenhang wird auch ein anderer Umgang mit filmischer Zeugenschaft als in der Revolutionszeit beobachtbar, der hier mit Bezug auf die sogenannten *retornados*, d. h. die nach 1974 aus den afrikanischen Kolonien nach Portugal gekommenen Siedler, aufgearbeitet wird.

Das Kapitel führt in dieser Weise unterschiedliche Entwicklungen hinsichtlich der Möglichkeiten vor Augen, die Frage der Dekolonisierung anhand von Zeugenschaft in beiden Ländern zu problematisieren: In Mosambik waren in den Jahren nach der Unabhängigkeit zunächst auch experimentelle Auseinandersetzungen mit der kolonialen Vergangenheit möglich, wie die beiden Fallstudien zeigen werden. Dieser Spielraum war in einer Periode situiert, in der vielfältige Kooperationen im Filmbereich mit Südamerika oder Europa realisiert wurden. Doch gerieten politisch nicht eindeutig einzuordnende Herangehensweisen einiger Filmemacher mit dem

2 Gray 2012: 146f. Die Bevorzugung einfacher, didaktisch-politischer Erklärweisen ist auch dem Umstand zuzuschreiben, dass Mosambik eine hohe Analphabetenrate hatte, wie Cabaço schreibt. Vgl. Cabaço 2004: 61f.

3 Vgl. Dhada 2013: 45ff. Siehe auch Kapitel 4.2.

4 Vgl. Cahen 1999.

5 Vgl. INC 1982: 14f.; Festival Internacional de Cinema 1987: 229f.; Convents 2011: 463.

6 Vgl. Costa 2004: 140; Matos-Cruz 2004: 91; Grilo 2006: 91ff.; Robert-Gonçalves 2013: 7ff.

III. Kongress der FRELIMO von 1977 und einer sich verschärfenden konservativ sowie auch konventionell ausgerichteten zentralistischen Kulturpolitik vermehrt unter Druck. Auch der Bürgerkrieg tat ein Übriges, um Deutungsmöglichkeiten zu verengen. In Bezug auf Portugal scheint sich eine umgekehrte Entwicklung beobachten zu lassen: Das militante Kino der Revolutionszeit wird dort circa um 1980 – als sich eine politische Normalisierung und demokratische Konsolidierung durchzusetzen beginnt – durch eine eher essayistisch motivierte Herangehensweise abgelöst. Damit setzt sich die abschließende dritte Fallstudie auseinander.

5.1 DAS MASSAKER VON WIRIAMU UND DRAMATURGIEN HISTORISCHER ZEUGENSCHAFT

25 (Fünfundzwanzig, 1976) war zunächst als Reportage über die Unabhängigkeitsfeierlichkeiten in Mosambik geplant. Die aus Brasilien kommenden und in Portugal exilierten Filmemacher José Celso Martinez Corrêa und Celso Lucas waren im Juni 1975 aus diesem Anlass nach Lourenço Marques (heute Maputo) gereist.⁷ Im Verlauf der Produktion ergab sich jedoch eine Reihe von Änderungen, sodass Celso und Lucas von der Idee der Reportage Abstand nahmen. Stattdessen wollten sie einen umfangreichen Film über die Geschichte des Kolonialismus in Mosambik sowie den bewaffneten Kampf der FRELIMO machen.⁸ Der Sender RTP, der die Produktion zu Beginn finanziert hatte, zog seine Techniker und das Equipment aus diesem Grund ab, woraufhin das *Instituto Nacional de Cinema* (INC) in Maputo ihr Projekt unterstützte.⁹

Der Titel des Films hat Symbolcharakter und verweist nicht nur auf den Unabhängigkeitstag Mosambiks, d. h. den 25. Juni 1975, sondern auch auf weitere Daten

7 In den 1950er Jahren gründeten José Celso und Celso Lucas in São Paulo das *Teatro Oficina*, dessen Aufführungen Kritik an der Militärdiktatur in Brasilien übten. 1974 mussten einige Mitglieder der Theatergruppe ins Exil gehen. Sie wurden in Portugal aufgenommen, wo gerade das autoritäre Regime gestürzt worden war. In Lissabon machte die nun unter dem Namen Oficina Samba agierende Gruppe diverse Aufführungen. Zudem realisierten José Celso und Celso Lucas 1974 mit O PARTO (Die Geburt) auch ein erstes Filmprojekt, das sich mit der Revolution vom 25. April beschäftigte. Dadurch entstanden Kontakte zum Fernsehsender RTP und die Idee, einen Film über die Unabhängigkeit Mosambiks zu machen. Vgl. Diatta 1977: 52; Laages 2004: 4; Ramos 2005: 270; Soranz 2014: 150ff.

8 Vgl. Silva 2006: 67ff.

9 Vgl. Diatta 1977: 52. Nach Abschluss der Dreharbeiten wurde 25 in Lissabon geschnitten und danach in Mosambik und Frankreich fertiggestellt.

der mosambikanischen und portugiesischen Geschichte: Am 25. Juni 1962 gründete sich die *Frente de Libertação de Moçambique* (FRELIMO, Mosambikanische Befreiungsfront) in Dar es Salam, Tansania. Der 25. September 1964 markierte den Beginn des bewaffneten Kampfes der FRELIMO gegen die portugiesische Kolonialherrschaft. Der *Movimento das Forças Armadas* (MFA, Bewegung der Streitkräfte) putschte am 25. April 1974 in Lissabon gegen das autoritäre Regime.¹⁰ Hier zeigt sich folglich eine Orientierung an historischen Daten, die für den Kampf der FRELIMO gegen den Kolonialismus und das autoritäre Regime in Lissabon wichtig sind.

Der Bezug auf die Daten der offiziellen Geschichte kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Film in seiner Perspektivierung der Kolonialgeschichte und des antikolonialen Kampfs eigene Wege geht. So lassen sich Spannungen zwischen der historischen Meistererzählung der FRELIMO und experimentell filmischen Deutung der kolonialen Vergangenheit beobachten.¹¹ Die unkonventionelle Gestaltung von 25, die ein urbanes und cinephiles Publikum voraussetzt,¹² dürfte dazu beigetragen haben, dass er in Mosambik nach der Premiere schnell von der Leinwand verschwand.¹³ Den Regisseuren zufolge wurde der Film dort sogar offiziell »boykottiert«¹⁴, während er z. B. in Brasilien oder den USA von der Kritik und dem Publikum durchaus gewürdigt wurde.¹⁵

Deutungen der kolonialen Vergangenheit, des antikolonialen Widerstands und des Unabhängigkeitskampfes werden in großen Teilen des Films anhand von Archivbildern und einem abwechslungsreichen Soundtrack entworfen. Doch kommen – aus Mangel an entsprechendem Material – auch Filmaufnahmen aus den späten 1970er Jahren zum Einsatz, wenn die repressive Politik des *Estado Novo*

10 Vgl. Newitt 1995: 520f.; MacQueen 1997: 43ff.; Mateus 1999: 60f.

11 Vgl. Corrêa 1980: 16ff.; Silva 2006: 71; Gray 2012: 145f.

12 Vgl. Overhoff Ferreira 2016: 195ff.

13 Der Film feierte in Maputo Premiere und wurde danach in Brasilien, Portugal sowie auch auf dem Filmfestival in Cannes und in den USA aufgeführt. Zur Aufführung kamen unterschiedliche Versionen des Films: zuerst eine vier-stündige, dann eine zweieinhalb-stündige und schließlich eine Fassung des französischen Fernsehens mit rund neunzig Minuten. Letztere ist bis heute erhalten und wird hier untersucht. Vgl. Diatta 1977; Silva 2006: 73f.

14 Vgl. Corrêa 1980: 20.

15 Vgl. ebd., 66ff. Im Oktober 1977 wurde der Film anlässlich der ersten *Mostra Internacional de Cinema do Museu de Arte de São Paulo* aufgeführt, wo er den Publikumspreis erhielt. In den USA konnte Robert van Lierop im Zusammenhang mit der Premiere des Films Spenden sammeln, die dann für den Bau eines Krankenhauses in Mosambik Verwendung fanden. Vgl. Peixoto 1982: 113; Diawara 1992: 94.

gegenüber der Bevölkerung im kolonialen Mosambik diskutiert wird. So stellt der Film das Vorgehen des Lissabonner Regimes gegenüber der Landbevölkerung im Kolonialkrieg dar, wobei auch Gewaltexzesse seitens der portugiesischen Streitkräfte gegen die Zivilbevölkerung eine Rolle spielen. Von solchen Vorfällen existieren aber in der Regel keine Fotografien oder Filmaufnahmen. Dies trifft auch auf das Massaker von Wiriyamu von 1972 zu.¹⁶ Diesem Umstand trägt die Auseinandersetzung mit dem Ereignis in 25 Rechnung. Daher ist zu untersuchen, inwiefern die filmische Erörterung koloniale Gewalt hier mit einer Dramaturgie von Zeugenschaft gerahmt wird, in der die Opfer und Überlebenden in den Mittelpunkt gerückt werden – und nicht die Täter wie es in *TREATMENT FOR TRAITORS* der Fall ist.¹⁷

25 und das Massaker von Wiriyamu

Das Massaker von Wiriyamu wird in 25 im Rahmen einer längeren Sequenz behandelt, in der es um den Verlauf des Kriegs in Mosambik (1964–1974) geht.¹⁸ Anhand von Archivmaterial werden zunächst Strategien des Kolonialregimes und der FRELIMO gegenüber der Bevölkerung verdeutlicht. Die Zwangsumsiedlungen der Bevölkerung in »aldeamentos (strategische Dörfer)« verurteilt die *voice over*, denn diese würden die Verbindung zwischen FRELIMO und dem Volk unterbinden.¹⁹ Die *voice over* weist ebenso darauf hin, dass die Umsiedlungspolitik mit dem Staudammprojekt Cahora Bassa in Verbindung stand.²⁰ Der Damm galt als Symbol für die Modernisierung der Kolonie und sollte Südafrika mit Strom versorgen. Zudem sollte mit dem Staudamm eine Barriere geschaffen werden, um das Vordringen der FRELIMO nach Süden zu stoppen.²¹ Die FRELIMO ließ sich aber, so der Film, weder von Cahora Bassa noch von den großen Militäroffensiven der portugiesi-

16 Erst später wurden Fotografien vom Ort des Verbrechens veröffentlicht, die wahrscheinlich 1973 entstanden waren. Vgl. »Jorge Jardim visita local massacre Wiriyamu (Tete), em 1973« (05.07.2010), Moçambique para todos, http://macua.blogs.com/mocambique_para_todos/2010/07/jorge-jardim-visita-local-massacre-wiriyamutete-em-1973.html (30.03.2018).

17 Eine Konfrontation der Positionen von Opfern und Tätern wird später in *REGRESSO A WIRIYAMU*, einer Fernsehproduktion von 1998, realisiert. Vgl. Kapitel 6.3.

18 Vgl. 25, 00.57.30–01.02.25.

19 Vgl. Jundanian 1974: 522ff., 540; Coelho 1998: 62ff; Pinto 2001: 53.

20 Beim internationalen Konsortium ZAMCO waren seit 1969 Firmen und Geldgeber aus Südafrika, der Bundesrepublik, Frankreich, Portugal und USA beteiligt. Zu Umsiedlungen vgl. Isaacman und Sneddon 2000: 607ff.; Isaacman und Isaacman 2013: 94ff.

21 Vgl. Newitt 1995: 527f.

schen Streitkräfte aufhalten.²² Um dies zu illustrieren, werden sowohl Archivaufnahmen der portugiesischen Armee als auch der FRELIMO herangezogen.²³ Als Kulminationspunkt kolonialer Gewalt wird schließlich Wiriyamu angeführt.²⁴

Augenzeugenberichte und *voice over*-Narration

In der Szene über das Massaker von Wiriyamu bietet der Kommentar der *voice over* einen ersten wichtigen Ansatzpunkt für die Analyse. Obwohl es sich um eine Erzählung in der dritten Person, d. h. um eine auktoriale Erzählinstanz handelt, steht diese eng mit den Augenzeugenberichten über das Massaker in Verbindung. So vermittelt die *voice over* Informationen, die zur damaligen Zeit in der Presse zirkulierten. Dazu zählen etwa die Berichte, die die Burgos-Priester Vicente Berenguer Llopis und Júlio Moure aus Mosambik nach Europa geschmuggelt hatten.²⁵ Die Berichte waren – wie erst später bekannt wurde – von Padre Domingos Ferrão verfasst worden und wurden auf Initiative des Priesters Adrian Hastings in der Londoner *Times* im Juli 1973 veröffentlicht.²⁶ Diese Veröffentlichung verursachte einen Skandal und zog die Dementierung des Massakers durch die portugiesische Regierung unter Marcello Caetano nach sich.²⁷ Es ist davon auszugehen, dass die Filme-

-
- 22 Diese Offensiven wurden vom damaligen Oberbefehlshaber Mosambiks General Kaúlza de Arriaga, den die *voice over* ironisch-subversiv als den »neuen Pazifizierer« bezeichnet, geplant und waren mit hohen Zahlen ziviler Opfer verbunden. Vgl. Henriksen 1976: 387; Newitt 1995: 529ff.
 - 23 Die Filme der FRELIMO zeigen u. a. Kinder mit Napalmverbrennungen als Beleg für die ausgeübte Gewalt seitens der Kolonialmacht. Solche Bilder finden sich oft in Filmen der Unabhängigkeitsbewegungen über die Kriege in Guiné oder Mosambik. Die Bilder erinnern an die Ikonografie des Vietnamkriegs und an die Fotografien Nick Uts von Kim Phúc. Vgl. Paul 2004: 356f. Zur Verwendung von Napalm vgl. Minter 1972: 152; Ribeiro 1999: 123ff.
 - 24 Aus der Sicht des Films erweist sich die Guerilla-Strategie der FRELIMO trotzdem als erfolgreich – womit letztlich eine triumphalistische Vision des Unabhängigkeitskampfes zum Ausdruck gebracht wird.
 - 25 Vgl. Ansprenger 1974: Kapitel 1 und 5; Hastings 1974. Siehe auch die Online-Präsentation von zahlreichen Zeitungsartikeln auf der Internetseite von »Atrocities and Massacres, 1960–1977. Wiriyamu, Mueda and Others.« Mozambique History Net, <http://www.mozambiquehistory.net/massacres.php> (30.03.2018).
 - 26 Der Name von Domingos Ferrão war zu dessen Schutz geheim gehalten worden. Vgl. Guerra 2009: 63; Dhada 2013b: 554. Siehe ebenfalls Eric Morier-Genoud Beitrag »Wiriyamu. Atrocidade por esclarecer?« *Savana* 01.06.2012.
 - 27 Vgl. Dhada 2013a: 61; Oliveira 2007-2008: 382ff.; Oliveira 2007: 423ff.

macher einige dieser Bücher oder frühere Berichte der FRELIMO kannten und sie als Basis für die Auseinandersetzung mit dem Massaker im Film verwendeten.²⁸ So gibt es teils wörtliche Übereinstimmungen der *voice over* mit den publizierten Berichten des Massakers.²⁹ Das ist etwa beim Zeugnis des Überlebenden António Mixture (auch Mixone oder Michone geschrieben) der Fall,³⁰ der 1973 nur knapp der Geheimpolizei PIDE/DGS entkam und 1974 vor einer Untersuchungskommission der UNO aussagte.³¹ Die Beschreibung des Massakers durch die *voice over* basiert folglich auf Augenzeugenberichten und führt diese in eine historische Erzählung über. Die *voice over* greift dabei jedoch nicht auf Formulierungen wie »nach Berichten von Augenzeugen« o. ä. diskursive Beglaubigungsstrategien zurück, um die Wahrheit des Geschilderten zu versichern.³² Dies geschieht vielmehr auf der Ebene der bewegten Bilder.

Stumme Zeugen von Wiriyamu

Die Erzählung der *voice over* wird im Film mit Aufnahmen verknüpft, die menschliche Überreste als Beleg für das Kriegsverbrechen ins Spiel bringen und eine

28 In Portugal wurden Wiriyamu und weitere Massaker der Streitkräfte durch verschiedene Publikationen nach 1974 öffentlich bekannt. Diese Bücher bezogen sich auf die englischen Presseberichte und übersetzten sie ins Portugiesische. Vgl. Hastings 1974a; International Defence and Aid Fund 1974; Amaro 1976. Siehe dazu Löff 2010: 73.

29 Vgl. den Wiederabdruck in deutscher Übersetzung aus *Mozambique Revolution* von 1973 in Ansprenger 1974: 218.

30 Der Journalist Peter Pringle konnte das Zeugnis nur als Gedächtnisprotokoll rekonstruieren. Pringles gesamte Unterlagen waren von der PIDE/DGS während seines Aufenthalts in Mosambik beschlagnahmt worden. Vgl. »Secret police seize my Mozambique tapes.« *Guardian* 29.07.1973; Dhada 2013a: 68f.

31 Antonio Mixone besuchte die Schule der Mission São Pedro. Nachdem der Artikel von Pringle am 05.08.1973 in der *Sunday Times* erschien, wurde er von einem Priester vor der Verhaftung durch die PIDE/DGS gerettet, nach Zambia gebracht und gelangte dann nach Tansania, wo er zur FRELIMO kam. Vgl. General Assembly 1974: 9, 27; Hastings 1974b: 271; Jardim 1976: 111; Dhada 2013a: 68f. Siehe auch Peter Pringles Artikel in deutscher Übersetzung »Ich überlebte das Massaker.« vom 05.08.1973 in Ansprenger 1974: 29.

32 Die Herausgeber der Berichte über Wiriyamu, die Burgos-Priester, beteuerten explizit den Umstand, alle Informationen direkt von Überlebenden erhalten zu haben. Vgl. Ansprenger 1974: 14, 22f.

improvisierte Gedenkzeremonie ins Bild setzen.³³ Dieser Inszenierung kommt ein eigener Stellenwert zu, denn sie verleiht der Schilderung der *voice over* zugleich mehr Überzeugungskraft.

In der ersten Einstellung der Szene werden die Hütten einer ländlichen Siedlung gezeigt, die im rot-orangen Licht einer aufgehenden Sonne erscheinen. Mit dramatischem Synthesizerklang unterlegt setzt erst eine männliche und danach eine weibliche *voice over* ein, um die Geschehnisse des 16. Dezember 1972 zu erläutern.³⁴ Parallel dazu wird die Gedenkzeremonie inszeniert: Sie beginnt mit der Aufnahme eines verlassenen Areals mit einem einfachen Podest aus Baumstämmen, das keine sichtbaren Spuren einer Siedlung birgt. Von den Hütten, die zu Beginn noch im Bild waren, scheint nichts mehr geblieben. Auch ist nichts mehr übrig von den »verkohnten Ruinen der Orte Wiriyamu, Juwau und Chawola sowie [von den] menschlichen Skelette[n], die den Boden dieser Gegend bedecken, die unbestreitbaren Zeugen des blutigen Dramas [...]«.³⁵ Doch werden die menschlichen Überreste hier als Belege für die geschehene Gewalt ins Bild gesetzt: So zeigt eine Nahaufnahme eine offene Holzkiste, in der sich menschliche Knochen und Schädel befinden.³⁶ Zwei der Totenschädel werden von Männern auf dem Holzpodest herausgehoben. In der folgenden Naheinstellung werden die Totenschädel und die Köpfe der Männer vor dem wolkenlosen Himmel aus der Untersicht kadriert. Eine verwackelte Handkamera-Aufnahme bringt dann beide Erwachsene mit drei Kindern ins Bild. Alle blicken direkt in die Kamera und halten dieser die sterblichen Überreste entgegen. Es bleibt unklar, ob es sich bei den Gefilmten um Überlebende handelt. Doch das Schweigen der Gefilmten unterstreicht die Dramatik der Szene und deutet auf die Schwierigkeit hin, über erfahrene Gewalt zu sprechen.³⁷

Die Zusammenführung von Gedenkzeremonie und *voice over* legt nahe, dass es sich um die menschlichen Überreste von Personen handelt, die am 16. Dezember

33 Als die Filmemacher durch den Norden Mosambik reisten, entstand auch das Material zu Wiriyamu. Die Reise ging durch die Provinzen Niassa, Cabo Delgado und Tete. Vgl. Diatta 1977: 52f; Corrêa 1980: 9ff.; Silva 2006: 71.

34 25, 00.59.40–01.00.13.

35 Zitiert in Ansprenger 1974: 23.

36 Noch im Dezember 1982 berichtet eine mosambikanische Zeitung darüber, dass die sterblichen Überreste der Opfer des Massakers von Wiriyamu in einer Holzkiste aufbewahrt werden. Vgl. »Recordando os massacres coloniais.« *Domingo* 19.12.1982.

37 Ob es beim Filmen der Aufnahmen Probleme mit der Verständigung gab, weil die gefilmten Personen kein Portugiesisch sprachen, ist nicht klar. Es ist auch möglich, dass aufgrund der eingeschränkten technischen Möglichkeiten kein Direktton aufgenommen wurde und damit eine Nachvertonung der Aufnahmen notwendig war. Vgl. Silva 2006: 71.

1972 umgebracht wurden. Die wenigen Knochen werden stellvertretend herausgehoben für die schiere Zahl der Opfer. Doch bleibt die Gewalt selbst außerhalb des Bildes. Es verhält sich ähnlich wie bei den Fotografien der *Congo Reform Campaign*, mit denen die Brutalität der Herrschaft Leopold II. kritisiert wurde:³⁸ »These photographs documented atrocities not by illustrating the acts themselves, but instead by evoking them at a remove. They showed the effects of brutality, recorded as scars on human bodies.«³⁹

Abbildung 11 und 12: Zeugen des Massakers von Wiriyamu



Quelle: Stills aus 25

Die Inszenierung der Gedenkzeremonie in 25 lässt besonders an eine Fotografie der *Congo Reform Campaign* denken: Diese zeigt den Arbeiter Nsala, der vor den Wachposten einer Kautschukplantage geflohen war und die Missionsstation aufgesucht hatte. Der Mann sitzt auf der Veranda des Missionarshauses und schaut auf die Überreste seiner Tochter: eine Hand und einen Fuß.⁴⁰ Das, was im Fall der Missionars-Fotografie dokumentarisch wirkt, wird in der filmischen Inszenierung der Totenschädel von Wiriyamu jedoch anders akzentuiert. Zwar geht es auch hier um eine Kritik kolonialer Gewalt. Andererseits verweist die Positionierung der Personen auf dem Podest und die verschiedenen Blickwinkel, die Kamera und Gefilmte zueinander einnehmen, auf eine Form theatralischer Ästhetisierung. Besonders die Nahaufnahmen der Totenschädel legen nahe, diese Darstellung mit der Begegnung zwischen Hamlet und dem Totengräber in Shakespeares Drama zu assoziieren. Zu

38 Bei der Congo Reform Campaign wurden Fotografien von körperlich Verletzten als Evidenz für eine Kritik an der Politik Leopold II. im Freistaat Kongo eingesetzt. Vgl. Grant 2001: 89.

39 Pfeffer 2008: 62. Für ein Gegenbeispiel und Gewaltdarstellungen in Fotografien der Kolonialzeit vgl. Hahn 2018: 98f.

40 Vgl. Grant 2001: 27f.; Pfeffer 2008: 62. Siehe auch Ryan 1998: 222ff.

denken wäre an das Gemälde »Hamlet and Horatio in the Graveyard« von Eugène Delacroix (1839), das den Protagonisten des Dramas und den Totengräber auf dem Friedhof zeigt. Im Mittelpunkt des Werks befindet sich der Schädel Yoricks, auf den sich die Blicke richten und an den sich Hamlet als den Hofnarren seines Vaters erinnert.⁴¹ Die Szene in 25 reflektiert die Themen Tod und Vergänglichkeit auf ähnliche Weise – wenn auch unter den Vorzeichen antikononialer Kritik und anhand filmischer Gestaltungsmittel.⁴²

Durch die Gedenkzeremonie wird das verlassene Areal von Wiriyamu, das die Kamera zeigt, erneut als »Massengrab« erkenntlich.⁴³ Die Ästhetisierung des Totengedenkens in Form einer improvisierten Bühnenszenierung trägt dazu bei, den Ausführungen der *voice over* zusätzliche Glaubwürdigkeit zu verleihen. Da es an Bildmaterial von den Geschehnissen fehlt, kommt diesen Aufnahmen der Zereemonie in 25 eine hohe Bedeutung zu. Mit ihnen wird nochmals und nachdrücklich versichert, dass das Massaker tatsächlich stattgefunden hat.

Offizielles Totengedenken im postkolonialen Mosambik

Nach der Premiere von 25 distanzierte sich die FRELIMO vom Film und dessen künstlerischen Anspruch.⁴⁴ Die Unabhängigkeitsbewegung setzte auf konventionelle Formate, um über politische Kampagnen sowie wichtige Ereignisse zu informieren bzw. an den »nationalen Befreiungskampf« zu erinnern.⁴⁵ Dokumentarische Filme oder Wochenschauen, die solche Themen auf einfache und verständliche Weise erklären, richteten sich vornehmlich an ländliche, nicht alphabetisierte Bevölkerungsteile.⁴⁶ Ein Beispiel dafür ist die Reportage *UM POVO NUNCA MORRE* (1980, Ein Volk stirbt niemals) von Ruy Guerra, die das offizielle Totengedenken im unabhängigen Mosambik exemplarisch zum Ausdruck bringt.⁴⁷ Der Film behandelt ein Staatsereignis, bei dem am 3. Februar 1979 in Maputo das *Monumento da Praça dos Héreis Moçambicanos* (Monument des Platzes der mosambikanischen

41 Vgl. Young 2002: 246.

42 Den Filmemachern dürfte die Hamlet-Szene in dieser oder abgewandelter Form bekannt gewesen sein, zumal sie in Brasilien über viele Jahre als Theaterregisseure tätig gewesen waren. Vgl. Ramos 2005: 270ff.

43 Priester Domingos Ferrão zitiert nach Guerra 2009: 63.

44 Vgl. Corrêa 1980: 20.

45 Vgl. Gray 2012: 146f.

46 Vgl. Cabaço 2004: 61f.

47 Es handelt sich um eine der Filmproduktionen, die kürzlich im Rahmen eines gemeinsamen Projekts von der portugiesischen Kinemathek und dem INAC in Maputo restauriert bzw. digitalisiert wurden. Vgl. Costa 2008; Fendler 2014: 248.

Helden) eröffnet wurde.⁴⁸ Es wird in linearer Erzählweise dokumentiert, wie die sterblichen Überreste bedeutender Unabhängigkeitskämpfer vom Flughafen in Maputo zum *Monumento* gebracht werden, in dem »für immer die ruhen würden, die für die nationale Befreiung gekämpft hatten«⁴⁹.

Im Gegensatz zum offiziellen Gedenken an die »Helden« des Unabhängigkeitskampfes in der mosambikanischen Hauptstadt ist man in 25 mit einer improvisierten Gedenkzeremonie konfrontiert, die die namenlosen Opfer kolonialer Gewalt in den Mittelpunkt rückt. Der Film ehrt nicht vordergründig die Figuren des nationalen »Helden-Pantheons«⁵⁰, sondern widmet sich folglich u. a. mit Blick auf das Massaker von Wiriyamu den abseits gelegenen Erfahrungen der ländlichen Bevölkerung angesichts kolonialer Gewalt. In diesem Kontrast zeigt sich nicht nur ein Abstand zwischen »Volk« und FRELIMO, sondern auch die Vorherrschaft des geschichtspolitischen Diskurses der Unabhängigkeitsbewegung.⁵¹

Die Meistererzählung der FRELIMO, die führende Mitglieder der Unabhängigkeitsbewegung idealisiert,⁵² lässt somit nur bedingt Raum für eine Erinnerung an die zivilen Opfer des Unabhängigkeitskampfes.⁵³ Das gilt in diesem Fall besonders

48 Das *Monumento* war als ein Gedenkort geschaffen worden, an dem die sterblichen Überreste von bekannten FRELIMO-Kämpfern beigesetzt werden sollten, die in Tansania beigesetzt worden waren. Zu ihnen gehörten Eduardo Mondlane, Mateus Sansão Muthemba, Filipe Samuel Magaia, Josina Machel, Paulo Samuel Kankhomba und Francisco Manyanga. Das Datum der Zeremonie war nach dem Tag ausgewählt worden, als ein Attentat auf Eduardo Mondlane, dem ersten Präsident der FRELIMO, verübt wurde (3. Februar 1969).

49 Instituto Nacional de Cinema 1982: 16.

50 Vgl. Morier-Genoud 2012: ix.

51 Anschließend daran kann mit Morier-Genoud die Frage aufgeworfen werden: »Is Heroes Square merely a FRELIMO place? Are Mozambique's *official* heroes only from one political party?« Morier-Genoud 2012: ix (Hervorh. im Orig.). Obwohl in jüngerer Zeit auch national bedeutende Künstler und Musiker im *Monumento* beigesetzt wurden, fehlen dort doch Dissidenten der FRELIMO oder Angehörige anderer politischer Parteien mit nationaler Relevanz. Vgl. Ribeiro 2005: 261; Marschall 2013: 194f.

52 Zum offiziellen Diskurs der FRELIMO vgl. Bragança und Depelchin 1988: 165.

53 Dies deutet sich bereits in der Reportage DO ROVUMA A MAPUTO (1975) an, die den »Triumphmarsch« Samora Machels im Mai und Juni 1975 durch die zehn Landesprovinzen sowie dessen umjubelte Ankunft in der Hauptstadt kurz vor den Unabhängigkeitsfeiern zeigt. Der Filmemacher Dragutin Popovic aus Jugoslawien hatte 1965 den Film VENCEREMOS für die FRELIMO gemacht. DO ROVUMA A MAPUTO porträtiert die Reise Machel vom Grenzfluss Rovuma zu Tansania im Norden bis in den Süden und zur Hauptstadt. Machel machte in Wiriyamu Station, doch gibt es keine Hinweise, dass bei

für Wiriya, auch wenn 25 mit seiner Erinnerung an koloniale Gewalt den von offizieller Seite eingesetzten geschichtspolitischen Strategien eine andere Deutung entgegensetzt. Inwiefern solche Spannungen zwischen dokumentarischen Filmen und konservativer Kulturpolitik der FRELIMO auch auf den Film von Ruy Guerra über das Massaker von Mueda zutreffen, wird im Folgenden herauszuarbeiten sein. Denn diese Produktion Guerras zeichnet sich – ähnlich wie auch 25 – durch Formexperimente aus und entzieht sich damit der Logik einer auf Monumentalität abzielenden historischen Meistererzählung.

5.2 VIDEO-INTERVIEWS ÜBER DAS MASSAKER VON MUEDA. DER GRÜNDUNGSMYTHOS DER FRELIMO UND MARGINALISIERTE HISTORISCHE ZEUGEN

MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE (1979) von Ruy Guerra ist die erste Langspielproduktion des INC und stellt die populäre Erinnerung an die Geschehnisse von Mueda in den Mittelpunkt, bei dem am 16. Juni 1960 eine Demonstration von Landarbeitern im Norden Mosambiks gewaltsam niedergeschlagen wurde. Der Film führt dabei drei Ebenen zusammen:⁵⁴ Die erste besteht in der filmisch-theatralischen Inszenierung der Ereignisse durch die Bevölkerung in Mueda am Haus der ehemaligen Kolonialverwaltung. Zweitens kommen Laienschauspieler zum Einsatz, um die Konfrontation nachvollziehbar zu machen. Drittens werden Interviews mit Überlebenden und am Massaker beteiligten Personen verwendet. Mit der Zusammenführung dieser heterogenen Ebenen provoziere der Film eine »Genre-Frustration«, die nicht auflösbar ist und zur Reflektion anregen soll.⁵⁵ Die folgenden Abschnitte arbeiten hinsichtlich der dritten Ebene heraus, in welcher Form Zeugenschaft in diesem Film konzeptionalisiert wird und wie die Geschichten der Befragten auf ambivalente Weise mit der historischen Meistererzählung der FRELIMO verknüpft sind.

Jedoch ist für die Analyse des Films zuerst ein Verständnis des Massakers von Mueda als zentraler Bestandteil der Geschichtspolitik der FRELIMO notwendig. Der offiziellen Version zufolge waren am 16. Juni 1960 hunderte von Landarbeitern vor dem Haus der Kolonialverwaltung in Mueda – gelegen in der nördlichen Provinz Cabo Delgado – zu einer Demonstration zusammengekommen, um die Unab-

dem Aufenthalt Gespräche mit Überlebenden des Massakers geführt wurden. Vgl. Dagron 1978: 48; Instituto Nacional de Cinema 1982: 12; Diawara 1992: 89; Ukadike 1994: 231. Siehe auch Pachinua 2005: 40ff.

54 Vgl. INC 1982: 14f.; Festival Internacional de Cinema 1978: 229f.; Convents 2011: 463.

55 Vgl. Schefer 2012: 274.

hängigkeit Mosambiks einzufordern. Die Forderungen wurden jedoch abgelehnt und die Versammlung von der Armee gewaltsam niedergeschlagen. So gilt Mueda, bei dem laut offizieller Zählung 600 Menschen getötet wurden, in der Geschichtsschreibung der FRELIMO als Symbol für die Brutalität, Rücksichtslosigkeit und Unnachgiebigkeit des kolonialen Herrschaftssystems.⁵⁶

Während die FRELIMO bis in die Gegenwart an ihrer Version festhält,⁵⁷ haben sich – auch in Mosambik – verschiedene HistorikerInnen bereits seit den 1990er Jahren damit auseinandergesetzt. Dabei spielt u. a. die Zahl der Opfer eine Rolle, die mit neun bis achtzig Toten beziffert wird.⁵⁸ Cahen kommt in seiner Revision der Ereignisse zu dem Schluss, dass am 16. Juni 1960 keine Demonstration stattgefunden hatte, sondern eine öffentliche Versammlung, die von der Kolonialverwaltung einberufen worden war. Es war auch keine eine Einheit der Armee vor Ort, sondern acht Soldaten in zwei Jeeps. Die Anführer der Versammelten forderten nicht die Unabhängigkeit, sondern wollten die Rückkehr der emigrierten Landarbeiter aus dem südlichen Tansania in die Provinz Cabo Delgado verhandeln.⁵⁹ So geht Cahen davon aus, dass das Massaker von Mueda von der FRELIMO als Gründungsmythos modelliert und für ihre historische Meistererzählung in Anspruch genommen wurde.⁶⁰

Weiterhin muss darauf hingewiesen werden, dass die offizielle Version des Massakers hauptsächlich auf dem Augenzeugenbericht des hochrangigen FRELIMO-Kämpfers und Politikers Alberto Chipande basiert.⁶¹ Die Schilderung Chipande

56 Vgl. Muiuane 2006: 5.

57 Dies zeigte sich auch zum 50-jährigen Jahrestag des Massakers, an dem vom damaligen Staatspräsidenten Armando Guebuza (FRELIMO) ein Dokumentationszentrum und ein Denkmal zu Ehren der »Märtyrer« in Mueda eröffnet wurde. »O que aconteceu em Mueda em 1960.« *Notícias* 15.06.2010; »Mártires de Mueda não tombaram em vão – PR na homenagem aos nacionalistas que caíram exigindo a independência.« *Notícias* 17.06.2010. Zeitzeugenberichte spielten anlässlich der offiziellen Feierlichkeiten nur eine nebensächliche Rolle. Vgl. »Vias de acesso ainda são um »bico de obra«. O massacre de Mueda visto por alguns sobreviventes.« *Notícias* 19.06.2010.

58 Vgl. Henriksen 1983: 19, 220; Adam und Dyuti 1993: 125; Cahen 1999: 30f.; Derluguian 2012: 94.

59 Vgl. Cahen 1999: 31.

60 Vgl. ebd., 30. Ähnlich argumentiert auch Henriksen: »[...] the Mueda incident became a symbol, a catalyst, for the armed struggle. What mattered most in the insurgency was the widespread and effective use the Mueda affair found in FRELIMO propaganda.« Henriksen 1983: 19.

61 Chipande war auch an den ersten Angriffen auf portugiesische Stützpunkte am 25. Juni 1964 beteiligt. Vgl. ebd., 25. Siehe auch »Alberto Chipande, o influente »general do

des wurde in der Zeitschrift *Mozambique Revolution* veröffentlicht und in Eduardo Mondlanes *The Struggle for Mozambique* zitiert.⁶² Obwohl sein Status als Augenzeuge mittlerweile angezweifelt wird, war sein Zeugnis für die Deutung des Massakers zentral: »The testimony of Chipande [...] remained the only source, and was repeated not only by Chipande himself in the weekly *Tempo* or in the daily *Noticias*, but also by some academic researchers [...].«⁶³ Hier deutet sich an, wie Oral-History-Erzählungen im unabhängigen Mosambik einerseits zur Bildung eines antikolonialen Bewusstseins sowie zur Vermittlung historischen Wissens eingesetzt wurden und andererseits die Idealisierung und Glorifizierung führender Politiker befördern sollten.⁶⁴ In diesem Spannungsverhältnis zwischen Geschichtspolitik und Erinnerung an koloniale Gewalt wird nun der Film MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE von Ruy Guerra situiert.

Ruy Guerra und der Konflikt über MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE

Der Regisseur Ruy Guerra kam in den 1970er Jahren nach Maputo und arbeitete für einige Jahre am INC.⁶⁵ 1931 in Lourenço Marques (heute Maputo) als Kind portugiesischer Siedler geboren, wurde er sich früh der Widersprüche und der Gewalt der kolonialen Gesellschaft bewusst.⁶⁶ Um der Situation in Mosambik und dem autoritären Regime in Portugal zu entkommen, ging Guerra nach Paris und studierte dort am *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IdHEC).⁶⁷ Später wurde er in Brasilien zu einem der Hauptvertreter des *Cinema Novo*, die in ihren Filmen die Armut der Landbevölkerung kritisierten – auch während der Zeit der Militärdiktatur ab 1964.⁶⁸ Als Mosambik 1975 unabhängig wurde, nahm der Filmemacher an den Feierlichkeiten des 25. Juni teil und kam 1977 für längere Zeit nach Maputo, um am

norte« de Moçambique.« *Deutsche Welle* 14.01.2015: <http://www.dw.de/alberto-chipande-o-influente-general-do-norte-de-mo%C3%A7ambique/a-18190065> (30.03.2018).

62 Vgl. Chipande 1970: 13. Siehe auch Mondlane 1983: 117f.

63 Cahen 1999: 30.

64 Vgl. Fernandes 2013: 143.

65 Vgl. Convents 2011: 465f.

66 Die PIDE/DGS wurde auf ihn aufmerksam und er wurde mehrfach von ihr verhört. Vgl. Borges 2011: 25f.

67 Vgl. Fígaro 2002: 61; Borges 2011: 31ff.

68 Vgl. Pick 1993: 110ff.; Johnson und Stam: 33f; Convents 2011: 467; Borges 2011: 38.

INC Techniker auszubilden.⁶⁹ Damals lud er als Repräsentant des INC auch Filmemacher aus Lateinamerika und Europa nach Maputo ein.⁷⁰

Doch war Guerra am INC vor Allem auch als Regisseur tätig. Sein bedeutendstes Filmprojekt und zugleich die erste Langspielproduktion des INC war MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE.⁷¹ Vom Massaker hatte Guerra durch eine Theaterinszenierung erfahren.⁷² Gemeinsam mit weiteren Personen des INC fuhr er in die Provinz Cabo Delgado, um in Mueda die Aufführung des Stücks zu filmen. Während der Fertigstellung des Films kam es zu Schwierigkeiten, die u. a. mit den verwendeten Interviews in Verbindung standen. Dass der Film erheblich verändert wurde, zeigt sich, wenn man die kürzlich digitalisierte Fassung des INAC mit derjenigen vergleicht, die im Filmarchiv ANIM bei Lissabon vorhandenen ist.⁷³ Dass es sich um Zensur handelte, wies Guerra 1980 noch zurück.⁷⁴ Heute ist jedoch klar, dass es den politischen Willen zur Umgestaltung des Films gab. Diesen Umstand erkennt auch

69 Guerra hatte Kontakte zur FRELIMO und kam auf Einladung Jacinto Velosos nach Maputo. Veloso hatte mit Guerra zusammen das Lyzeum Salazar (heute Escola Secundária Josina Machel) in Lourenço Marques besucht. Veloso war während des Kriegs Pilot der portugiesischen Luftwaffe gewesen, floh aber 1963 nach Tansania und wechselte zur FRELIMO. Seit 1974 war er Mitglied verschiedener Regierungskommissionen und u. a. an den Verhandlungen mit Portugal in Lusaka beteiligt. Vgl. ebd.: 50. Siehe auch Veloso 2007.

70 Vgl. Borges 2011: 54f.

71 Zu den Dokumentationen und Reportagen, die Guerra in Mosambik zusammen mit dem INC machte, zählen OPERAÇÃO BÚFALO (1978), DANÇAS MOÇAMBICANAS (1979) und UM POVO NUNCA MORRE (1980). Guerra machte ebenfalls Aufnahmen vom Treffen Samora Machels mit den Kompromittierten. Vgl. ebd., 54ff.; INC 1982: 16. Vgl. Kapitel 4.2.

72 Das Stück war 1968 in der tansanischen Basis der FRELIMO, Nachingwea entstanden und wurde am 16. Juni 1976 zum ersten Mal in Mueda aufgeführt. Vgl. den Zeitungsartikel von Sol Carvalho »Mueda é o respeito pela realidade histórica. Rui Guerra em entrevista à Tempo.« *Tempo* 03.08.1980. Siehe auch Convents 2011: 463.

73 So fehlen in der ANIM-Kopie sieben Interview-Szenen. Vgl. MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE. Regie: Ruy Guerra; 1979. Mosambik: Instituto Nacional de Cinema. Kopie 35mm in Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM), Cinemateca Portuguesa, Lisboa. Die Kopie des Films im ANIM konnte ich bei einem Forschungsaufenthalt in Portugal im April 2011 sichten. Im September des gleichen Jahres nahm ich die Sichtung des Films MUEDA im *Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema* (INAC) in Maputo vor. 2012 wurde die Version des INAC dann in einer digitalisierten Version veröffentlicht. Vgl. Fendler 2014: 248f.

74 Vgl. »Mueda é o respeito pela realidade histórica.«

der Regisseur an,⁷⁵ der Mosambik 1980 verließ und erst 2011 nach Maputo anlässlich des Dokumentarfilmfestivals Dockanema zurückkam.⁷⁶ In dieser Hinsicht deuten sich also Unstimmigkeiten zwischen Guerra und der FRELIMO an.⁷⁷ Es macht den Eindruck, als hätte sich die zentralistisch orientierte Kulturpolitik der FRELIMO nicht mit den künstlerischen Ambitionen des Filmemachers vereinbaren lassen.⁷⁸

Offene Interviews oder konditionierte Zeugenschaft

In einem Zeitungsartikel von 1980 beschreibt Guerra, wie die Interviews für den Film entstanden. Die politische Bedeutung des Massakers von Mueda für den Unabhängigkeitskampf der FRELIMO habe dazu beigetragen, Interviews mit Überlebenden und weiteren Akteuren zu machen:

»[...] falávamos com os camponeses que estavam lá na altura, com os quadros e fomos fazer essas entrevistas. Eram entrevistas não dirigidas, nem sequer organizadas para integrarem um discurso narrativo, mas sim uma acumulação de material na memória não só do espectáculo mas das próprias pessoas que assistiram ou presenciaram.

([...] wir sprachen mit den Bauern, die damals dort waren, mit den Politikadern und machten diese Interviews. Es waren offene Interviews, nicht mal so organisiert, dass sie in einen narrativen Strang zu integrieren wären, aber eine Akkumulation von Erinnerung nicht nur der Geschehnisse, sondern der Personen, die dabei waren oder es erlebt haben.)«⁷⁹

Guerras Ausführungen, es handele sich um offene Interviews, hat bislang wenig kritische Betrachtung gefunden.⁸⁰ Doch haben Forschungen zur Historiografie

75 Vgl. Schefer 2012: 274.

76 Vgl. Dockanema 2011; »Ruy Guerra. Cúmplice de cinema nacional.« *Notícias. Cultura* 14.09.2011; »Dockanema. Festa com requinte moçambicano.« *Notícias. Cultura* 14.09.2011; »Quando a Guerra vira o guru do cinema.« *A Verdade* 23.09.2011.

77 Vgl. Borges 2011: 56; Convents 2011: 465.

78 Diese Einschätzung drängt sich auf, da Guerra schon im kolonialen Mosambik und in der brasilianischen Militärdiktatur in Konflikt mit den Autoritäten geraten war. Vgl. Figaro 2002: 61.

79 »Mueda é o respeito pela realidade histórica«: 51.

80 Vgl. Diawara 1992: 96; Ukadike 1994: 241. Neuere Forschungen sehen die Interviews im Film vorrangig in Bezug auf ihre narrative Funktion. Vgl. u. a. Schefer 2012: 267f. Daneben ist erwähnenswert, dass im Film auch ein ehemaliger Aufseher als historischer Zeuge befragt wird. *Cipaios* wurden von der Kolonialverwaltung eingesetzt, um Steuern

Mosambiks und besonders zur Oral-History der jüngeren Kolonialgeschichte die politisch-ideologische Konditionierung befragter Personen in den 1970er Jahren herausgestellt. So entstanden etwa Interviews zum obligatorischen Anbau von Baumwolle im kolonialen Mosambik stets innerhalb öffentlicher Versammlungen. Diese Befragungen wurden von lokalen Verwaltungen und Dynamisatorengruppen der FRELIMO vorbereitet und durchgeführt.⁸¹ Das ist ein klarer Hinweis darauf, dass die Geschichtsschreibung hier ähnlich wie in anderen postkolonialen Staaten Afrikas in den Dienst der Nationenbildung gestellt wurde.⁸² Selbst wenn Guerra die Interviews für seinen Film folglich als offene bezeichnete, so kann deren politische Rahmung nicht ignoriert werden. Zumal die Dreharbeiten in Mueda durch die Provinzregierung von Cabo Delgado organisiert wurden.⁸³ Das filmische Setting konnte sich nur vor dem Hintergrund (geschichts-)politischer Diskurse entfalten, wobei es auch zu einer Politisierung dessen kam, was vor der Kamera geäußert wurde.⁸⁴

Marginalisierte historische Zeugen

Die Interviewpassagen in Mueda stellen Elemente dar, mit denen das *reenactment* des Massakers durch Laienschauspieler und die Bevölkerung mehrfach unterbrochen werden. Ein Kontrast zwischen den beiden Ebenen entsteht durch die formale Gestaltung: So wurden die Aufnahmen des Volkstheaters mit der Handkamera gedreht und vermitteln ein Gefühl von Unmittelbarkeit.⁸⁵ Dagegen sind die Inter-

einzutreiben und Personen der lokalen Bevölkerung zur Zwangsarbeit zu rekrutieren. Vgl. Igreja 2012: 410.

81 Manghezi schreibt dies in der Einleitung zu einem Buch, dessen Interviews bereits in den 1970er Jahren durchgeführt wurden. Vgl. Manghezi 2003: 4.

82 Vgl. Eckert 1997: 134; Ders. 2002: 85.

83 Camilo de Sousa war damals Mitarbeiter des Informationsdepartments der FRELIMO in Pemba und für die Produktion des Films zuständig. De Sousa gehört heute noch zu den wichtigen mosambikanischen Filmemachern. Vgl. Interview mit Camilo de Sousa. Maputo, 08.09.2011, 00.32.30–00.47.40. Siehe auch Convents 2011: 517ff.

84 Hier soll nicht unterstellt werden, dass die historischen Zeugen vom Filmteam zu bestimmten Aussagen gezwungen wurden. Aber es ist wichtig sich vor Augen zu halten, dass die FRELIMO in diesen Jahren strikt gegen jene vorgingen, die sich nicht ihren politischen Idealen fügten. Die Befürchtung als Oppositioneller zu gelten, dürfte ihre Wirkung auf die Erzählungen der Interviewten nicht verfehlt haben. Vgl. zur Disziplinierung historischer Zeugen Kapitel 4.2.

85 Während der Aufnahme des Theaterstücks ist die Kamera sehr mobil und folgt den Protagonisten über den Platz sowie in das Haus der Verwaltung hinein. Hier kommen Gestal-

views in langen statischen Einstellungen gefilmt, die die historischen Zeugen oft in Nahaufnahmen zeigen.⁸⁶ Es kommen nicht nur Überlebende zu Wort, sondern auch *cipaios* (Aufseher), die als Beteiligte galten, oder andere, die im Distrikt-Krankenhaus damals die Versorgung der Verwundeten übernommen hatten. Ihre Einbeziehung in die Rekonstruktion des Massakers verweist auf den Anspruch Guerras, eine vielstimmige Deutung der Geschehnisse zu kreieren.⁸⁷

Die Ambivalenz historischer Zeugenschaft in Mueda lässt sich exemplarisch am Interview mit Faustino Vanomba demonstrieren: Vanomba war einer der Anführer der Gruppen, die im Juni 1960 ihre Forderungen an die Kolonialverwaltung in Mueda stellten.⁸⁸ Der betreffende Ausschnitt aus dem Interview wird im ersten Drittel des Films gezeigt. Dort geht es um den ersten Besuch von Vanomba in Mueda und sein Gespräch mit dem Kolonialbeamten.⁸⁹ Über die Ereignisse, die dem Massaker vorausgingen, gibt der Interviewte wie folgt Auskunft:

»The fact that the wages in Mozambique were very low brought me to Tanzania. [...] When the government of Tanzania achieved independence I wanted to know how I could go back to Mozambique, and why Mozambique was not yet independent. Then I was still on my own, and went back to Mozambique on 2 February 1959. I asked the people there why they did not demand independence? The people said that they were afraid of asking. And I said, if someone demanded independence, would you follow him? The Mozambican people said: Yes we can follow, for the people should free the land. [...]«⁹⁰

tungsstrategien des *Cinema Novo* zum Einsatz, die darauf abzielen, Unmittelbarkeit und Nähe zum Geschehen zu suggerieren. Vgl. Johnson and Stam 1995: 33f.

86 Beide Ebenen stehen in einem komplexen Wechselverhältnis zueinander. Es kann hier von zirkulierenden Beglaubigungsprozessen gesprochen werden, da die Theaterinszenierung nicht die Interviews illustrieren oder andersherum. Vgl. Schefer 2012: 274.

87 Diese Vorgehensweise bringt den Film aber in Widerspruch zur Meistererzählung der FRELIMO, in der Deutung des Massakers aus populärer Sicht an den Rand gedrängt wurde. Cahen 1999: 46.

88 Vgl. ebd.: 30.

89 Die interviewten Personen werden im Abspann des Films namentlich erwähnt.

90 MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE, DVD 2012, 00.13.49–00.15.55, zitiert werden hier die englischen Untertitel.

Abbildung 13: Faustino Vanomba

Quelle: Still aus MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE (DVD-Edition)

Vanomba erzählt in ruhigem Ton. Er benutzt die Sprache der Makonde, eine im Norden Mosambiks und im Süden Tansanias verbreitete Bantu-Sprache, und seine Ausführungen sind Untertitelt.⁹¹ Die Ausdrucksweise des historischen Zeugen ist flüssig. In der nicht geschnittenen Aufnahme sind keine Unterbrechungen, kein Überlegen oder neu Ansetzen bemerkbar.⁹² Auch Gefühlsäußerungen sind nicht auszumachen. Insofern weist die Aufnahme den Überlebenden nicht als traumatisiert aus, denn dafür fehlen entsprechende Anzeichen und Formatierungen.⁹³

Das Entscheidende an Vanombas Aussage besteht darin, dass er von Unabhängigkeit und Befreiung spricht. Es ist nicht schwer, in dem erwähnten »someone« führende FRELIMO-Kämpfer wie Eduardo Mondlane oder Samora Machel zu erkennen. Darin zeigt sich eine Nähe der Schilderung zur offiziellen Version des Massakers. Dies steht in Widerspruch dazu, dass Vanomba und andere mit der Kolonialverwaltung über die mögliche Rückkehr der nach Tansania emigrierten Makonde nach Cabo Delgado verhandeln wollten.⁹⁴ Der regionale Fokus der Makonde-Organisationen und damit auch die Erfahrungen Vanombas finden zwar Erwähnung, doch rücken sie in den verwendeten Interviewpassagen zugunsten der Meistererzählung der FRELIMO in den Hintergrund. Dazu kommt, dass Vanomba in dem Filmteam – das stets mit den jeweiligen Provinzregierungen zusammenar-

91 Indem er sich seiner Muttersprache bedient, öffnet sich ein politisches Spannungsfeld, denn die FRELIMO hatte sich schon in den 1960er Jahren zum Portugiesischen als Sprache nationaler Einheit bekannt. Vgl. Stroud 1999: 353.

92 Vgl. Keilbach 2010: 159ff.

93 Ebd.: 163.

94 Jene Arbeiter sahen sich in Tansania zunehmend mit schlechteren Arbeitsbedingungen konfrontiert, waren aber u. a. nicht wie im kolonialen Mosambik Praktiken der Zwangsarbeit ausgesetzt. Vgl. Cahen 1999: 36ff. Siehe auch Pachinuapa und Manguedye 2009: 27.

beitete – möglicherweise auch offizielle Repräsentanten des FRELIMO-Partei-Apparats sah. Dies hätte sich auf die Art und Weise seiner Darstellung ausgewirkt. Wie Cahen zu den Interviews über die Vorfälle in Mueda schreibt:

»It is important that these oral sources [...] were collected after independence and were clearly influenced by the new political context created by the very arrival of researchers from the far south, from the capital city, from the ›nation‹. The interviewed persons, then, reproduced exactly *but spontaneously* the discourse they were supposed to deliver.«⁹⁵

Der paradoxe Charakter von Vanombas Zeugenschaft zeigt sich an einem weiteren Punkt. Nach dem Vorfall des 16. Juni 1960 war Vanomba zusammen mit Quibirite Diwane verhaftet und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt worden. Als sie freikamen, durften beide nicht nach Cabo Delgado zurückkehren und wurden von der PIDE/DGS überwacht. Nach 1974 sorgte dann die FRELIMO dafür, dass beide weiterhin in der südlichen Provinz Inhambane verbleiben mussten. Erst als 1990 die Feierlichkeiten zum 30. Jahrestag des Massakers anstanden, wurde Vanomba repatriert und konnte an der Zeremonie in Mueda teilnehmen.⁹⁶

Vanombas Zeugnis wirft folglich viele Fragen auf. Diese beziehen sich auch auf die Positionierung der Interviewfragmente innerhalb des Films sowie auf den Umstand, dass das eigentliche Massaker weder von Vanomba noch einem der anderen befragten historischen Zeugen beschrieben wird. Solche Passagen sind nicht in den Interviewausschnitten des Films enthalten. Die Inszenierung der Erschießung jener, die protestierten, wird ausschließlich in den Aufnahmen vom Volkstheater vor dem Haus der ehemaligen Kolonialverwaltung vorgenommen. Die unterschiedlichen Ebenen von Zeugenschaft und *reenactment* werden folglich in ein komplexes Verhältnis zueinander gesetzt. In dieser Zusammenführung deutet sich eine Reflexion der Möglichkeitsbedingungen von Erinnerung an. Mitunter wird eine relative Offenheit und Unabschließbarkeit von Deutungen der Vergangenheit nahegelegt. Diese Dynamik tritt gerade durch den Kontrast in der Gegenüberstellung von filmischen Zeugnissen sowie der Theatralität der Laien-Inszenierung hervor. Doch

95 Cahen 1999: 32, Fußnote 6. Cahen bezieht sich auf die Arbeiten mosambikanischer Historiker: Adam und Dyuti 1993: 117f.

96 Doch verstarb er, ehe ihm 1995 eine offizielle Ehrung der FRELIMO zuteilwurde. Noch 1994 wartete Vandomba auf die Anerkennung als Veteran des Unabhängigkeitskriegs. Er wurde neben dem Denkmal in Mueda beigesetzt. Die sterblichen Überreste von Quibirite, der schon in den 1970er Jahren verstarb, wurden dorthin 1998 umgebettet. Vgl. Cahen 1999: 40, 46; West 2003: 354f.; Ders. 2005: 136, 156.

widerstrebt eine solche filmische Reflexion populärer Erinnerung⁹⁷ einer auf Eindeutigkeit abzielenden Meistererzählung und birgt kulturpolitischen Konfliktstoff.

Doppelt zum Schweigen gebracht

Die Stimmen der Überlebenden in MUEDA können im Sinne Harry Wests als »zweifach zum Schweigen gebracht« begriffen werden. Ähnlich wie viele politische Gefangene der PIDE/DGS, denen die FRELIMO misstrauisch gegenüberstand, wurden sie zweifach, d. h. vor und nach 1974 marginalisiert: »zuerst von denen, die sie gepeinigt hatten, und später von denen die ihnen einen Raum zum Dialog als Überlebende verweigerten«⁹⁸. Vanomba konnte scheinbar weder vor 1974 noch danach über die Ereignisse von Mueda so sprechen, wie er sie erfahren hatte. Hier lassen sich Parallelen zu Formen von Zeugenschaft ziehen, wie sie hinsichtlich der DDR beobachtet wurden. Dort wurden die Erfahrungen der historischen Zeugen zugunsten einer politisch oktroyierten Meistererzählung über die »Opfer des Faschismus« und den »antifaschistischen Widerstand« zurückgedrängt.⁹⁹ Bei Vanomba verhält es sich ähnlich: Es entsteht der Eindruck, dass seine Erfahrungen zugunsten der Meistererzählung über die »nationale Befreiung« überschrieben wurden. Wenn man folglich wie Ukadike davon ausgeht, dass in MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE »die Geschichten der Zeugen zu einer nationalen Erzählung werden«¹⁰⁰, so ist das nur eine vereinfachte Sicht auf die vielschichtigen Narrative, die sich um das Massaker herausbildeten. Vielmehr muss man anhand von Guerras Film konstatieren, dass die historischen Zeugen vom offiziellen Diskurs der FRELIMO marginalisiert wurden und sich deren Erzählungen gegenüber der von Chipande, dem hochrangigen FRELIMO-Kader, nicht durchzusetzen vermochten.¹⁰¹ Dies steht im

97 Vgl. Thomson 2007: 56.

98 West 2003: 356.

99 Vgl. Satjukow 2012: 206.

100 Ukadike 1994: 230.

101 Dies trifft auch auf die im Film zensierten Interviews nimmt Raimundo Pachinuapa zu, dem damaligen Gouverneur von Cabo Delgado. Pachinuapa nimmt in seinen Erläuterungen Verallgemeinerungen vor und bezeichnet das Massaker als Symbol des Widerstands und für »the fight for liberation«. MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE. DVD 2012, 00.07.57–00.08.14. Obwohl der FRELIMO-Kader den offiziellen Diskurs reproduziert, erörtert er auch Details, die sich größtenteils mit dem Konflikt zwischen Makonde und Kolonialmacht beziehen. So spricht er von der *Makonde African National Union* bzw. später *Mozambican African National Union* (MANU) ohne die *União Democrática Nacional de Moçambique* (UDENAMO) und die *União Africana de Moçambique Independente* (UNAMI) zu erwähnen. Aber auch letztere waren an der Gründung der FRELIMO

Einklang mit Meneses' Einschätzung der offiziellen Geschichtsschreibung in Mosambik: »it was constructed from the testimonies of FRELIMO's leaders, the living heroes that fought for national liberation. This process did not need a mediating historiography; rather, what was needed was to avoid inquiring about sources and about alternative interpretations that were likely to cause disputes.«¹⁰²

Das Filmprojekt MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE zeichnet sich, wie die Analyse zeigt, durch eine weniger ideologisch geprägte Herangehensweise an das Massaker von Mueda aus, als es bei der FRELIMO der Fall ist. Als erste Langspielproduktion symbolisiert der Film nicht nur die »Geburt der Fiktion«¹⁰³ oder »die Geburt des Bildes einer Nation«¹⁰⁴ und damit einen Meilenstein der nationalen Filmproduktion in Mosambik. Zugleich kristallisieren sich in ihm die Konflikte des nationalen Projekts. Denn Mueda bündelt die Widersprüche, die sich mit der nördlichen Provinz Cabo Delgado als einer Region verbinden, in der die FRELIMO früh »befreite Zonen« einrichten konnte.¹⁰⁵ Daran ist auch die Geschichte der Makonde, der Baumwoll-Kooperativen und proto-nationalistischer Gruppierungen geknüpft, die die FRELIMO mit ihrer antitribalistischen Politik und historischen Meistererzählung doch im Hintergrund behalten wollte. So war das Massaker von Mueda einerseits ein unverzichtbarer Bezugspunkt für die Legitimation der FRELIMO und barg andererseits die Gefahr, durch den damit verbundenen regionalen Bezug das nationale Projekt infrage zu stellen.

Die Konturierung von Opferpositionen durch Zeugenschaft in dokumentarischen Filmen, wie sie mit Blick auf den Film MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE diskutiert wurde, erweist sich auch für die ehemalige Kolonialmacht als bedeutend. Die Kategorien von Kolonisatoren und Kolonisierten, von Tätern und Opfern lässt sich in dem Prozess, in dem Mosambik und andere Länder ihre Unabhängigkeit erlangten, nicht als dichotomes Schema aufrechterhalten. Vor diesem Hintergrund wird sich die dritte Fallstudie mit den ehemaligen Siedlern und ihrer Wahrnehmung im post-revolutionären Portugal beschäftigen.

MO 1962 beteiligt. Diese Auslassung in der Erzählung Pachinuapas mag ein Grund dafür gewesen sein, dass dem Film eine pro-Makonde Haltung vorgeworfen und er zensiert wurde. Vgl. Schefer 2012: 274. Zur Gründungsgeschichte der FRELIMO vgl. Mondlane 1983: 118ff.; Isaacman und Isaacman 1983: 79ff. Auch die autobiografische Darstellung Pachinuapas legt deutliches Gewicht auf die Perspektive der Makonde. Vgl. Pachinuapa und Manguedye 2009: 18ff.

102 Meneses 2012: 131.

103 Schefer 2012: 261.

104 Witt 2013: 141.

105 Vgl. Newitt 1995: 520ff.

5.3 KEINE »LAKAIEN« DES KOLONIALISMUS? BILDER DER »RÜCKKEHRER« ALS OPFER DER DEKOLONISATION

In den vorangegangenen Studien dieses Kapitels ging es anhand zweier Filme um das ambivalente Verhältnis von Zeugenschaft und historischen Meistererzählungen. Im Folgenden werden diese Überlegungen fortgeführt, wobei nun Prozesse im postkolonialen Portugal in den Blick rücken. Der Fokus liegt auf dem Film *BOM POVO PORTUGUÊS* (1980) und den *retornados*, d. h. jenen Siedler, die nach 1974 aus Angola und Mosambik wegen des Endes der Kolonialherrschaft nach Portugal kamen.¹⁰⁶ Insofern geht es um die Konsequenzen, die sich für die Siedler und die ehemalige Metropole angesichts der politischen Umbrüche ergaben.¹⁰⁷ Mit Loff ist danach zu fragen, wie sich die Problematik dieser »Dekolonisierungsmigration«¹⁰⁸ für Portugal nach 1974 mit einem Viktimisierungsdiskurs verbindet.¹⁰⁹ Letzterer kommt mit dem Ende der Übergangsphase des PREC und mit Beginn der demokratischen Konsolidierung in Portugal auf – und steht in Kontrast zur Weise, wie der Kolonialismus als Gewaltregime während der Revolution verurteilt wurde.¹¹⁰

Um zu verstehen, wie der Opferdiskurs der *retornados* in dokumentarischen Filmen anhand früher Formen von Zeugenschaft konturiert wird, kann auf *BOM POVO PORTUGUÊS* von Rui Simões zurückgegriffen werden.¹¹¹ Der Film bricht mit

106 Der Begriff *retornado* kann als Rückkehrer übersetzt werden. Er bezieht sich nur auf die aus den afrikanischen Kolonien kommenden Siedler und schließt paradoxerweise auch jene ein, die in Angola oder Mosambik geboren worden waren und Portugal 1975 zum ersten Mal sahen. Vgl. Smith 2003: 20.

107 Vgl. zu den weitreichenden Folgen sowie auch den afro-portugiesischen Migranten u.a. Arenas 2015.

108 Smith 2003: 10.

109 Ein zweiter Strang der Viktimisierung, der bereits in Kapitel 4.1 diskutiert wurde, betrifft die Rolle der Kolonialkriegsveteranen, die nicht als Täter von Gewaltakten, sondern als Opfer eines autoritären Regimes gesehen werden, das sie zum Dienst im Krieg gezwungen hatte. Vgl. Loff 2010: 118.

110 Das Motiv der nach Portugal zurückgekehrten Siedler als Opfer kann bereits um 1961 beobachtet werden. Nachdem bei Angriffen durch die UPA im Norden Angolas zahlreiche Siedler getötet wurden, kamen Überlebende nach Portugal und wurden in Fernsehinterviews zu den Ereignissen befragt. In diesem Zusammenhang nutzte die Propaganda des *Estado Novo* den Opferstatus der Personen und ihre Aussagen dazu, die aggressive Politik in den Kolonien und das gewaltsame Vorgehen gegen die Unabhängigkeitsbewegungen zu legitimieren. Vgl. dazu etwa Schaefer 2015b.

111 Neben Simões Film brechen auch Filme wie *GESTOS & FRAGMENTOS* (1980, Gesten & Fragmente) von Alberto Seixas Santos und *ACTO DOS FEITOS DA GUINÉ* (1979, Ver-

dem politischen Engagement des *militant cinema* und dessen anti-imperialistischen Argumentationen.¹¹² Simões setzt auf eine essayistische Herangehensweise, wodurch die Zeit des PREC, des fortschreitenden revolutionären Prozesses, vom 25. April 1974 bis zu den Wahlen im Juni 1976, mit denen die demokratische Konsolidierung des Landes einsetzt, einer kritischen Betrachtung unterzogen wird.¹¹³ Es handelt sich, wie ein Kritiker bemerkt, um »einen langen und traurigen Gesang auf die damals erlebten Hoffnungen, Träume und Misserfolge«¹¹⁴. Wie sich die distanzierte Betrachtungsweise des Films auch beim Umgang mit dem Ende der Kolonialherrschaft niederschlägt, wird nachfolgend erörtert. Wenngleich in der Produktion vielfach auf der Basis von Archivbildern argumentiert wird, so lässt sich doch ein spezifischer Zugang zum Umgang mit filmischer Zeugenschaft beobachten. Die Ausführungen legen das Augenmerk daher auf die *retornados*, um auf diese Weise deren Ins-Bild-Setzung als Opfer der Dekolonisierung herauszuarbeiten.

Von Angola und Mosambik nach Portugal

Viele Siedler waren in den 1950er Jahren und seit Beginn der Kolonialkriege von Portugal nach Angola und Mosambik emigriert.¹¹⁵ Während die großen Siedlungsgebiete und Städte während der Kriege ab 1961 von Kampfhandlungen wenig betroffen waren, änderte sich die Situation mit der Revolution vom 25. April 1974.¹¹⁶ In Mosambik waren die Siedler wegen der politischen Veränderungen verunsichert, da das Land zukünftig von einer marxistisch geprägten Unabhängigkeitsbewegung regiert würde.¹¹⁷ In Angola war die Situation ebenso kompliziert, denn dort gerieten

handlung der Taten in Guiné) von Fernando Matos Silva mit der Euphorie der Revolutionszeit. Vgl. Costa 2004: 140; Grilo 2006: 91ff.; Robert-Gonçalves 2013: 7f.

112 Vgl. Costa 2004: 140; Matos-Cruz 2004: 91; Grilo 2006: 92ff.

113 Vgl. Coelho 1983: 134ff.; Costa 1997: 160.

114 Ramos 1989: 54. Vgl. España 2011: 737.

115 Dazu trugen vorrangig staatliche Programme und das wirtschaftliche Wachstum in den Kolonien bei. Vgl. Castelo 2007: 143.

116 Das Gesetz 7/74 ließ keinen Zweifel daran, dass die Kolonien innerhalb eines kurzen Zeitraumes unabhängig würden. Vgl. MacQueen 1997: 88ff.

117 In der Folge der Unterzeichnung des Abkommens von Lusaka zwischen der FRELIMO und der portugiesischen Übergangsregierung war es am 7. September in Lourenço Marques zu einem Putschversuch gekommen, bei dem radikalisierte Siedlergruppen ein unabhängiges Mosambik mit einer weißen Minderheitsregierung gefordert hatten. Der gescheiterte Versuch machte deutlich, dass sich an der Unabhängigkeit des Landes unter der Regierung der FRELIMO mit dem 25. Juni 1975 nun nichts mehr ändern ließ. Vgl. Garcia 2012: 34f., 217.

verschiedene Unabhängigkeitsbewegungen in Konflikt. Vor diesem Hintergrund kam es zu einem Exodus der Siedler aus beiden Siedlungskolonien.¹¹⁸ Bis 1976 erreichte knapp eine halbe Million Menschen Portugal.¹¹⁹ Sukzessiv wurde dort auf die neue Situation reagiert und verschiedene staatliche Institutionen wie das *Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais* (IARN, Institut zur Unterstützung der Rückkehr von Staatsbürgern) gegründet, finanzielle Förderprogramme eingerichtet sowie Maßnahmen zur Schaffung von Arbeitsplätzen ergriffen, um die Integration der *retornados* zu ermöglichen.¹²⁰

Das Verhältnis zwischen Portugiesen und *retornados* war in dieser Zeit vielfach von Spannungen geprägt. Auf der Seite der sogenannten Rückkehrer dominierte Ärger über die instabilen Verhältnisse in Angola und Mosambik, die zum Verlust ihres Besitzes geführt hatten.¹²¹ Im Gegensatz dazu stellte die linke Presse die *retornados* als »anti-revolutionäre Reaktionäre« oder »Lakaien kolonialer Unterdrückung«¹²² dar. Dazu kamen Anschuldigungen, dass die Rückkehrer den Einheimischen Arbeitsplätze streitig machen würden.¹²³ So geriet das Label *retornado* zu einem Begriff, der mit einer Reihe von stigmatisierenden Charakteristika in Verbindung gebracht wurde.¹²⁴

Die Opfer des Endes der Kolonialherrschaft in Portugal

Die Problematik der *retornados* wird in einer Sequenz von BOM POVO PORTUGUÊS diskutiert, in der auch die Unabhängigkeitsfeiern in den ehemaligen Kolonien gezeigt und auf die Konflikte in den nunmehr unabhängigen Staaten eingegangen

118 Höhepunkt der Migrationsbewegung war die Luftbrücke, die von Mai bis Oktober zwischen Luanda und Lissabon unter Hilfe internationaler Partner eingerichtet wurde. Vgl. Pinto 2003: 29; Garcia 2012: 42.

119 Vgl. Pires 2000: 182.

120 Vgl. ebd.: 192ff.

121 Reparationsansprüche wurden etwa von den Organisationen *Associação dos Espoliados de Angola* (AEANG) und der *Associação dos Espoliados de Moçambique* (AEMO) formuliert. Diese wurden jedoch von der portugiesischen Regierung nicht anerkannt. Vgl. *Acusamos a descolonização* 1976. Siehe auch Associação dos Espoliados de Angola 2002.

122 Zitiert nach Lubkemann 2002: 191.

123 Vgl. Garcia 2012: 36.

124 Vgl. Lubkemann 2002: 191. Dazu kam der Begriff *desalojado*, mit dem auf den Status dieser DekolonisationsmigrantInnen als Flüchtlinge aufmerksam gemacht werden sollte. Vgl. dazu Kalter 2018: 269f.

wird.¹²⁵ Zunächst werden dabei Bilder der Flughäfen in den verschiedenen Kolonien eingeblendet, die gefüllte Wartezonen und unzählige Frachtkisten zeigen.¹²⁶ Die Aufnahmen werden mit dem Lied »Angola é nossa (Angola ist unser)« (1961) unterlegt, das den raschen und »siegreichen« Einzug der portugiesischen Streitkräfte in Angola propagierte.¹²⁷ Die Tonspur wird jedoch durch Effekte verändert und die Melodie entstellt. Somit wird die politische Botschaft des Lieds infrage gestellt und der vom Salazar-Regime propagierte Sieg gegen die Unabhängigkeitsbewegungen als Illusion markiert.

Daran anschließend werden Aufnahmen provisorischer Zelt- und Containersiedlungen gezeigt, in denen viele Siedler bei ihrer Ankunft in Portugal unterkamen.¹²⁸ Um auf deren Situation aufmerksam zu machen, wird eine Interviewpassage mit einer älteren Dame verwendet. Die Befragte erklärt dem Interviewer hinter der Kamera:

»Olhe, tive muitos problemas. Deixei lá tudo o que era meu. Deixei lá tudo o que era meu. Eu tinha uma riqueza fabulosa lá. Agora aqui estou sem nada. O meu marido ficou lá, morreu-me lá o meu marido. Vim, fugimos com oito filhos. Fugi com oito filhos. Morreu-me lá outro filho. E viemos para aqui e aqui estamos. [...] Enfim, já não esperamos nada daqui. Só a morte e mais nada.

(Sehen sie, ich hatte viele Probleme. Ich ließ alles dort, was meins war. Ich hatte ein wunderbares Vermögen. Ich ließ alles dort, was mein war. Jetzt bin ich hier und habe nichts. Mein Mann blieb dort, mein Mann ist dort gestorben. Ich kam, wir flohen mit acht Kindern. Ich floh mit acht Kindern. Eines meiner Kinder ist dort gestorben. Wir kamen her und nun sind wir hier. [...] Nun ja, wir erwarten schon nichts mehr. Nur noch den Tod und nichts weiter.)«¹²⁹

Während sie spricht, zeigt die Kamera die ältere Dame beim Verrichten häuslicher Tätigkeiten in ihrer Unterkunft: Hinter ihr befindet sich die aufgehängte Wäsche und vor ihr das Bügelbrett. Es ist eine Alltagssituation, die in Kontrast zum »wunderbaren Vermögen« steht, das die Frau in ihrer Erzählung beschreibt. Die Umstän-

125 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.23.09–01.32.05.

126 Für den Exodus der Siedler aus Angola und Mosambik in Richtung Portugal vgl. Pinto 2003: 29; Garcia 2012: 42.

127 1961 hatten in Angola Aufstände begonnen, die sich in der Folge zu den Kriegen an drei Fronten – Angola, Guiné und Mosambik – ausweiteten. Zum Propagandalied vgl. Ribeiro 1999: 239f.

128 Im Großraum Lissabon verblieben viele Menschen, die aus den Kolonien kamen, in Couva da Moura oder auch an der Costa da Caparica. Vgl. Marques 2012: 144.

129 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.23.09–01.25.56.

de, die zum Verlust des Besitzes und zum Tod ihres Kindes sowie des Ehemannes führten, werden nicht weiter erläutert. Auch die Geschichte, wie sie in die Kolonien gelangte und dort zu »Wohlstand« kam, wird nicht erzählt.¹³⁰ Doch wird deutlich der Zwang artikuliert, der im Großteil der Opfernarrative der *retornados* für ihre Flucht angegeben wird.¹³¹

Abbildung 14 und 15: *retornados* – Ältere Dame in Barackensiedlung



Quelle: Still aus BOM POVO PORTUGUÊS

Das von der Interviewten vorgebrachte Narrativ wird in der Folge von der subjektiven *voice over* aufgegriffen, während Aufnahmen von der Ankunft der Rückkehrer am Lissabonner Flughafen gezeigt werden:

»Aqui, cada um de nós, sente uma grande vontade de parar. De parar um pouco para pensar. As imagens do grande engano são fortes demais, a injustiça de um regresso assim. [...] os olhos não verem os porquês, as responsabilidades.

(Hier fühlt jeder von uns ein großes Verlangen danach, einmal zu verweilen. Zu verweilen, um ein bisschen nachzudenken. Die Bilder des großen Betrugs sind zu stark, die Ungerechtigkeit einer solchen Rückkehr. [...] Die Augen sehen nicht das Warum, die Verantwortlichkeiten.)«¹³²

Diese Äußerungen sind mit einer tragenden Piano-Melodie und Nahaufnahmen von Gesichtern montiert. Mit ihnen soll Empathie für das Schicksal der Rückkehrer

130 Ebenfalls wird nicht erwähnt, dass es unter den Siedlern weniger gut situierte Personen gab, die aus den ländlichen Gebieten in Portugal kamen und in den Kolonien nicht zu Wohlstand gelangten. Zur Geschichte der Migration nach Angola und Mosambik vgl. Castelo 2007.

131 Kalter 2018: 280.

132 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.24.41–01.25.56.

erzeugt werden. Dazu trägt auch der nachdenkliche Ton der *voice over* bei.¹³³ Die Lebensumstände der MigrantInnen rücken in den Vordergrund, auch wenn nur wenig über diese bekannt wird. Der Film konstruiert die *retornados* vor Allem anhand des Erfahrungsberichts der älteren Dame. So erscheinen sie in einer Opferposition und es wird ein pessimistisches Bild hinsichtlich ihrer Zukunft in Aussicht gestellt.¹³⁴ Zudem ist zu berücksichtigen, dass die Rückkehrer damit auch hauptsächlich als eine relativ homogene Gruppe von »weißen« MigrantInnen erscheinen und somit hier auch ein problematischer Umgang mit der Verschiedenheit der Angekommenen zu konstatieren ist.¹³⁵

Die Szene scheint einerseits in Teilen der damaligen Presseberichterstattung über die *retornados* zu entsprechen. Dort wurde davon ausgegangen, dass die Rückkehrer in Armut, Depression und Wohnungslosigkeit leben würden.¹³⁶ Eine zugegebenermaßen einseitige Vorstellung, da die Angekommenen nicht nur »Drecklöcher«¹³⁷, sondern ebenso normale Wohnungen bezogen.¹³⁸ Andererseits deutet sich an, dass die Geschichte dieser Menschen durch den Einsatz von Zeugenschaft in BOM POVO PORTUGUÊS in einer Weise thematisiert wird, die nicht vorrangig auf eine politische Funktionalisierung abhebt wie in den Filmen der Revolutionszeit. Die Erfahrung der Interviewten selbst – Simões spricht von den »traumatisierten Rückkehrern«¹³⁹ – bildet hier vielmehr den Ausgangspunkt einer Reflexion.

Kisten der *retornados* am Lissabonner Hafen

Das Thema der DekolonisationsmigrantInnen wird am Ende des Films in der Sequenz über die politischen Unruhen in Portugal von 1975 noch einmal aufgegriffen.¹⁴⁰ In einer zweiminütigen, nicht geschnittenen Kamerafahrt geraten unzählige Frachtkisten ins Bild. Die Kisten sind zwar mit Familien- sowie Ortsnamen beschriftet, stehen aber scheinbar ungeordnet am Straßenrand. Zwischen ihnen irren unzählige Menschen auf der Suche nach ihrer Lieferung umher. Dabei verdecken

133 Vgl. Robert-Gonçalves 2013: 8.

134 Vgl. Talbot 2011: 39.

135 Kalter 2018: 263f., 283.

136 Vgl. Pires 2000: 195; Ovalle-Bahamón 2003: 161.

137 Dacosta 1985: 376.

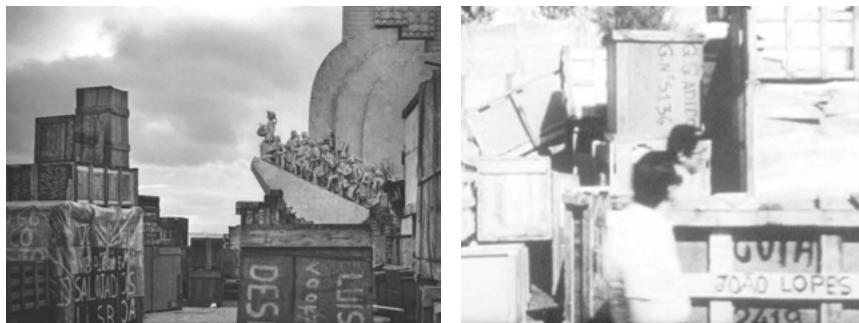
138 Das lag auch daran, dass sie aufgrund ihres vergleichsweise hohen Ausbildungsniveaus, familiärer Netzwerke sowie staatlicher Unterstützungsprogramme relativ schnell integriert werden konnten. Vgl. Pires 2000: 194; Lubkemann 2005: 257, 259; Talbot 2011: 38; Marques 2012: 131.

139 Zitiert nach Cunha und Castro Ferreira: 5.

140 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.51.15–01.25.36.

die Frachtkisten den Blick auf die städtische Umgebung und den Lissabonner Hafen, wo die Sendungen der Siedler ankamen.

Abbildung 16 und 17: Alfredo Cunha: *Padrão dos Descobrimentos*, 1975 (links) und *Frachtkisten der Rückkehrer im Lissabonner Stadtteil Belém* (rechts)



Quelle: rechts: Cunha 1995, links: Still aus BOM POVO PORTUGUÊS

Während der Kamerafahrt bleiben auch die Baudenkmäler aus der Zeit der »Entdeckungen« unsichtbar – wie der Turm von Belém oder das Jeronimus-Kloster.¹⁴¹ Das vom *Estado Novo* errichtete *Padrão dos Descobrimentos* wird ebenso verdeckt.¹⁴² Es wurde 1960 anlässlich des 500. Jahrestages des Todes von Dom Infante Henrique in Nachbarschaft zum Torre de Belém und dem Mosteiro dos Jerónimos im Stadtteil Belém eingeweiht, wodurch es zum integralen Bestandteil eines national bedeutenden Memorialkomplexes wurde.¹⁴³ Während das *Padrão* in Fotografien von 1975 im Hintergrund zahlreicher Frachtkisten als ironischer Verweis auf das

141 Beide Gebäude wurden im manuelinischen Stil im 16. Jahrhundert erbaut und sind heute als UNESCO-Weltkulturerbe anerkannt. Vgl. Bethencourt 2000: 443ff. Siehe auch Kraus 2007.

142 Ursprünglich war das *Padrão* 1940 für die Ausstellung »O mundo português (Die portugiesische Welt)« vom *Secretariado Nacional de Propaganda* in Auftrag gegeben worden. Das Denkmal stellt ein übergroßes Schwert dar, das sich innerhalb eines christlichen Kreuzes befindet. An den unteren Seiten gibt es je eine Reihe von 16 bekannten Seefahrern, Kartografen und Chronisten der »Entdeckungszeit«, die die Figur Dom Infante Henriques einfassen. Das *Padrão* versinnbildlicht somit den Diskurs über die »historische Mission« der portugiesischen Nation, die dazu bestimmt war, Kolonien zu besitzen und die dortigen Bevölkerungen zu zivilisieren. Vgl. Rosas 2001: 1034; Marques 2001: 609; Sapega 2008b: 41ff.; Acciaiuoli 2013: 149ff.

143 Vgl. Peralta 2013: 367ff., 387ff.

Scheitern des Kolonialdiskurses fungiert,¹⁴⁴ verschwindet es in BOM POVO PORTUGUÊS folglich gänzlich aus dem Bildraum.

Die *voice over* sagt an dieser Stelle nichts über Ort oder Zeit der Kamerafahrt oder die Frachtkisten.¹⁴⁵ So werden die Bilder der verloren wirkenden Rückkehrer zwischen den Frachtkisten zu Monumenten, die das Ende des Kolonialreiches symbolisieren. Portugal, so wird suggeriert, wird auf sich selbst zurückgeworfen und orientiert sich nun »von Afrika nach Europa«¹⁴⁶. Aus der »Metropole« eines rückständigen und verarmten Kolonialregimes war ein kleines Land am westlichen Rand Europas geworden, das sich seiner Position nach einer wirren Übergangsphase neu vergewissern musste.

Doppelter Opferdiskurs?

BOM POVO PORTUGUÊS gilt zu Recht als Abgesang auf die Revolution von 1974 und lässt auch die Ereignisse der Transitionsphase in einem widersprüchlichen Licht erscheinen. Die Problematik der Rückkehrer fügt sich dabei in das komplexe Panorama der jüngsten Vergangenheit ein, mit der sich der Film anhand von subjektivem Kommentar, Archivbildern und Zeugenschaft auseinandersetzt. Dabei geht es um die Erfahrung der *retornados*, ohne diese sofort mit einem negativen Bewertungsschema zu versehen. Der subjektiven *voice over* kommt eine entscheidende Rolle zu, da mit ihr die Interviewausschnitte zusätzlich gerahmt werden. Die Gestaltung von Zeugenschaft unterscheidet sich hier folglich erheblich vom funktionalistischen Ansatz des *militant cinema* der Revolutionszeit.¹⁴⁷ Denn die Befragten und ihre Aussagen werden im Film nicht für oder gegen historische Meistererzählungen mobilisiert, sondern verweisen zunächst auf eine subjektive Erfahrungsdimension von Geschichte.¹⁴⁸ Im Interview gibt der Regisseur zu bedenken:

»Os retornados [...] é outro fenómeno importante. Portanto, aqui os vários fenómenos que uma revolução produz, a mudança que produz, dispara em todos os sentidos. Não é uma coisa linear. É uma coisa mais complexa. Essa complexidade eu quis mostrar no Bom Povo. [...]»

144 Vgl. Sapega 2002: 48. Die Fotografien wurden von Alfredo Cunha und Alain Keler gemacht.

145 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.51.15–01.52.36.

146 Pinto 2001: 80.

147 Vgl. Kapitel 4.1.

148 Eine solche Konzeption von Zeugenschaft zeichnet sich bereits im Film ADEUS, ATÉ AO MEU REGRESSO (1974) von António-Pedro de Vasconcelos ab, der sich ebenso vom militanten Filmschaffen der Revolutionszeit distanziert. Vgl. Stock 2015: 61ff.

(Die Rückkehrer [...] sind ein anderes interessantes Phänomen. Also, [es gibt] die verschiedenen Effekte, die eine Revolution hervorbringt, die dadurch verursachte Veränderung schießt in alle Richtungen. Es ist keine lineare Entwicklung. Es ist viel komplexer. Diese Komplexität wollte ich in Bom Povo zeigen. [...])«¹⁴⁹

Insofern gibt der Film Impulse, über die Lebenswege der *retornados* nachzudenken und sie nicht im Sinne eines antikolonialen Diskurses vorschnell als »Lakaien kolonialer Unterdrückung«¹⁵⁰ zu verurteilen.

Darüber hinaus verweigert sich BOM POVO PORTUGUÊS aber auch rechtskonservativen Argumentationen: Es geht nicht darum, das Thema der *retornados* dafür zu benutzen, die Machtübergabe in den afrikanischen Territorien zu diskreditieren, wie dies von rechten und rechtsextremen Akteuren getan wurde.¹⁵¹ Letztere beschimpften Politiker wie Almeida Santos und Mário Soares als »Verräter« oder »Verkäufer des Vaterlands«¹⁵². Auch Reparationsforderungen wegen der Enteignungen durch Nationalisierungen in Angola oder Mosambik werden nicht formuliert¹⁵³ oder gar der Anteil der Unabhängigkeitsbewegungen am plötzlichen und nicht geplanten Exodus der Siedler angesprochen.¹⁵⁴ Schließlich wird im Film auch nicht dafür argumentiert, diesen Menschen eine Rückkehr in ihre vormalige Heimat zu ermöglichen.¹⁵⁵

Charakteristisch ist weiterhin der Umstand, dass in BOM POVO PORTUGUÊS nicht nur die Rückkehrer, sondern auch die Soldaten, die in Mosambik und Angola eingesetzt waren, als Kriegsversehrte und Opfer gezeigt werden.¹⁵⁶ So wird eine mögliche Täterschaft der Militärs an Gewaltakten im Film gerade nicht thematisiert. Ganz zu schweigen von der Beteiligung der Armee oder der Luftwaffe an Massakern wie dem in Wirihamu. Dies mag nicht unbedingt verwundern, da der Film zwar die konfliktreiche Situation im postrevolutionären Portugal kritisiert, zugleich aber nicht den Verdienst des Militärs infrage stellt, das Land vom autoritären

149 Interview mit Rui Simões. Lissabon, 08.04.2011, 00.47.47–00.48.41.

150 Zitiert nach Lubkemann 2002: 191.

151 Vgl. Marchi 2012: 172f.

152 Vgl. Adamopoulos 2012: 246, 253.

153 Vgl. Rocha-Trindade 1995: 338.

154 Vgl. Antunes 2009: 19f.; Adamopoulos 2012: 253. Siehe auch die Einschätzung von Abel Cardoso, der Mosambik verließ, dann nach Angola ging und Mitte der 1980er Jahre endgültig nach Portugal zog. Vgl. ebd.: 252.

155 Vgl. Smith 2003: 25f.

156 Dies geschieht etwa dann, wenn in einigen Szenen Archivaufnahmen verwundeter Soldaten der portugiesischen Streitkräfte in den Kriegsgebieten gezeigt werden und melancholische Musik auf der Tonspur erklingt.

Regime befreit und die Kriege in den Kolonien beendet zu haben. Koloniale Gewalt und ihre Folgen geraten daher zu Gunsten anderer Perspektiven, d. h. der ›eigenen‹ Opfer und deren Geschichten, aus dem Blick. So ist festzuhalten, dass sich in Simões' Film mit der Ins-Bild-Setzung der Rückkehrer und Soldaten auch ein Diskurs der »doppelten Viktimisierung«¹⁵⁷ abzeichnet, in dem vor Allem die »weißen« Portugiesen Berücksichtigung finden..

Die Reaktionen auf den Film in Portugal waren gemischt. Während BOM POVO PORTUGUÊS in Frankreich und auch in anderen Ländern relativ erfolgreich war, wurde er in Portugal nur wenige Male gezeigt.¹⁵⁸ Die Komplikationen, die zuerst die Fertigstellung verzögerten, lagen u. a. darin begründet, dass der Fernsehsender RTP die Zusage für die Verwendung von Archivmaterial zurückzog.¹⁵⁹ Zudem gab es Schwierigkeiten, den Vertrieb zu organisieren.¹⁶⁰ Davon abgesehen ist anzunehmen, dass der Film in den 1980er Jahren nur wenige Male gezeigt wurde. Möglicherweise bestand in Portugal angesichts der wirtschaftlichen Krise und der demokratischen Konsolidierung wenig Interesse daran, sich mit der Revolution oder dem Ende der Kolonialherrschaft in Afrika auseinanderzusetzen. Daran änderte auch der Umstand nichts, dass der Film der generellen Enttäuschung über die mit dem Sturz des Regimes verbundenen Hoffnungen in Portugal korrespondiert haben dürfte.¹⁶¹ So gesehen kann BOM POVO PORTUGUÊS als eine Manifestation begriffen werden, die ein gewisses Umdenken um 1980 anzeigt und neue Möglichkeiten eröffnete, die koloniale Vergangenheit und revolutionäre Gegenwart auch mittels Zeugenschaft zu reflektieren.

157 Loff 2010: 118.

158 Vgl. Cunha und Castro Ferreira: 9.

159 Vgl. die Information im Abspann des Films. Der Sender RTP wollte dem Filmemacher das Material nicht überlassen. Simões beauftragte dann Thomas Harlan, der damals TORRE BELA machte, damit, die Aufnahmen bei RTP zu kaufen, was auch gelang. Interview mit Rui Simões, 00.33.50–00.35.34.

160 Laut Simões wurde der Film boykottiert. Siehe dazu Santos 2006: 163f. Ähnlich äußert sich der Filmemacher auch in der Sendung »Subsídios estatais à cultura.« *Jornal de Sábado* 21.03.1992. RTP Arquivos, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/subsidios-a-cultura/#sthash.Bq0t0PIw.I87lcsRw.dpbs> (30.03.2018). Ob und wie das Verhältnis des Regisseurs zum Sender RTP damals war, kann hier jedoch nicht abschließend beurteilt werden (vgl. persönliche Nachricht vom Filmwissenschaftler Paulo Cunha, Coimbra, 18.03.2016).

161 Dazu trug auch die Wirtschaftskrise bei, in der sich Portugal Mitte der 1980er Jahre befand. Vgl. Loff 2010: 8.

5.4 ZWISCHENFAZIT

Das Verhältnis von filmischen Deutungen kolonialer Gewalt und historischen Meistererzählungen ist von Spannungen und konfliktreichen Perspektiven geprägt. Widersprüche und Widerständigkeiten zwischen offiziellen Diskursen und experimentellen filmischen Argumentationen hat die Analyse anhand von drei Beispielen herausgearbeitet. Zuerst wurde auf die Probleme experimenteller Filme im post-unabhängigen Mosambik eingegangen. Auch wenn 25 die Meistererzählung der Unabhängigkeitsbewegung in vielen Momenten bedient, so passt doch die unkonventionelle Weise der Auseinandersetzung mit der kolonialen Geschichte nicht in das Konzept der FRELIMO. Die offizielle Linie, das »Befreiungsskript«¹⁶², erweist sich auch für MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE als Reibungspunkt. Denn Ruy Guerra war hauptsächlich an einer Rekonstruktion der »populären Erinnerung« und weniger an einer Reproduktion der von der FRELIMO propagierten Version des Massakers interessiert. Wenn Zeugenschaft auf eine solche Weise im Kontext filmisch-künstlerischer Interventionen konzeptionalisiert wird, erscheint sie mitunter als *Erzeugnis*, das die Instanzen der Macht zu beunruhigen scheint.¹⁶³ Die Ablehnung der genannten Filme durch die FRELIMO scheint dies jedenfalls nahezulegen. Vor diesem Hintergrund können 25 sowie MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE zu jenen Film-Experimenten gezählt werden, die angesichts einer zentralistisch ausgerichteten Kulturpolitik der FRELIMO scheiterten. Zu nennen wären hier auch Jean-Luc Godards Fernseh-Projekt¹⁶⁴ oder Jean Rouchs Super 8-Experiment¹⁶⁵. Sowohl Godard als auch Rouch kamen auf Einladung von Ruy Guerra nach Mosambik,¹⁶⁶

162 Israel 2013: 13.

163 Vgl. Krämer und Schmidt 2016: 13.

164 Godards Produktionsfirma Sonimage führte ab 1977 eine Untersuchung über die Einführung des Fernsehens in Mosambik durch. Das Projekt geriet aus politischen und finanziellen Gründen in die Kritik. Es wurde abgesetzt, weil Godard u. a. den BewohnerInnen in ländlichen Gebieten die aufwendige Technik zur Produktion und Konsumption eigener Bilder ohne Kontrolle überlassen wollte. Vgl. Godard 1979: 127; Mattelart 1979: 493; MacCabe 1980: 156; Diawara 2003: 105f.; Fairfax 2010: 60.

165 Das Projekt wurde von Frankreich finanziert und war an der *Universidade Eduardo Mondlane* (UEM) in Maputo situiert. Rouch und seine Mitstreiter gerieten mit ihrem Ansatz dezentraler Amateurproduktionen unter Verdacht, den revolutionären Prozess zu gefährden, wodurch sie die offizielle Unterstützung verloren. Vgl. Mattelart 1979: 492ff.; Mattelart und Mattelart 1982: 76; Diawara 1992: 97f., 102f.; Wanono 2005; »Fragmentos da Historia de Moçambique em Super 8mm.« *Notícias* 05.09.2007; Convents 2011: 447, 458f. Zu Rouch siehe auch Ukadike 1994: 48f.

166 Vgl. Convents 2011: 458ff.; Gray 2012: 146.

mussten ihre Projekte aber wegen Unstimmigkeiten mit der FRELIMO abbrechen. Obwohl das INC als »das mächtigste Zentrum eines politisch engagierten sowie ökonomisch innovativen indigenen Kinos in Afrika«¹⁶⁷ galt, zeigen sich an diesen Beispielen die Grenzen, die der Filmproduktion von Seiten der eher konservativ ausgerichteten staatlichen Kulturpolitik gesetzt wurden.

BOM POVO PORTUGUÊS wiederum widerspricht vorherrschenden Deutungen, wie sie in der Revolutionszeit in Portugal propagiert wurden. Aus der Sicht von Simões' Film werden der Kolonialkrieg, die Revolution und die Transitionsphase zum Ziel kritischer Reflexionen. Die Hinwendung zu einer Sicht der Geschichte, die sich zunehmend an individuellen Erfahrungen interessiert zeigt, wird vor Allem hinsichtlich jener Szenen evident, in denen die Rückkehrer aus den Kolonien zu Wort kommen. Deutlich zeigt sich dort, wie antikoloniale Meistererzählungen in den Hintergrund rücken. Zeugenschaft wird damit mehr und mehr im Sinne einer partikularen und räumlich-zeitlich eingeschränkten Positionierung gegenüber dem historischen Geschehen begriffen, mit dem ein anderes, d.h. nicht-objektives Verständnis der Vergangenheit produziert werden kann.¹⁶⁸ Damit ist eine Tendenz und Problematik angedeutet, die sich im Verlauf der 1980er Jahre und mit dem Umbruch von 1989 weiter verstärken wird.

167 Andrade-Watkins 1995: 139. Vgl. auch Bamba 2012: 178f.

168 Vgl. Rabinowitz 1993: 133f.