

8. Zeugenschaft als Archivkritik.

Filmisch-fotografische Gedächtnisszenen

Den Schwerpunkt des folgenden Kapitels bilden jene Vorgehensweisen, die historische Zeugenschaft und die Materialität fotografischer Repräsentationen im filmischen Kontext miteinander in Beziehung setzen. Dem Spannungsverhältnis zwischen Zeugenschaft und Archivbildern wird dabei in Bezug auf filmische Landschaftsbilder nachgegangen, die sich gleichermaßen für die Formulierung von Deutungsangeboten des Kolonialkriegs sowie von Unterdrückungs- und Gewalterfahrungen als relevant erweisen. In den beiden Fallstudien sind sowohl Objekte aus privaten Fotosammlungen als auch institutionell produziertes Bild- und Filmmaterial relevant: Zuerst wird danach diskutiert, wie in NATAL 71 (1999, Weihnachten 71) von Margarida Cardoso anhand des privaten Bildmaterials eine Dia-Show inszeniert wird und mit welchen Bedeutungen die Bilder von Landschaften des kolonialen Mosambik durch die historischen Zeugen aufgeladen werden. Hinsichtlich des Films 48 (2009) von Susana de Sousa Dias stehen die erkenntnisdienstlichen Fotografien der Geheimpolizei PIDE/DGS, deren Verlust bzw. filmische Transformation und Deutung mittels der Zeugnisse ehemaliger politischer Gefangener der PIDE/DGS aus Mosambik im Fokus.

Wenn hier dem Umgang mit und der Materialität von fotografischen bzw. filmischen Archivbildern nachgegangen wird, so kann dabei im Kontext der portugiesischen Revolution sowie der behandelten Dekolonisierungsprozesse zunächst zwischen einer affirmativen oder kritischen Verwendung dieses Materials vor bzw. nach 1974 unterschieden werden.¹ Dieser Ansatz ist wichtig, um die Kritik an überkommenen Deutungen der Kolonialzeit zu verstehen, die in den gesellschaftspolitischen Kontexten zwischen Mosambik und Portugal vielfach erst nach 1990 ver-

1 Vgl. Vieira 2013c: 37ff., 235; Torgal 2009: 572

stärkt debattiert wurde.² Doch bleiben durch die Unterscheidung von Affirmation oder Kritik möglicherweise Widersprüche, die schon während der Kolonialzeit auftraten,³ die Kontinuität kolonialer Sichtweisen⁴ oder der autoritäre Anspruch anticolonialer Diskurse unberücksichtigt. Dies berücksichtigend werden daher ästhetische Strategien, mit denen Fotografien, Dias oder Filmfragmente in den Filmen ins Bild gesetzt werden, im Anschluss an Torsten Scheid vielmehr als Form medialer Archivarbeit reflektiert:

»Selbst da, wo Fotografie als veristisches Moment oder dokumentarisches Belegstück figuriert, formuliert die filmische Metapher eine Vorstellung des Fotografischen, gespeist aus jenen Charakteristika mit denen das Medium behaftet ist oder behaftet wird.«⁵

Diese Form audiovisueller Archivarbeit wird in den Filmen mit historischer Zeugenschaft verschränkt. Letztere wird etwa hinzugezogen, um kritische Deutungen spätkolonialer Landschaftsdarstellungen zu entwerfen. Solche Landschaftsbilder stehen in Zusammenhang mit dem kolonialen Projekt, das zugleich auch ein räumliches war.⁶ Als Kolonien wurden Gebiete in Afrika u. a. durch geopolitische Zuschreibungen diskursiv hergestellt und als Herrschaftsräume markiert.⁷ Zudem sind Kolonisierungsprozesse stets eng mit Repräsentationspolitiken, etwa Landkarten, Fotografie, Malerei und Film verknüpft.⁸ Vor diesem Hintergrund ist in Bezug auf die Filme davon auszugehen, dass Landschaften nicht nur einen dekorativen Hintergrund bilden.⁹ Vielmehr gilt es aufzuzeigen, mit welchen filmischen Mitteln Landschaftsdarstellungen gerahmt und wie diese durch die Verschränkung mit

-
- 2 Forschungen zum afrikanischen Film argumentieren ähnlich und zeigen sich daran interessiert, das Widerstandspotenzial und Einspruchsrecht rezenter Filme gegenüber kolonialen Diskursen sowie Bildern heraus zu präparieren. Vgl. Gabriel 1982: 36f., 43f., 95; Ukadike 1994: 222ff.; Thackway 2003: 99f.; Ukadike 2004: 164.
 - 3 Vgl. Piçarra 2015. Zu widerständigen Rezeptionspraktiken kolonialer Filme bei afrikanischen Zuschauern vgl. Burns 2002: 122ff.
 - 4 Vgl. Santos und Keese 2011: 231, 239; Stock 2014: 187ff. Für den deutschen Kontext siehe Struck 2010: 268.
 - 5 Scheid 2005: 14f. Vgl. Ochsner 2005: 339. In Abgrenzung dazu das Konzept der Intermedialität und Medienkombination bei Rajewsky 2002: 15f.
 - 6 Die Kolonialmächte waren daran interessiert, neue Territorien zu »entdecken«, zu erobern und zu beherrschen. Vgl. Demissie 2007: 157.
 - 7 Vgl. z. B. Eckert 2007: 6ff.
 - 8 Vgl. Mitchell 1994: 5ff.; Ryan 1998: 45f.; Smith 2002: 483f. Zum Verständnis von Landschaften aus der Perspektive afrikanischer Akteure vgl. Luig und Oppen 1997.
 - 9 Vgl. Lefebvre 2006: xii, xv. Siehe auch Harper und Rayner 2010: 17ff.

Zeugenschaft als Erinnerungsmedium konfiguriert werden. Dabei wird auch eine Auseinandersetzung mit jenen geopolitischen Vorstellungen notwendig sein, die vom portugiesischen Kolonialregime geprägt wurden.¹⁰

8.1 DIA- UND FOTOSAMMLUNGEN PORTUGIESISCHER KRIEGSVETERANEN: IMPERIALE LANDSCHAFTEN UND DIE REFLEXION VON ZEUGENSCHAFT

Viele Kolonialkriegsveteranen in Portugal tauschen sich seit einigen Jahren vermehrt durch die Veröffentlichung von Memoiren, Blogs oder Diskussionen in Internetforen über ihre Erfahrungen aus.¹¹ Private Schnappschüsse aus den Kriegen sind in den Diskussionen sehr wichtig, werden digitalisiert und online veröffentlicht.¹² Die Auseinandersetzungen der Veteranen mit der Vergangenheit scheinen dabei die alltägliche Dimension des Kriegs zu betonen, während Täterschaft und Gewalt in den Hintergrund rücken.¹³ Es zeigt sich so ein veränderter Umgang mit der gewaltsamen Dekolonisierung. Dabei werden private Fotografien zunehmend zum Gegenstand von Erinnerungsarbeit.¹⁴

In diesem fotografisch-filmischen Erinnerungszusammenhang ist eine Betrachtung von NATAL 71 (1999) aufschlussreich. Der Film von Margarida Cardoso

10 Vgl. Macqueen 2007: 86f.

11 Diese Entwicklung nimmt im geschichtspolitischen Kontext der 1990er Jahre ihren Ausgang, als verstärkt Diskussionen über die Kolonialkriege und das autoritäre Regime stattfanden. Vgl. Löff 2010: 100f. Siehe Kapitel 6.

12 Zu den bekanntesten Blogs gehört Luís Graça e Camaradas da Guiné, <http://blogueforanadaevaotres.blogspot.de/> (30.03.2018).

13 Darauf deuten Veröffentlichungen wie *Os anos da guerra* (1988, Die Jahre des Kriegs) oder *Guerra Colonial Fotobiografia* (1990, Kolonialkrieg. Fotobiografie) sowie *Guerra colonial. Fotobiografia* (1990, Kolonialkrieg. Fotobiografie) hin. Die ersten beiden Fotobände enthalten größtenteils Abbildungen aus privaten Beständen von Veteranen. Die *Fotobiografia* widmet ein umfangreiches Kapitel dem Leben der Soldaten in den Kasernen, ihrem Alltag, der Freizeit usw. Vgl. Melo 1998 [1988]; Monteiro und Farinha 1990: 193ff., 305f. Daneben muss angemerkt werden, dass alle Fotobände mit Material arbeiten, das von den verschiedenen am Krieg beteiligten Akteuren produziert wurde und aus unterschiedlichen Archiven, wie denen der Armee in Portugal oder dem CIDAC (vgl. Kapitel 4.1), zusammengetragen wurde. Zur Analyse der Fotobände vgl. Medeiros 2002: 97ff.

14 Zum Konzept der Erinnerungsarbeit vgl. Kuhn 2000: 186.

bezieht sich auf die gleichnamige Propaganda-Schallplatte *Natal 71* (ca. 1970)¹⁵ sowie Protestlieder des *Cancioneiro do Niassa*¹⁶ und rekonstruiert die Entstehung dieser Werke durch Interviews mit ehemaligen Soldaten, Musikern und Künstlern. So wird in NATAL 71 den historischen Zeugen der Vortritt gelassen, wohingegen Experten, Historiker oder eine übergeordnete *voice over* fehlen.¹⁷ Cardosos Film ist hier aber auch deshalb von Interesse, da in ihm private Fotografien aus dem Kolonialkrieg in Mosambik eine zentrale Stellung zukommt.¹⁸ Daher werden jene Gestaltungsmittel analysiert, die die filmische Produktion historischer Zeugenschaft und den Umgang mit Archivbildern betreffen. In diesem Rahmen wird gefragt, wie Mosambik anhand der Landschaftsbilder gedeutet wird und in welcher Form diese filmischen Inszenierungen geopolitische Diskurse des *Estado Novo* reflektieren.

Margarida Cardoso und der Kolonialkrieg in Mosambik

Margarida Cardoso hat sich als Regisseurin seit Mitte der 1990er Jahre etabliert. NATAL 71 (1999) bildet den Auftakt ihrer Auseinandersetzung mit der Geschichte

-
- 15 Die LP *Natal 71* ist ein Propagandaprodukt des *Movimento Nacional Feminino* (MNF, Nationale Frauenbewegung), einer Massenorganisation des *Estado Novo*. Die LP wurde Anfang der 1970er Jahre für die Soldaten in den Kriegsgebieten in Angola, Guiné und Mosambik als Weihnachtsgeschenk produziert. Die Militärs hatten sie geschenkt bekommen, obwohl sie vielfach nicht einmal im Besitz eines Plattenspielers waren. Vgl. »Banda sonora para a guerra. Natal 71.« *Público. Artes e Ócios* 06.06.2000. Zum MNF vgl. Pimentel 1996; Santo 2003, 2008.
 - 16 Die Protestlieder des *Cancioneiro do Niassa* wurden während des Kolonialkriegs in Mosambik um 1970 komponiert und zirkulierten später auch in den anderen Kolonien. Vgl. Ribeiro 1999: 259f. Zur Zeit der Dreharbeiten war João Maria Pinto mit einer Neuaufnahme des *Cancioneiro* anlässlich des 25. Jahrestags der Nelkenrevolution beschäftigt. Vgl. Basto 2006.
 - 17 Zumal die historiografische Darstellung der Kriege zuerst vom autoritären Regime und danach lange hauptsächlich von den militärischen Eliten geprägt wurde. Vgl. Santos und Keese 2011: 238f.
 - 18 Im Film wird auch filmisches Archivmaterial aus der Zeit des *Estado Novo* eingesetzt. Dieses wird dekonstruiert, in dem u. a. Zeitlupen eingesetzt werden. Daneben werden diese Bilder mit eingesprochenen Auszügen aus dem Roman *Os Cus de Judas* (1979) montiert. Der Roman ist ein bekanntes Werk der portugiesischen Gegenwartsliteratur über die Kolonialkriege und ihre Folgen. Der Titel wäre sinngemäß mit »Der Arsch der Welt« zu übersetzen. Vgl. Antunes 1979, 1987.

Mosambiks und Portugals.¹⁹ Später folgen KUXA KANEMA – O NASCIMENTO DO CINEMA (2003, Kuxa Kanema – Die Geburt des Kinos) oder LICÍNIO DE AZEVEDO. CRÓNICAS DE MOÇAMBIQUE (2011, Licínio de Azevedo. Chroniken Mosambiks), in denen sich Cardoso mit der Filmproduktion im unabhängigen Mosambik beschäftigt. Darüber hinaus setzen sich A COSTA DOS MURMÚRIOS (2004, Die Küste des Raunens) und YVONE KANE (2014) mit der Kolonialgeschichte und dem Unabhängigkeitskampf auseinander. Dieses intensive Verhältnis zur späten Kolonialgeschichte und Mosambik geht darauf zurück, dass Cardosos Vater während des Kolonialkriegs der Luftwaffe angehörte und die Familie deswegen einige Jahre in der afrikanischen Kolonie lebte. Nach 1974 kam sie wieder nach Portugal. Vor diesem Hintergrund wird die Filmemacherin zu einer Generation gezählt, die als »Kinder des Kolonialkriegs« bezeichnet wird.²⁰ Die Regisseurin

»draws up a narrative [...] constructed from fragments of family narratives made up of discourse, snapshots, maps, letters, aerograms and other objects taken from the private domain and also from fragments drawn from public narratives.«²¹

Dies wird ebenfalls im Film NATAL 71 deutlich. Dort beginnt die Beschäftigung mit der Vergangenheit anhand der LP *Natal 71*, die Cardoso im Haus ihrer Eltern findet. Auch die weiteren Gründe erläutert die Regisseurin über die *voice over*:

»At Christmas 71, I was in Mozambique. My family had gone with my father, a career soldier, who, for 13 years, took part in an absurd war defending the Portuguese colonies. Of that era of fascism, repression and war, I retain but a few childhood memories. Although these events have greatly influenced us, my father and I rarely discuss them. Why?«²²

19 Die Regisseurin führt aus, dass über zehn Jahre ihres Lebens in Mosambik verbrachte und dass sie dies entsprechend geprägt hätte. Vgl. »«Olá rapazes.« Natal 71 em estreia na Cinemateca.« *Correio da Manhã* 19.06.2000; »«Olá rapazes« e feliz Natal de 71.« *Diário de Notícias* 20.06.2000.

20 Vgl. Martins 2012; Vieira 2013a: 91f. Siehe auch die Homepage des Forschungsprojekts »Children of the Colonial Wars. Postmemory and representations« an der Universität Coimbra: <http://www.ces.uc.pt/projectos/filhosdaguerracolonial/pages/en/project.html> (30.03.2018).

21 Ribeiro, Vecchi und Sousa Ribeiro 2012: 16. Die AutorInnen beziehen sich dabei auf das von Marianne Hirsch geprägte Konzept der post memory, das in Bezug auf die Erinnerungen der Kinder von Holocaust-Überlebenden in den USA entwickelt wurde. Vgl. Hirsch 1997: 17ff., 2008: 103f., 2012.

22 NATAL 71, 00.02.17–00.02.49.

Das Schweigen zwischen Cardoso und ihrem Vater wandelt sich in *NATAL 71* in einen Dialog. Beide erscheinen mehrfach zusammen vor der Kamera, wobei der Veteran gegenüber seiner Tochter Auskunft über den Krieg und die Zeit unter dem autoritären Regime gibt. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit auf den Entstehungsprozess des Films und auf Rolle gelenkt, die der Filmemacherin dabei zukommt. Dieser Ansatz ist mit solchen der »first-person film-making« verwandt, in denen »FilmemacherInnen ihre persönliche Geschichte als Bestandteil größerer sozialer Formationen und historischer Prozesse begreifen«²³. Zugleich eröffnet diese Reflektion die Möglichkeit, über das Video-Interview als einen Prozess nachzudenken, in dem verschiedene Motivationen aufeinandertreffen können und emotionale Befindlichkeiten – nicht nur der Interviewten, sondern auch der Interviewer – von Bedeutung sind.²⁴ So reflektieren diese Szenen des Dialogs und des Zuhörens die Produktion filmischer Zeugenschaft, indem sie ein Gespräch zwischen den Generationen entwerfen, die den Kolonialkrieg erlebten bzw. etwas über ihn erfahren möchten.²⁵ Dabei bilden die Fotografien aus der Sammlung von Cardosos Vater und anderen Veteranen wichtige Bezugspunkte.

Perspektivische Blicke auf die Vergangenheit

Die erste Sequenz von *NATAL 71* spielt in der Wohnung von Adelino Cardoso, dem Vater der Filmemacherin. Dort liegen Fotografien, Dias, Kassetten sowie die Langspielplatte *Natal 71* verstreut auf dem Tisch.²⁶ Einige Einstellungen zeigen, wie Cardoso die LP und auch eine Fotografie in den Händen hält. Letztere wird durch einen Zoom vergrößert. So werden darauf Cardoso und ein Haus mit dem Schild erkennbar: »Willkommen in Mueda. Land des Kriegs. Hier wird gearbeitet, gekämpft und gestorben.«²⁷ Die Fotografie wird hier präsentiert, womit sich »eine Aufforderung zum Hinsehen« verbindet und ihr ein »argumentative[r] und visuelle[r] Eigenwert« verliehen wird.²⁸ Mueda wird durch den Vater als »Land des Kriegs« markiert, wodurch auf die problematische Situation im Norden der Kolonie hingewiesen wird. So wird ein Bild vom Kolonialkrieg gezeichnet, das in Kontrast

23 Chanan 2007: 246.

24 Thomson 2007: 62.

25 Vgl. Marques und Paez 1997: 261.

26 Cardoso hat die Bilder aus seiner Militärzeit nicht in einem Album aufbewahrt, in dem es womöglich auch Beschriftungen der Fotografien gegeben hätte, sondern in einem Ordner mit Fotohüllen. Zu den Arten, Fotografien im privaten Kontext aufzubewahren vgl. Starl 2009: 95ff. Zum Fotoalbum vgl. Langford 2001: 22ff.; Ruchatz 2003: 264.

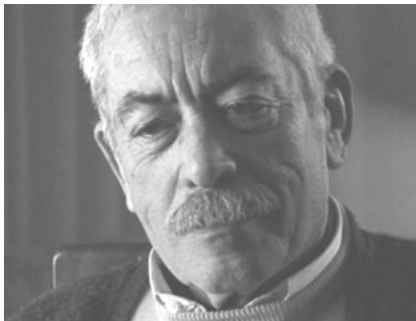
27 *NATAL 71*, 00.03.51–00.04.03. Zu Mueda vgl. auch Kapitel 5.2.

28 Vgl. Keilbach 2010: 103.

zur Propaganda der LP *Natal 71* und deren Diskurs über ein ›friedliches‹ Leben in den Kolonien steht.²⁹

Der Film reflektiert in dieser wie auch in nachfolgenden Szenen, in welcher Form die hervorgeholten Fotografien und Dias betrachtet werden können. Die Kamera beobachtet den Vater der Filmemacherin, wie er die Bilder von damals anschaut. Deren Perspektivität sowie auch die Situiertheit des Zeugnisses werden dann erkenntlich, wenn die Kamera etwa nicht das gezeigte Dia, sondern den Blick auf es durch die Brille des Vaters fokussiert.³⁰ Das durch die Stärke der Brillengläser veränderte Diabild lenkt die Aufmerksamkeit auf den Umstand, dass nicht nur die Bilder selbst auf einen bestimmten räumlichen und zeitlichen Standpunkt zurückzuführen sind. Ebenso sind ihre Betrachtung und die dabei aktualisierten Erinnerungen einer spezifischen Situierung unterworfen. Die Gemachtheit und zeitliche Gebundenheit der Vergangenheitsdeutung wird in diesem Sinne betont. »Denn Zeugnisse berichten nicht nur über die Welt, sondern stellen diese in einem sozialen und politischen Sinn erst her.«³¹ Zeugenschaft wird durch diese Ins-Bild-Setzung als etwas markiert, das in einem Prozess verfertigt wird, in dem sich Fotografie, der Veteran und dessen Erzählungen sowie Margarida Cardosos Kamera treffen.

Abbildung 34 und 35: Der Vater der Filmemacherin, Adelino Cardoso, und seine Fotografien



Quelle: Stills aus NATAL 71

Die Wohnung der Cardosos wird durch den Film folglich mit wenigen Einstellungen als Raum einer privaten Sammlung modelliert, in dem Zeugenschaft ermöglicht wird. Die eingeblendeten Fotografien sowie die mit ihnen verknüpften Erzählungen

29 Vgl. Vieira 2013c: 234.

30 Vgl. Weigel 2016: 180.

31 Steyerl 2008.

bleiben somit nicht mehr nur der Familie vorbehalten,³² sondern richten sich nun an einen größeren Adressatenkreis.³³ Dabei ist zu berücksichtigen, dass Fotografien wie die von Mueda verbreitet waren, sodass ihre filmische Ins-Bild-Setzung auch das kollektive Bildgedächtnis der Kriegsveteranen anspricht.³⁴ Damit sind hier Prozesse zu beobachten, wie sie Kuhn für den Umgang mit Familienfotografien herausarbeitet:

»The images are both ›private‹ (family photographs) and ›public‹ (films, news photographs, a painting) [...] Memory work makes it possible to explore connections between ›public‹ historical events, structures of feeling, family dramas, relations of class, national identity and gender, and ›personal‹ memory. In these case histories outer and inner, social and personal, historical and psychical, coalesce; and the web of interconnections that binds them together is made visible.«³⁵

Die von Kuhn erwähnten »Verbindungen« zwischen öffentlicher und privater Erinnerung, die aus der Verbindung von Fotografien, Dias und Erfahrungsberichten resultieren, stellen sich in Bezug auf NATAL 71 als relevant heraus. Dabei werden die privaten Fotografien als Alternativen zum offiziellen Diskurs des autoritären Regimes entworfen. Sie sollen es ermöglichen, »die Mechanismen zu reflektieren, die zur Formierung eines idealisierten Bilds des *Estado Novo* und seiner afrikanischen Kolonien eingesetzt wurden«³⁶. Der Film zielt somit darauf ab, jene Narrative über die Kolonialkriege zu hinterfragen, die vom Salazar-Regime oder der Militärgeschichtsschreibung nach 1974 geprägt wurden.³⁷ In welcher Form dies bei Landschaftsdarstellungen und deren filmischer Bearbeitung thematisch wird, werden die nachfolgenden Bemerkungen darlegen.

32 Zur Bedeutung der Fotografie für den familiären Zusammenhang vgl. Bourdieu 1981: 31; Ruchatz, 2004: 99.

33 Der Film lief auf unzähligen Filmfestivals und wird zudem auf DVD vertrieben. Vgl. Midas Filmes, <http://www.midas-filmes.pt/dvd/catalogo/dvd/natal-71> (30.03.2018). Zur Bewegung von Fotografien zwischen unterschiedlichen – z. B. privaten und öffentlichen – Kontexten vgl. Banks und Vokes 2010: 339f.

34 Ähnliche Fotografien finden sich auf Blogs und in diversen Publikationen. Vgl. u. a. »Guerra do Ultramar.« Conta-me Histórias. <https://conta-mehistorias.blogs.sapo.pt/16146.html> (30.03.2018); »Poemas do tempo da guerra.« Poemas dos tempos. http://poesiadiario.blogspot.de/2010_07_01_archive.html (30.03.2018). Siehe auch Associação dos Deficientes das Forças Armadas 2004: 18.

35 Kuhn 1995: 4.

36 Vieira 2013c: 235.

37 Vgl. Santos und Keese 2011: 231, 239.

»Portugal ist kein kleines Land«

Auch im zweiten Teil des Films kommen historische Zeugen zu Wort, die ihre Erfahrungen des Kolonialkriegs reflektieren und dabei nunmehr den Hintergrund des *Cancioneiro do Niassa* erläutern. Eine besondere Stellung kommt dabei dem Sänger João Maria Pinto zu. Er bot den eingesetzten Militärs in Mosambik nicht nur ein Unterhaltungsprogramm, sondern spielte mit seiner Gruppe auch jene »Protestlieder«, aus denen der *Cancioneiro* entstand.³⁸

Pinto spricht im Film jedoch auch als Veteran des Kolonialkriegs und beschreibt u. a. seinen ersten Einsatz.³⁹ In einem Interviewausschnitt schildert er die Fahrt zum Niassa-See im Norden Mosambiks durch unwegsames Gelände sowie weite Landschaften,⁴⁰ erläutert aber ebenso das Nachdenken über die Gründe seiner Anwesenheit in diesem Gebiet. Seine Beschreibung wird mit einer für den Film inszenierten Dia-Show montiert, womit der Bezug zwischen Erinnerung und Fotografie herausgestellt wird. So werden die Dias zu Bestandteilen eines audiovisuellen Narrativs⁴¹ und als *point of view*-Einstellungen markiert.⁴² Pintos Gesicht ist in der Szene nur von einer Seite ausgeleuchtet.⁴³ Die Projektion scheint folglich sichtbare Spuren auf dem Interviewten zu hinterlassen, wodurch die gegenwärtige

38 Einige Titel, so wie »Taberna do Diabo (Die Kneipe des Teufels)«, singt Pinto im Film mit akustischer Gitarre. NATAL 71, 00.31.57–00.35.27.

39 Teixeira zufolge war der Kolonialkrieg für viele portugiesische Soldaten eine komplexe Erfahrung. Für die Mehrheit der Soldaten bedeutete der Krieg die erste Reise mit dem Flugzeug oder mit dem Schiff. Es war zudem oft der erste Kontakt mit Portugiesen aus anderen Regionen und mit dem Gefühl starker Zugehörigkeit zu einer Gruppe verbunden. Aber es bedeutete auch in vielen Fällen ersten den Kontakt mit Gewalt und Tod. Vgl. Teixeira 1998: 83.

40 Die Gestaltung der filmisch-fotografischen Wegstrecke zum Niassa-See lässt an *travel-ogues* des frühen Films denken, die Kamera-Reisen durch unterschiedlichste Landschaften zeigen. Vgl. Deeken 2004: 229ff.; Gunning 2010.

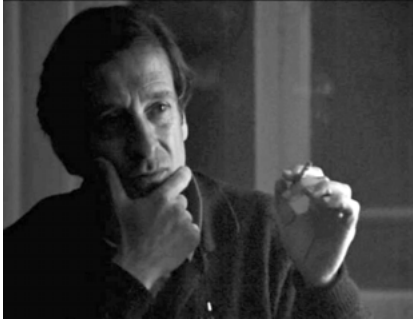
41 Vgl. Fendl und Löffler 1995: 60f.

42 Mit *Point of View* wird eine Kameraeinstellung bezeichnet, die die Blickposition eines filmischen Protagonisten einnimmt. Grundlegend sind dabei der Ort, von dem aus der Blick erfolgt, und die Ansicht des Objekts bzw. der Person, die sich von dem besagten Punkt aus vollzieht. Vgl. Aumont 2007: 14f.; Branigan 2007.

43 Diese Konstellation ist auch in Szenen mit Adelino Cardosos zu beobachten. So wird der Vater der Filmemacherin im Interview gezeigt, wobei im Hintergrund der Dia-Projektor sichtbar wird und das Gesicht des Interviewten seitlich von der Projektion ausgeleuchtet wird. Vgl. NATAL 71, 00.23.46–00.24.35.

Bedeutung der Vergangenheit für ihn unterstrichen wird.⁴⁴ NATAL 71 fungiert in dieser Szene somit als »technischer Träger einer Darstellungsform, die sich ästhetisch weitgehend an den Möglichkeiten eines vertonten Lichtbildvortrags orientiert.«⁴⁵

Abbildung 36 und 37: João Maria Pinto erzählt von der Fahrt zum Niassa-See



Quelle: Stills aus NATAL 71

Darüber hinaus ist zu bedenken, dass sich in der Zusammenführung der Dias und Pintos Zeugnis Diskurse über den kolonialen Raum in Mosambik verdichten. Denn auch die Darstellungen scheinbar unberührter Landschaften,⁴⁶ wie sie die Dia-Show zeigt, tragen die Spuren des imperialen Projekts.⁴⁷ Durch sie wird implizit darauf verwiesen, dass der vom Kolonialregime propagierte Modernisierungsprozess in Mosambik seit den 1950er Jahren vorrangig auf Städte wie Lourenço Marques (heute Maputo) oder Beira beschränkt war.⁴⁸ Die Landschaftsbilder weisen darauf

44 In JANE B. PAR AGNÈS V. (1988) von Agnès Varda ist eine ähnliche Konstellation zu beobachten, wobei der Körper der Protagonistin als Leinwand konfiguriert wird und sich dadurch mit der Projektion von Dias verschränkt. Vgl. Pilz 2011: 31f.

45 Scheid 2005: 31.

46 Vgl. Ryan 1998: 45f., 70. Die Panoramaaufnahme, die den Blick auf einen weiten Horizont eröffnet, ließe auch als eine exotisierende Repräsentation Afrikas begreifen. Damit würde sich die Frage stellen, ob die koloniale Gewalt, die Umsiedlungen und Unterdrückung der Bevölkerung durch die Ästhetisierung aus dem Feld des Sichtbaren herausgedrängt werden. Vgl. Smith 2002: 483f.

47 Vgl. Natali 2006: 100.

48 Siehe dazu die Bände *Memórias de Lourenço Marques*, *Memórias da Beira* und *Memórias de Moçambique* mit Reproduktionen von Postkarten aus der Kolonialzeit, in denen dieser Diskurs des Kolonialregimes unreflektiert reproduziert wird. Vgl. Loureiro 2004, 2005, 2007.

hin, dass »große Teile des Landes wenig oder gar nicht von den Modernisierungskampagnen berührt wurden«⁴⁹. Die Dia-Projektionen bilden demnach ein Gegenstück zu jenen Darstellungen, die der Kultivierung bzw. Inbesitznahme von Territorien Sichtbarkeit verleihen sollten und die Smith in seiner Analyse visueller Regimes der Kolonisierung als »propertyscapes« bezeichnet.⁵⁰ Diese Abwesenheit jeglicher Infrastrukturen mag dazu beigetragen haben, dass Pinto an der Zugehörigkeit Mosambiks zu Portugal zweifelte:

»[...] mas eu estou aqui, mas a quantos quilómetros é que estou da minha casa, do meu país, da minha terra, do que eu considero que é o meu povo, da minha gente com quem me identifico? Eu estou aqui a defender o quê?

(was mache ich bloß hier, wie viele Kilometer bin ich überhaupt von zu Hause weg, von meinem Land, meiner Heimat, von denen, die ich als mein Volk ansehe und mit denen ich mich identifiziere? Was soll ich denn hier verteidigen?)«⁵¹

Seine Ausführungen – die sich mit ihrem fragenden Ton an die Filmemacherin hinter der Kamera wenden – unterstreichen folglich die Entfernung zwischen beiden Ländern, wodurch die vom autoritären Regime geprägte Vision Portugals als »plurikontinentale« und »pluri-rassische« Nation zurückgewiesen wird.⁵²

Pintos Bemerkungen wecken also Zweifel an einer Vorstellung, die besagt, dass »Portugal kein kleines Land ist«.⁵³ Die gleichnamige Karte erscheint anhand des Zeugnisses von Pinto in einem anderen Licht. Während die im Film gezeigte Panoramaaufnahme die Idee der Größe zu bestätigen scheint, so wird sie mit den anderen Dias von engen Wegen durch Waldgebiete relativiert.⁵⁴ Aus der Perspektive des

49 Newitt 1995: 469.

50 Smith 2002: 484.

51 NATAL 71, 00.42.49–00.43.24.

52 Vgl. Castelo 2007: 108; Torgal 2009: 668.

53 Mit diesem Titel war eine Karte aus den 1930er Jahren versehen, die die Umriss der afrikanischen Territorien auf eine Europakarte projizierte, wodurch die Größe und Bedeutung des portugiesischen Kolonialreichs herausgestellt werden sollte. Die Karte wurde im Kontext der *Ersten Portugiesischen Kolonialausstellung* in Porto 1934 hergestellt und war seitdem in öffentlichen Einrichtungen weit verbreitet. Das Karte sollte zeigen, dass Portugal kein armes Land an der europäischen Peripherie war, sondern »a vast, varied and rich slice of the planet.« Macqueen 2007: 87. Siehe auch Sidaway 2000: 122f.; Cairo 2006: 379ff.

54 Die Sicht vom Weg auf den »undurchdringlichen« Wald wird häufig mit einem »unsichtbaren Feind« in Verbindung gebracht. Vgl. Henriksen 1983: 41; Munslow 1983: 93; Newitt 1995: 527; Afonso und Gomes 2000: 297.

Veteranen erweist sich die proklamierte »Größe« des Kolonialreichs erst recht als problematisch: Der Raum der Kolonie sei in einem derartigen Maß unsicher und begrenzt, dass nur jenes bisschen Boden unter ihren Füßen sicher wirkte, das nicht vermint war: »[...] denn wir teilten nur eine Sache. Unser war nur das bisschen des Wegs, auf dem es keine Minen gab«⁵⁵. Damit werden Hintergründe der Kriegssituation problematisiert, die in den Fotografien keine Sichtbarkeit erlangen.⁵⁶

Die Routen durch das umkämpfte Gelände des Imperiums, die Karten wie »Portugal ist kein kleines Land« zum Verschwinden brachten, erhalten durch die Dia-Vorführung und Pintos Erfahrungsbericht in Natal 71 somit eine neue Bedeutung. Mit ihnen wird ein Widerspruch gegenüber der Autorität der Karte formuliert, die De Certeau zufolge den Raum kolonisiert und »nach und nach die bildlichen Darstellungen derjenigen Praktiken [eliminiert], die sie hervorgebracht haben.«⁵⁷ So macht der Film jene Wegstrecken im spätkolonialen Mosambik nachvollziehbar, die bis 1974 von der Zensur unterdrückt und nach 1974 oft verdrängt wurden.⁵⁸

Abbildung 38: Portugal ist kein kleines Land. Oberfläche des portugiesischen Kolonialreiches verglichen mit der der wichtigsten Länder Europas



den Mittelpunkt.⁵⁹ Wie ein Kritiker bemerkt, würden die Interviewten darüber sprechen, »wie dieser [Krieg] und die damalige Zeit erlebt wurden«⁶⁰. Zudem wirft der Film dahingehend Fragen auf, in welcher Form die jungen Männer im *Estado Novo* einer politischen Erziehung ausgesetzt waren und wie sich ihre Haltung zum Regime durch den Einsatz in den afrikanischen Kriegsgebieten ändern konnte. Dem Sänger Pinto kommt bei der Infragestellung der Militäreinsätze, der als Kritik des geopolitischen Diskurses des Salazar-Regimes gedeutet werden kann, eine hohe Stellung zu.⁶¹ Das hier analysierte Spannungsverhältnis zwischen dokumentarischem Film, historischer Zeugenschaft sowie dem Erinnerungsmedium Fotografie stellt die Möglichkeitsbedingung dar, Deutungen kolonialer Vergangenheit und Gewalt zu formulieren. Dieser Punkt erweist sich für die Analyse des nächsten Fallbeispiels ebenfalls als wichtig.

8.2 DIE STIMME DER GEFOLTERTEN ALS ERZEUGNIS. BILDVERLUST UND FRAGMENTIERTE LANDSCHAFTEN

48 von Susana de Sousa Dias verweist mit seinem Titel auf die Zeit des *Estado Novo* (1926–1974) in Portugal. Der Film setzt sich mit diesen fünf Jahrzehnten anhand von offiziellen Archivbildern und historischer Zeugenschaft auseinander. Die Interviewten sind ehemalige politische Gefangene der Geheimpolizei PIDE/DGS, deren Struktur und Wirken seit 2000 in verschiedenen historiografischen Studien aufgearbeitet wird.⁶² Dieser Aufarbeitungsprozess steht mit der Öff-

59 Vgl. »Olá rapazes.« Natal 71 em estreia na Cinemateca.« *Correio da Manhã* 19.06.2000.

60 »Natal 71 de Margarida Cardoso.« *Expresso. Cartaz* 17.06.2000.

61 Pinto scheint mit seiner kritischen Haltung dem Krieg gegenüber nicht allein gewesen zu sein. So schreibt Mateus, dass viele Soldaten der portugiesischen Streitkräfte in Mosambik entweder kein Interesse an der Verteidigung Portugals in Afrika hatten oder sogar Angriffe auf die Frelimo vermieden, um nicht selbst angegriffen zu werden. Vgl. Mateus 2011: 331.

62 Vgl. Marques 2001: 575–589; Pimentel 2011. Untersucht wird etwa die Bedeutung der Geheimpolizei für die Zensur der Presse, Literatur und des Films. Vgl. dazu Azevedo und Saramago 1999; Castanheiro 2009; Morais 2017. Vorläufer dieser Auseinandersetzungen mit der Zensur datieren auf die 1970er Jahre. Siehe u. a. António 1978; Príncipe 1979. Ein anderer Untersuchungskomplex betrifft die Inhaftierung Oppositioneller in »campos de concentração (Konzentrationslagern)«. So die Bezeichnung der Gefängnisse für politische Gefängnisse auf Tarrafal oder anderen kapverdischen Inseln. An der Begriffsverwendung zeigt sich, wie sich der Erinnerungs-Diskurs über die Opfer des autoritären Regimes mit der Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen und den Holocaust

nung des Archivs der PIDE/DGS im portugiesischen Nationalarchiv in Zusammenhang.⁶³ Dabei werden auch zunehmend Opfer- und Täterrollen beleuchtet,⁶⁴ was wiederum in Ausstellungen reflektiert wird.⁶⁵ Im Zuge dessen beschäftigen sich einige Veröffentlichungen außerdem mit der Rolle der Geheimpolizei im Kontext des Kolonialkriegs.⁶⁶ Insofern haben die Diskussionen über die PIDE/DGS sowie deren Erbe eine kritische Stoßrichtung und unterscheiden sich von Versuchen einer »Reinwaschung« der Geschichte in den 1990er Jahren.⁶⁷

Der Film von Dias ist Teil dieses Aufarbeitungsprozesses, in dem jene, von denen jahrelang Schweigen verlangt wurde, nun befragt werden und Antworten geben sollen.⁶⁸ Dabei setzt die Filmemacherin nicht auf konventionelle *voice over*-Narration oder Videointerviews.⁶⁹ Stattdessen lässt sie nur die Stimmen der 16 Befragten auf der Tonspur erklingen.⁷⁰ Ihre Zeugnisse erlauben es, das offizielle Bildmaterial der PIDE/DGS – die erkennungsdienstlichen Fotografien der Gefangenen – einer neuen Lektüre zu unterziehen.⁷¹ Des Weiteren wirft der Film aber auch Fragen hinsichtlich des Umgangs mit fehlendem Archivmaterial auf.⁷² Dies

verschränkt. Vgl. Jacinto 2000; Brito 2006; Barros 2009; Duarte 2009. Zu Prozessen multidirektionalen Erinnerns vgl. Figge und Michaelsen 2017.

63 Vgl. Fleschenberg 2004: 210ff.; Mateus 201; Pimentel 2011.

64 Vgl. Pimentel 2007, 2008; Bastos 2013.

65 Vgl. Caldeira 2011.

66 Vgl. Mateus 2011. Dieser Aspekt wird auch in Memoiren ehemaliger politischer Gefangener über den Unabhängigkeitskampf der FRELIMO verhandelt. Siehe dazu Peixoto und Meneses 2013: 93f.; Mboa 2009.

67 Vgl. Loff 2010: 92ff.

68 Wie Loff über die 1980er Jahre in Portugal schreibt: »Silence seemed to be requested to those among anti-Salazarist activists who were imprisoned, tortured and molested by the regime.« Ebd.: 81.

69 Der Film wurde oft als Essayfilm bezeichnet. Kritisch dazu Overhoff Ferreira 2014: 38ff. Zum Essayfilm vgl. Corrigan 2011: 50ff.

70 Die Namen der historischen Zeugen werden erst am Ende des Films im Abspann genannt. Dort werden sie ohne Zuordnung zu politischen Organisationen erwähnt.

71 So werden die erkennungsdienstlichen Fotografien der politischen Gefangenen in 48 im Gegensatz zu konventionellen historischen Dokumentationen nicht in illustrativer Weise herangezogen. Vgl. Keilbach 2010: 100.

72 Darauf machen im Vorspann des Films die Zwischentitel aufmerksam, in denen der Verlust einiger Archivbestände erwähnt wird. Vgl. 48, 00.01.35–00.02.06. Zur Aktenvernichtung und Auflösung der PIDE/DGS vgl. Fleschenberg 2004: 211; Pinto 2006: 180, 191. Siehe auch Sänger 1994: 177. Zum Bestand der PIDE/DGS-Akten im portugiesischen Nationalarchiv im Torre do Tombo vgl. Pinto 2004: 87; Mateus 2011: 17f.

verbindet sich in 48 mit den Zeugnissen der ehemaligen politischen Gefangenen aus Mosambik, da die in den Kolonien entstandenen Fotografien der PIDE/DGS nicht mehr auffindbar sind. Diese Dimension des Films, die an anderer Stelle bislang nur unzureichend thematisiert wurde, steht hier im Mittelpunkt.⁷³ Denn anhand der Zeugnisse von Mahanjane und Mboa, zwei ehemalige politische Gefangene der Geheimpolizei in Mosambik, wird deutlich, dass die PIDE/DGS auch in den Kolonien ein wichtiges Instrument des Regimes für die Unterdrückung politischer Gegner darstellte.⁷⁴

Susana Sousa Dias und Archivbilder des *Estado Novo*

Dias realisierte seit 2001 verschiedene Filme, die sich schwerpunktmäßig mit dem autoritären Regime und der damaligen Bildproduktion auseinandersetzen.⁷⁵ Die Motivation, eine kritische Auseinandersetzung mit dem autoritären Kolonialregime voranzutreiben, ist dabei ähnlich wie bei Margarida Cardoso mit dem familiären Hintergrund und einem Schweigen über die Vergangenheit verbunden:

»When I entered the army archive, I came to understand that I myself was living a contradiction. [...] I was confronted by images of soldiers, perhaps soldiers eventually involved in the massacres that took place in Guinea-Bissau, Angola, and Mozambique. And I had two uncles, who I was very close to, who fought in the colonial wars. I had always lived as if these were entirely separate realities. In my family, nobody talked about the war, except my mother [...]. In the archive I realized that these soldiers could be my uncles, my brother, or even a son of mine. A very disturbing thought.«⁷⁶

Vor diesem Hintergrund hat sich Dias mit visuellem Archivmaterial der Kolonialkriege, des autoritären Regimes und der Geheimpolizei PIDE/DGS beschäftigt. Ihr bislang erfolgreichstes Werk 48 geht auf den Film *PROCESSO-CRIME 141/53 – ENFERMEIRAS NO ESTADO NOVO* (2000, Strafprozess 141/53 – Krankenschwestern im Estado Novo) zurück.⁷⁷ Damals fand sie bei Recherchen im PIDE/DGS-Archiv

73 Vgl. Overhoff Ferreira 2014: 49. Dias 2015: 502.

74 Vgl. Mateus 2011: 20; MacDonald 2014: 404.

75 Vgl. Wahl 2010a.

76 Dias zitiert in MacDonald 2014: 405.

77 Der Film *PROCESSO-CRIME 141/53* setzt sich damit auseinander, dass verheiratete Frauen im *Estado Novo* per Gesetz nicht in Krankenhäusern arbeiten durften. Interviewt werden einige Frauen, die sich gegen diese Vorschriften zur Wehr setzten und deswegen in Haft gerieten. Dias bezeichnet jedoch *NATUREZA MORTA* (2006) als ihren ersten Film, da er im Gegensatz zu *ENFERMEIRAS NO ESTADO NOVO* keinen narrativen Ansatz verfolgt,

großformatige Fotoalben mit erkennungsdienstlichen Fotografien von Inhaftierten:⁷⁸ »[...] the sensation struck me that in these pictures something unspeakable was hidden, something that could not be explained.«⁷⁹ Die Filmemacherin begab sich auf die Suche nach den ehemaligen politischen Gefangenen, um die Erlaubnis zur Verwendung der Bilder zu erhalten und mit ihnen über ihre Erfahrung zu sprechen.⁸⁰ Dies war nicht einfach, erwies sich jede Begegnung mit diesen Personen als spezielle Herausforderung: »During the interview process, one challenge is to try to find the key to unlocking the memory, which differs from one person to another. It is a simultaneously painful and fascinating process.«⁸¹

Das Konzept zu 48 entstand, als sie mit Conceição Matos, Georgette Ferreira und Manuel Pedro über die PIDE/DGS-Fotografien sprach.⁸² So lenkte Georgette Ferreira die Aufmerksamkeit auf ihren Damenbart, Conceição Matos sprach ihre Frisur und die Kleidung an, die später in der Haft als Putzlappen verwendet wurde.⁸³ Manuel Pedro wies hingegen auf die Glatze hin, mit der ihn ein Bild zeigt, wohingegen er auf einem anderen Foto wieder Haare hatte.⁸⁴ Diese Art von Erfahrungsberichten, in denen sich eine Reflexion des Visuellen mit der Erinnerung der ehemaligen politischen Gefangenen an die erfahrene Gewalt verschränkt, stellt ein wichtiges Charakteristikum für die Deutung des autoritären Kolonialregimes in 48 dar.

sondern eine nicht-lineare Auseinandersetzung mit dem Archivmaterial des *Estado Novo* vorschlägt. Vgl. Wahl 2010b: 136f.

78 Zur Erfindung fotografischer Identifikationsmethoden von Kriminellen und der Verbrecherkartei vgl. Sekula 1986; Jäger 2003.

79 »Susana de Sousa Dias«, <http://mikehoolboom.com/?p=25> (30.03.2018). Vgl. Wahl 2010b: 136.

80 Vgl. Pressematerialien zu 48, http://alambique.pt/uploads/dossiers/48_-_di_final1.pdf (30.03.2018).

81 Dias zitiert in MacDonald 2015: 282.

82 Ferreira und Pedro gehören dem *Partido Comunista Português* (PCP, Portugiesische Kommunistische Partei) an und waren als Mitglieder dieser Partei während des *Estado Novo* mehrfach von der PIDE/DGS inhaftiert und gefoltert worden. Vgl. »Homenagem a Georgette e Sofia Ferreira. Construtoras da liberdade.« *Avante!* 13.04.2006, <http://www.avante.pt/pt/1689/nacional/13864/> (30.03.2018); »Manuel Pedro fez 80 anos. Um revolucionário digno e vertical.« *Avante!* 25.08.2011, <http://www.avante.pt/pt/1969/pcp/115956/> (30.03.2018). Siehe auch Pimentel 2007.

83 Zum Vorgehen der PIDE/DGS in Bezug auf die persönliche Hygiene der Inhaftierten vgl. Cardina 2013: 258, Fußnote 16.

84 Dies war dem Leben im Untergrund geschuldet. Vgl. »Fotografias que falam.« *Jornal de Letras* 20.04.2011.

Die kleinformatigen Bilder, die die PIDE/DGS von den Gefangenen machte, wurden für 48 einzeln gefilmt und vergrößert in den Bildraum eingebracht.⁸⁵ Dieses Verfahren sowie der Einsatz von Zeitlupe dynamisieren die Aufnahmen. Damit scheint die zentrale Eigenschaft der Fotografie – die Arretierung von Zeit und Bewegung – transzendiert sowie eine »Einschreibung [...] von Bewegung in bewegungslose Darstellungen«⁸⁶ initiiert zu werden. Diese Transformation setzt eine Kritik der ästhetischen Konventionen der Bilder in Gang, sodass ihr Status als erkenntungsdienstliche Fotos infrage gestellt wird.⁸⁷ Zur Umdeutung der Archivbilder trägt zudem die Tonspur bei, auf der die Stimmen der ehemaligen Gefangenen hörbar werden. Sie berichten über ihre Erfahrungen als Oppositionelle im *Estado Novo*, die erlittene Gewalt und darüber, wie sie sich selbst auf den Bildern sehen. Dadurch werden jene Taten bezeugt, die die Geheimpolizei verschweigen wollte und die weder in den Akten vermerkt, noch auf den Fotografien zu sehen sind.⁸⁸ So entsteht durch die filmische Intervention eine »kritische Distanz« zu den Bildern und sie werden als »Dokumente eines Unrechtsregimes«⁸⁹ erkennbar.

Bildverlust

Auch die Zeugnisse von Amós Mahanjane und Matias Mboa widersprechen dem Schweigen der PIDE/DGS-Akten über die begangenen Gewalttaten. Mahanjane und Mboa gehörten der FRELIMO an. Sie wurden während des Unabhängigkeits-

85 In normaler Geschwindigkeit hätte der Film 7 Minuten, Dias bearbeitete die Abspielgeschwindigkeit der Bilder in einer Weise, dass der Film 48 nun 93 Minuten Länge hat. Vgl. die Filmbesprechung von António Loja Neves: »O que mostra a imagem.« *Atual. Suplemento do Expresso* 22.04.2011.

86 Paech bezieht sich an dieser Stelle seines Aufsatzes auf Unschärfen in fotografischen Aufnahmen, die z. B. durch sich schnell an einer feststehenden Kamera vorbeibewegenden Fahrzeuge entstehen. Im Falle von 48 ist umgekehrt zu beobachten, dass den Porträtierten, die sich bewegungslos fotografieren ließen, durch den Film erneut Bewegung zugeschrieben wird. Vgl. Paech 2011: 241. Siehe auch Ullrich 2009: 24ff.

87 Vgl. Benzaquen 2011: 29. Mit der Formulierung »monocular seeing« bezieht sich Benzaquen auf Marianne Hirsch, die davon ausgeht, dass bei bestimmten Fotografien, bspw. den erkenntungsdienstlichen Fotografien, der Fotoapparat einer Waffe ähnelt. Vgl. Hirsch 2001: 23. Siehe auch Monteiro 2017: 243f.

88 Vgl. Pimentel 2011: 13. Einige der Interviewten schildern in 48, dass bei Folterungen oft die sichtbaren Körperteile wie das Gesicht ausgespart wurden, um bei Besuchen von Angehörigen keine Aufmerksamkeit zu erregen.

89 Vgl. Hahn 2018: 91.

kampfs von der Geheimpolizei inhaftiert und gefoltert.⁹⁰ In den Sequenzen des Films, in denen ihr Zeugnis hörbar wird, werden keine erkennungsdienstlichen Fotografien der PIDE/DGS verwendet, da diese nicht mehr auffindbar sind.⁹¹ Die Art und Weise, mit der die Filmemacherin auf den Bildverlust reagiert, gilt es im Folgenden näher zu betrachten.

Das Zeugnis Amós Mahanjane nimmt rund acht Minuten ein. Daraus geht hervor, dass er im Machava-Gefängnis in Lourenço Marques (heute Maputo) inhaftiert war.⁹² Der Interviewte berichtet u. a. darüber, dass die Geheimpolizei Informanten und Wachpersonal lokal rekrutierte, um Oppositionelle des Regimes ausfindig zu machen oder sie zu foltern.⁹³ Eingerahmt werden die Ausführungen von einer Erzählung über die eigene physische Erscheinung bei der Inhaftierung bzw. der Entlassung.⁹⁴ Insgesamt fällt auf, dass in der Schilderung die Gründe für die Inhaftierung und sein Engagement für die FRELIMO keine Erwähnung finden. Dies mag ein Zeichen dafür sein, dass im Film nicht die politische Zugehörigkeit des Interviewten, sondern nunmehr seine Erfahrungen im Vordergrund stehen sollen.⁹⁵

90 Der Kontakt der Filmemacherin zu beiden Personen kam durch die Historikerin Dalila Cabrita Mateus zustande, die Mahanjane und Mboa bereits kannte und für ihre Dissertation interviewt hatte. Vgl. Mateus 2006: 77ff., 495ff.

91 Es besteht die Vermutung, dass die PIDE/DGS ihre Akten beim Abzug aus den Kolonien vernichtete. Vgl. Interview mit Susana de Sousa Dias. Lissabon, 27.04.2011, 00.37.05–00.38.14. Es ist aber auch möglich, dass die Aktenbestände in Maputo auf Befehl des damaligen Oberbefehlshabers Vitor Crespo vernichtet wurde, der womöglich auf eine Bitte der FRELIMO einging. Vgl. Interview mit Dalila Cabrita Mateus. Lissabon, 13.04.2011, 00.01.42–00.03.17. Siehe auch Maxwell 1995: 101; Fleschenberg 2004: 211; Mateus 2006: 218.

92 In diesem Gefängnis waren Künstler, Schriftsteller, Intellektuelle und Frelimo-Mitglieder wie Malangatana, Rui Nogar oder José Craveirinha und viele andere inhaftiert. Vgl. Mateus 2011: 137ff.; Mateus und Mateus 2010: 41, 71, 81, 97.

93 An Verbrechen der PIDE/DGS waren auch Agenten aus Mosambik beteiligt: So beschreibt Mahanjane den Agenten Chico. Wahrscheinlich ist damit Francisco Langa gemeint, ein Agent der PIDE/DGS im Machava-Gefängnis, der wegen seiner Foltermethoden gefürchtet war. Das Bild, was hier von der PIDE/DGS entworfen wird, scheint zu bestätigen, dass das Vorgehen der Geheimpolizei in den Kolonien brutaler war als in der Metropole. Vgl. 48, 01.14.02–01.14.41, 01.15.32–01.17.59. Siehe auch Mateus 2011: 58ff., 81f.

94 Vgl. 48, 01.12.56–01.13.29, 01.19.06–01.19.40.

95 Über seine Inhaftierung und Tätigkeit für die FRELIMO gibt Mahanjane in seinem Interview gegenüber Mateus Auskunft. Mahanjane war seit 1964 mit Unterbrechungen für circa 6 Jahre im Machava-Gefängnis inhaftiert. Vgl. Mateus 2006: 77ff.

Während das Zeugnis Mahanjanes hörbar wird, bleibt der Bildschirm schwarz. Diese Konstellation verleiht der Stimme des historischen Zeugen zusätzliches Gewicht. Es entsteht eine gewisse Spannung, da der dazugehörige Körper unsichtbar bleibt und es aber ein »Begehren«⁹⁶ nach dessen Verkörperung gibt – sei es auch nur durch eine Fotografie aus der Vergangenheit. Das Fehlen der Archivbilder wird durch ein Interviewfragment erläutert: »In der Haft nehmen sie zuerst die Identifizierung vor und fotografieren einen. Alles ist verschwunden.«⁹⁷ Gerade die letztere Äußerung bekommt im Film Bedeutung zugeschrieben: Ihr folgt eine Pause von 18 Sekunden, in der nur der dunkle Bildschirm zu sehen ist. Wie Hans Jürgen Wulff erläutert, verlangt die »lang stehende Schwärze des Bildes [...] nach Deutung. Eine Aufladung mit der subjektiven Bedeutung dessen, was wir gesehen haben, bietet sich an.«⁹⁸ Im Fall von 48 muss dies auf das Gehörte bezogen werden. Wenn vom Verlust der erkennungsdienstlichen Fotografien der PIDE/DGS gesprochen wird, so transformiert sich der schwarze Kader in ein Symbol für ihr Verschwinden.

Die langen Pausen in den Berichten der Befragten verweisen zugleich auf die Nachbearbeitung der Tonspur. Die Regisseurin gibt an, dass die Interviews in der Postproduktion geschnitten wurden. Dabei wurden auch längere Pausen zwischen einzelnen Sätzen generiert und Nebengeräusche (durch Lippenbewegungen o. ä.) in den Vordergrund gerückt.⁹⁹

»At some point in the process, I started to grasp that I would be able to embody the interviewees through the sounds connected with their bodies (hand movements, rustling of clothes, whispers, the way of breathing) along with the surrounding ambient sounds. In the editing room, I introduced many cuts into what the people said, so it was useful to have a continual background sound. One of the most important aspects was working with silence. There are silences that people make simply because the pause while speaking. On other occasions, I created a silence so that there is time to observe the image and to consider what has been said.«¹⁰⁰

96 Macho 2006: 132. Siehe auch Chion 1999: 140.

97 48, 01.13.29–01.14.02.

98 Wulff 2013: 21.

99 Zur Bearbeitung der Tonspur und der Interviews in 48 vgl. Wahl 2010b: 139f. Generell zum Sounddesign filmischer Stimmen vgl. Pauletto 2012.

100 Dias zitiert in MacDonald 2015: 280. Dias erwähnt zudem, dass einige Beschreibungen der Befragten der Situation des Interviews geschuldet und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Sind solche Teile des Interviews ausgelassen worden, wurden ebenfalls Pausen eingefügt. Vgl. Interview mit Susana de Sousa Dias, 00.40.42–00.42.10.

Solche Kunstpausen unterscheiden sich von denen in transkribierten Interviews.¹⁰¹ Die Leere, die anhand des dunklen Bildraums und des filmisch produzierten Schweigens in 48 hergestellt wird, muss ausgehalten werden. Sie kann nicht rasch überlesen werden. Mithin entsteht »eine Atmosphäre der Schwere, der Depressivität und des erdrückenden Stillstehens von Zeit«¹⁰². Diese wird nicht nur durch die dramatisierende Zuspitzung des Interviewmaterials anhand der Ton-Bearbeitung, sondern auch durch einen selektiven Umgang mit dem Material und der Konzentration auf die repressiven Mechanismen des autoritären Regimes gestützt. Insofern reflektiert die Konfrontation von Schwarzbild und auditiv inszenierter Zeugenschaft auch jene traumatischen Erfahrungen der Gefolterten, für die der Film kein figurativ-visuelles Äquivalent anbietet.¹⁰³

Dekonstruktion von Überwachungsbildern

Das Zeugnis von Matias Mboa beginnt ebenso mit dem Hinweis auf das Fehlen der erkennungsdienstlichen Fotografien und einem dunklen Bildraum.¹⁰⁴ Doch ändert sich dies im Verlauf der Sequenz. In Abweichung von der bisherigen Struktur des Films wird hier filmisches Archivmaterial der portugiesischen Streitkräfte aus der Zeit des Kolonialkriegs eingesetzt.¹⁰⁵ Die Aufnahmen werden aber nicht in realistischer Manier reproduziert, sondern einer umfangreichen Bearbeitung unterzogen und mit Mboas Zeugnis in Beziehung gesetzt. Dies kann anhand von zwei Aspekten

101 Denn in Buchpublikationen erfolgt der Verweis auf Unterbrechungen und Stimmungen der Interviewten durch erläuternde Einschübe, d. h. anders als es in 48 oder generell in Videozeugnissen realisiert werden kann. So finden sich in der Transkription eines Interviews, das Dalila Cabrita Mateus mit Matias Mboa führte, Anmerkungen, dass das Aufnahmegerät wegen der emotionalen Verfassung des Interviewten ausgestellt wird. Seufzer sowie auch charakteristische Stimmfärbungen, die ein hohes Maß an Emotion nahelegen, werden ebenfalls ausgewiesen. Vgl. Mateus 2006: 502f.

102 Benthien 2006: 257.

103 Vgl. Overhoff Ferreira 2014: 50.

104 48, 01.20.39–01.21.18.

105 Diese Überwachungsaufnahmen entstanden in Guiné. Dias fand sie bei ihren Recherchen zum Film *NATUREZA MORTA*. Vgl. Interview mit Susana de Sousa Dias, 00.42.43–00.44.29. Der Großteil dieser Archivbestände der Streitkräfte befindet sich im *Centro de Audiovisuais do Exército* in Amadora, einem Stadtteil von Lissabon. Vgl. <https://arqhist.exercito.pt/details?id=40242> (30.03.2018).

nachvollzogen werden, in denen es um den Klang der Folter und die Gedanken Mboa während der Folter im Machava-Gefängnis geht.¹⁰⁶

Zunächst ist es wichtig anzumerken, dass das Zeugnis von Mboa in 48 nicht zum Einsatz kommt, um weiteres Wissen über die Foltermethoden der PIDE/DGS zu generieren.¹⁰⁷ Vielmehr verfolgt Dias die Absicht, die »poetische Qualität«¹⁰⁸ seines Zeugnisses auszuloten. Um dies zu verdeutlichen, sei folgender Ausschnitt zitiert:

»Morriam de tudo. [...] Diarreias eram *bastantes*, torturas eram *constantes*. Portanto, as pessoas morriam. Morriam. [...] [pausa] Gritos *dilacerantes*. Pessoas que *gemiam* porque eram torturadas. Gritos de pessoas que *caíam*, [...] É o som que nos marcou. É o som da chicotada cair no corpo [...] [pausa] Palmatória (pff...) não mata ninguém, mas cavalo marino (oohh).

(Sie starben an Allem. [...] Durchfall gab es ständig, Folter gab es konstant. Also, die Leute starben. Starben. [...] [Pause] Herzerreißende Schreie. Leute, die stöhnten, weil sie gefoltert wurden. Schreie von Leuten, die hinfielen, [...] Der Klang war es, der uns prägte. Es ist der Klang der Peitsche, die auf den Körper niedergeht [...] [Pause] Palmatória (pff ...) bringt niemanden um, aber Cavalo Marino (oohh).«¹⁰⁹

Die Kursivierungen zeigen Wörter an, die sich im Portugiesischen reimen. Mittels Montage wird versucht, den lyrischen Charakter des Geäußerten zur Geltung zu bringen: »im Falle Matias Mboas, an dieser Stelle des Films angekommen, entschied ich mich, das Zeugnis so zu schneiden, als handle es sich fast um ein Gedicht«¹¹⁰. Mit einer solchen Emphase wird die subjektive Erfahrung der Haft und Folter unterstrichen. Betont werden Klänge und Rhythmus der Wörter, mit denen sich der körperliche Schmerz und das Leiden der Gefolterten im Bericht von Mboa zu einem Deutungsangebot kolonialer Gewalt verweben lassen.

Auf der Bildebene wird das Zeugnis Mboas mit fragmentierten Einblendungen von Aufnahmen einer nächtlichen Landschaft gekoppelt: Ein Überwachungslicht streicht langsam über die Landschaft, erleuchtet einen Baum und einige Sträucher.

106 Mboa war im Machava-Gefängnis in Lourenço Marques (heute Maputo) inhaftiert. Die Ausführungen im Film, die einem Interview entnommen wurden, ähneln den Forschungsergebnissen von Mateus. Vgl. Mateus 2011: 140f.

107 Die Sequenz mit Mboa befindet sich im letzten Drittel des Films. Zu diesem Zeitpunkt gab es schon einige Interviews, in denen die Foltermethoden detailliert erläutert wurden. Vgl. dazu Pimentel 2011: 360ff.

108 Vgl. Overhoff Ferreira 2014: 48.

109 48, 01.2.19–01.23.12. Hervorh. R.S.

110 Interview mit Susana de Sousa Dias, 27.04.2011, Lissabon, 00.42.14–00.42.43.

Die Kargheit der Landschaft scheint auf den Tod anzudeuten, der Mboa zufolge im Machava-Gefängnis so häufig vorkam. Zudem wird die durchgängige Bewegung territorialer Überwachungsmethoden in ein stetig unterbrochenes Abtasten der Umgebung verlangsamt. Die Zeitlupe verändert die Aufnahmen des Militärs, sodass der Blick nicht mehr die Suche nach verdächtigen Bewegungen im Gelände zu fokussieren scheint. Insofern scheinen die schwarzen Bereiche des Bildraums nicht mehr den Bildverlust zu symbolisieren, sondern darauf zu verweisen, dass die Nacht vom Scheinwerferlicht nur partiell durchbrochen werden kann.¹¹¹

Abbildung 39 und 40: Überwachungsaufnahmen des portugiesischen Militärs



Quelle: Stills aus 48

Mithin wird durch diese Kombination von Bild und Ton nahegelegt, dass die militärische Durchleuchtung des kolonialen Territoriums nur teils gelingen konnte. Eine Kontrolle der Bevölkerung, in deren Reihen die PIDE/DGS Mitglieder der FRELIMO suchte, war nicht erfolgreich, wie der Film suggeriert.¹¹² Diese Reflexion findet in einem Bericht der PIDE/DGS von 1966 Resonanz. Darin wird herausgestellt, dass die portugiesischen Streitkräfte nie wieder die »absolute Kontrolle« über die Regionen der Makonde, Mocimboa da Praia oder Macomia in Mosambik hatten.¹¹³ Vor diesem Hintergrund betrachtet scheint die filmische Erörterung anhand der fragmentarisierten Überwachungsbilder ein Szenario des Zerfalls zu erzeugen.¹¹⁴ Letzteres verweist auf das Ende des Imperiums von Minho bis Timor und

111 Vgl. Wulff 2013: 12f.

112 Zur Überwachung, Verfolgung und Festnahme von Mitgliedern der Unabhängigkeitsbewegungen in den Kolonien vgl. Mateus 2011: 103ff.

113 Ebd., 329.

114 Der etablierte Blick der Zentralperspektive, wie er modellhaft bei Leon Battista Alberti zu finden ist, wird in dieser Szene systematisch vermieden. Dias bezieht sich explizit auf das »Alberti Window« und assoziiert dieses mit einer romantischen Landschaftsdar-

negiert die Formel »Mosambik ist Portugal«, wie sie in der politischen Rhetorik des autoritären Regimes zu finden war.¹¹⁵

Ein zweiter charakteristischer Moment der Montage von Mboas Zeugnis und Archivmaterial betrifft die Zeitlichkeit der Folter. Er beschreibt, wie die Zeit während des Verhörs durch die PIDE/DGS für ihn scheinbar stehenblieb. Er entwirft ein Bild des Todes, der nicht die zu sich holt, die ihn herbeisehnen, sondern jene, die nicht mit ihm rechnen.¹¹⁶ Auf der Bildebene wird diese Metapher des Überleben-Müssens von einer Zeitlupe gerahmt.¹¹⁷ Mit der Aufnahme eines direkt in die Kamera gerichteten Lichtstrahls wird der Blick eines Gefangenen in die Verhör-Lampe nachvollzogen. So wird ein Deutungsangebot formuliert, mit dem die Anerkennung des individuellen Leidens sowie das mögliche Überleben einer als unmenschlich empfundenen Situation in den Vordergrund rücken.¹¹⁸ Das Narrativ einer heroischen Standhaftigkeit der FRELIMO-Kämpfer gegenüber der Repression des Kolonialstaats wird dagegen nicht bedient.¹¹⁹

Politische Gefangene der PIDE/DGS in Mosambik und Portugal

Die Stimmen der politischen Gefangenen werden in 48 als Instanz etabliert, um das Schweigen der Archivfotografien gegenüber der verübten Gewalt zu problematisieren. Dies geschieht laut Dias im Einklang mit den Gefolterten, die »sich in der Pflicht sehen, die Geschichte zu erzählen, damit sie nicht vergessen wird. Denn es ist klar, dass diese Berichte in den Archiven nicht existieren.«¹²⁰ Das Ausdruckspotenzial der Zeugnisse sowie ihre Wirkmächtigkeit werden mittels aufwendiger Nachbearbeitungstechniken unterstrichen. Ähnlich wie in anderen Filmen wird so durch den Einsatz von Zeugenschaft »die fachliche Verortung der historischen

stellung, die sich der Blick erschließen kann. Vgl. Dias 2015: 502. Siehe auch Interview mit Susana de Sousa Dias, 00.44.30–00.45.55.

115 Vgl. Patrício 1965: 52, 195; Wheeler 1998; »Portugal big and small.« Hotel Universo, <http://hoteluniverso.wordpress.com/2010/10/29/portugal-is-not-small/> (30.03.2018).

116 Vgl. 48, 01.23.13–01.24.48.

117 Wulff 2002.

118 Vgl. Mateus 2006: 125f.

119 Am Ende der Sequenz erläutert der Interviewte, dass die Freiheit nach dem Gefängnis nicht das Ende der Überwachung durch die PIDE/DGS bedeutete. Es wird hier nicht direkt angesprochen, aber gemeint ist wahrscheinlich die sog. »residência fixa (Hausarrest)«, der viele aus der Haft entlassene Personen unterlagen. Vgl. Mateus 2011: 123.

120 Dias im Interview mit Manuel Halpern. »48. Imagens que gritam.« *Buala* 07.06.2011. <http://www.buala.org/pt/afroscreen/48-imagens-que-gritam-entrevista-com-susana-de-sousa-dias> (30.03.2018).

Ereignisse, wird die rationale, durch Schriftsprache erzeugte Distanz aufgehoben zugunsten emotionaler stimmsprachlicher Nähe.«¹²¹ Diese Emotionalisierung und Individualisierung von Gewaltgeschichte ereignet sich unter Auslassung kontextualisierender Elemente, die eine politische Verortung des Gehörten ermöglichen könnten. Die auf diese Weise generierte Sicht- und Hörbarkeit von Überlebenden ist überaus wichtig. Diese gibt einen Anlass dazu, anhand der filmischen Bearbeitung der Vergangenheit Gestaltungsweisen von Zeugenschaft zu reflektieren. Die spezifische Inszenierung der Zeugnisse in 48 deutet dabei auf eine affektive Monumentalisierung, mit der letztlich die Anerkennung erlebter kolonialer oder generell staatlich sanktionierter Gewalt eingefordert wird.

Der viel diskutierte Film zeigt, dass die Filmemacherin in Bezug auf ihren Anspruch erfolgreich ist. Dias sieht sowohl eine Auseinandersetzung mit dem autoritären Regime, als auch mit dem portugiesischen Kolonialismus als notwendig an:

»One reason I went to the ex-colonies was precisely because in Africa, the torture and killings were much more savage. The Portuguese normally portray themselves as a people of gentle habits and customs, even during the dictatorship, but the reality is far starker. We have only just begun to remove the veil from Portugal's colonial past.«¹²²

Es ist unbestreitbar, dass 48 einen wichtigen Beitrag zu dieser kritischen Auseinandersetzung leistet, wobei die Opfer der PIDE/DGS in Portugal *und* Mosambik berücksichtigt werden. Doch stellt sich ebenso die Frage, inwiefern eine solche Reflexion für den mosambikanischen Kontext noch aussteht. Dort müsste nicht nur die Zeit des Kolonialismus und des Unabhängigkeitskampfes betrachtet werden.¹²³ Es ginge auch um die Zeit nach 1975, in der politische Gefangene der PIDE/DGS ein weiteres Mal in Haft gerieten: nunmehr durch die FRELIMO und unter dem Verdacht, nicht nur mit dem Kolonialregime kollaboriert oder unter Folter strategische Informationen verraten zu haben, sondern auch im unabhängigen Mosambik für konterrevolutionäre Aktionen verantwortlich zu sein.¹²⁴ Obwohl sie im Rahmen des Prozesses der Kompromittierten zu Bürgern Mosambiks erklärt wurden, wurden

121 Fischer 2004: 523.

122 MacDonald 2015: 279.

123 Zu Memoiren über diese Zeit vgl. Peixoto und Meneses 2013: 87.

124 Vgl. MacDonald 2015: 278. 1978 wurden rund 300 ehemalige politische Gefangene der PIDE/DGS durch die FRELIMO verurteilt und kamen in Erziehungslager oder ins Gefängnis. Einige davon waren später aktive Politiker in der FRELIMO. Zum Umgang mit den ehemaligen politischen Gefangenen der PIDE/DGS im post-unabhängigen Mosambik vgl. West 2003: 351f.; Buur 2010; Mateus und Mateus 2010: 43, 73; Machava 2011; Meneses 2016: 168f. Siehe dazu Kapitel 4.2.

ihre Erfahrungen verschwiegen: »Their subsequent rehabilitation was obtained at the cost of erasing their past from the public sphere and treating it as a past that was to be kept a private, silenced memory.«¹²⁵ Es bleibt fraglich, ob und wann das von Dias in dieser Hinsicht zusammengetragene Material in einem Film zum Einsatz kommen wird.¹²⁶ Schließlich würde zur Diskussion gestellt werden, die Geschichte der FRELIMO, d. h. der derzeit immer noch vorherrschenden politischen Kraft kritisch zu hinterfragen. Es ist eine Intervention, der Mboa oder Mahanjane aus verständlichen Gründen zunächst nicht zugestimmt haben, denn zu sehr scheint (bzw. schien) ihre gesellschaftliche Position noch vom Wohlwollen der Partei abhängig.¹²⁷ Eine Modifizierung dieses durch das »Befreiungsskript« geprägten Feldes bleibt auf den Bereich der Memoiren beschränkt. Dort wird die offizielle Historiografie herausgefordert und »vor Allem die Diskussion darüber angeregt, welche Fakten, Taten und Personen in die jüngere Geschichte des Landes integriert bzw. von ihr ausgeschlossen wurden«¹²⁸.

8.3 ZWISCHENFAZIT

Fotografien, seien sie aus institutionellen Archiven oder Privatsammlungen, zirkulieren angesichts von Digitalisierung und Archivöffnungen vermehrt in transnationalen, globalen Zusammenhängen.¹²⁹ Auch in dokumentarischen Filmen werden sie

125 Meneses 2012: 129.

126 Die Bearbeitung dieser Informationen aus den Interviews mit Mboa und Mahanjane hätten Dias zufolge über den thematischen Rahmen von 48 hinausgeführt. Das Material soll in einem zukünftigen Folgeprojekt eingebracht werden.

127 Dies gilt ebenso für andere ehemalige politische Gefangene, die sich der FRELIMO gegenüber loyal zeigen, zugleich aber über ihre Marginalisierung nach 1975 schweigen. Vgl. Souto 2013: 285. An anderer Stelle, und zwar im Bereich des Spielfilms, wird die Problematik der autoritären Modernisierung und Umerziehungslager im post-unabhängigen Mosambik bereits diskutiert: Der Film VIRGEM MARGARIDA (2012) erzählt die Geschichte von Maria, einer jungen Frau vom Land, die in Maputo zur Zeit der Revolution irrtümlicherweise für eine Prostituierte gehalten und verhaftet wird. Mit anderen Prostituierten gelangt sie in ein Umerziehungslager, in dem aus ihr ein »neuer Mensch« gemacht werden soll. In dieser filmischen Bearbeitung wird das sozialistische Regime der FRELIMO einer Kritik unterzogen. Vgl. »Virgem Margarida. Má vida, vida má.« *Visão. Final Cut* 22.11.2013, <http://visao.sapo.pt/virgem-margarida-ma-vida-vida-ma=f758547> (30.03.2018).

128 Peixoto und Meneses 2013: 87.

129 Vgl. Hahn 2018.

verstärkt zum Gegenstand reflektierter Auseinandersetzungen mit der kolonialen Vergangenheit, Gewalt und Unrechtsregimen. In den Fallstudien wurde die Auseinandersetzung mit kolonialen Repräsentationspolitiken untersucht, wobei enge Bezüge zu Landschaftsbildern beobachtbar sind. So lassen sich die Bilder eines Einsatzes im Norden Mosambiks in Natal 71 als Kontrapunkt zum geopolitischen Diskurs des *Estado Novo* lesen. In 48 wird hingegen das realistische Konzept fotografischer Landschaftsdarstellungen reflektiert und damit ebenso die Macht von Überwachungsbildern infrage gestellt. So werden Fotografien in beiden Fällen als Erinnerungsmedium konfiguriert, wobei sich eine charakteristische Verschränkung von Zeugenschaft, filmischen Praktiken und Archivkritik zeigt. Diese Vorgehensweise unterscheidet sich von rezenten Tendenzen digitaler Filmproduktionen, Aussagen von Zeitzeugen per Verschlagwortung und Speicherung in Datenbanken verfügbar zu machen, um so stets genügend Material für die Illustration unterschiedlicher Drehbücher vorrätig zu halten.¹³⁰ Demgegenüber fokussieren Cardoso und Dias einzelne Geschichten von Interviewten in deren qualitativer Dimension.¹³¹

Der Fokus auf Zeugenschaft führt in Natal 71 und 48 zu einer Betonung der subjektiven Wahrnehmung von Geschichte, Gewalt und Kolonialismus. Historische Meistererzählungen fungieren dabei nur noch unterschwellig als Bezugspunkte. Weder gibt es in den Filmen eine *voice over*, die thematische Aspekte bündeln und kontextualisieren würde, noch Experten, die die Aussagen der historischen Zeugen einordnen. Dies ist nicht unproblematisch: Denn durch den Fokus auf die Kriegserfahrung der Soldaten aus Portugal wird in Natal 71 die Frage aufgeworfen, ob der Film nicht einen Viktimisierungsdiskurs befördert, der letztlich auch die Marginalisierung der Kriegsoffer in Mosambik oder Angola fortschreibt.¹³² Doch erscheint eine solche Perspektive auch verständlich, wenn man berücksichtigt, dass anhand der Kriegsveteranen eine Sichtweise des Kolonialkriegs auf die Tagesordnung gebracht wurde, die bis in die 1990er Jahre wenig Beachtung fand und bis dahin weitgehend von den Schriften ranghoher Militärs bestimmt wurde. Auch die Geschichten der Opfer der PIDE/DGS gerieten erst seit den 1990er Jahren im Zuge der Archivöffnung und durch die Arbeit von HistorikerInnen in den Blick. Die Anerkennung der Gewalterfahrung der ehemaligen politischen Gefangenen sowohl aus Mosambik als auch aus Portugal ist ein zentrales Moment in 48 und deutet darauf hin, dass die Kolonialgeschichte und das gewaltsame Ende der Kolonialherr-

130 Vgl. Bösch 2008: 70; Schneider 2007: 275.

131 Die Rekonstruktion historischer Geschehnisse mittels fragmentarischer Interviewauszüge kann etwa bei Joaquim Furtados mehrstaffeliger Fernsehdokumentation A GUERRA. COLONIAL | DO ULTRAMAR | DE LIBERTAÇÃO (Der Krieg. Kolonialkrieg | Überseekrieg | Befreiungskrieg) festgestellt werden. Vgl. Torgal 2009: 37f.

132 Vgl. Ashplant, Dawson und Roper 2000: 51; Löff 2010: 118ff.

schaft verstärkt im Rahmen einer geteilten Geschichte gedacht werden können. Die fragmentierten Erzählungen der Interviewten eröffnen eine Perspektive über die lückenhaften Akten hinaus – auch (oder gerade weil) die Darstellungsform einer ästhetischen sowie affektiven Monumentalisierung von Zeugenschaft Vorschub leistet. Insofern lassen sich die Filme beider Filmemacherinnen als exemplarische und »unruhestiftende« Interventionen verstehen. Das, was Krämer und Schmidt für den Bereich der Kunst festhalten, scheint hier Gültigkeit zu besitzen: »Anders gesagt: Wenn Kunst Zeuginnen und Zeugen ›auf die Bühne‹ holt, reflektiert sie damit allererst den aktuellen gesellschaftlichen Umgang mit diesen.«¹³³ Abermals wird in diesem Spannungsverhältnis zwischen Erinnerungen und deren ästhetischer Rahmung der ambivalente Charakter von Zeugenschaft im filmischen und geschichtskulturellen Kontext offenbar – wodurch zugleich Diskussionen über die Umgangsweisen mit Vergangenheit angestoßen werden.

133 Krämer und Schmidt 2016: 13.

