

7. Koloniale Ruinen als Schauplätze von Zeugenschaft

Die filmische Bearbeitung einzelner Lebensgeschichten zwischen Mosambik und Portugal sowie die Nachwirkungen kolonialer Gewalt standen im Mittelpunkt des vorangegangenen Kapitels. Dort wurde erörtert, wie historische Zeugenschaft im Rahmen dokumentarischer Filme seit den 1990er Jahren zunehmend eine Basis für multiperspektivische Darstellungen bildet. In diesem Kapitel geht es nun weniger um die divergierenden Perspektiven von Opfern oder Tätern. Vielmehr stehen jene filmischen Ins-Bild-Setzungen im Mittelpunkt, in denen sich historische Zeugen mit Orten und den damit für sie verknüpften Erfahrungen auseinandersetzen. Betrachtet werden urbane Umgebungen und Gebäude, die seit dem Ende der Kolonialherrschaft (oder schon vorher) verfallen und die als ein Setting konfiguriert werden, in dem Erinnerungen an Gewalt und die soziale Ungerechtigkeit der Kolonialzeit verhandelbar werden.¹

Die in den Filmen beobachteten »physischen Spuren des Kolonialismus«² sind in urbanen Zentren Mosambiks situiert, die von kolonialen Regimen gegründet wurden bzw. durch diese Umgestaltungen erfuhren.³ So geht es in *LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA* (1995, Das Doppelleben der Dona Ermelinda) um die Ruine der Villa Algarve in Maputo, die von der Geheimpolizei PIDE/DGS bis 1974 als Verhör- und Folterzentrum genutzt wurde.⁴ Mit Blick auf *RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA* (2006, Ricardo Rangel. Brandeisen) wird nach einer Inszenierung Maputos gefragt, durch die Prozesse rassistischer bzw. ökonomisch begründeter Segregation vor und nach 1974 problematisiert werden. Dabei werden auch die

1 Zur Analyse filmischer Darstellungen afrikanischer Städte vgl. u. a. Gutberlet 2010.

2 Demissie 2007: 157.

3 Vgl. Fernandes 2000; Freund 2007: 65ff.; Jenkins 2012: 142f.

4 Vgl. Association des trois mondes 2000: 295.

Zuschreibungen »schwarz« und »weiß« ins Spiel gebracht⁵ und die mit diesem Diskurs verknüpften Erinnerungen an koloniale Gewalt thematisiert. Schließlich wird das verfallene Luxushotel Grande Hotel in Beira anhand von HÓSPEDES DA NOITE (2007, Nachtgäste) untersucht, wobei mitunter nostalgische Ansichten zu berücksichtigen sind,⁶ die nicht nur den ehemaligen Siedlern vorbehalten sind.⁷

In der Analyse wird das Zusammenspiel von architektonischen Überresten, historischer Zeugenschaft und filmischen Praktiken fokussiert. Die Verschränkung dieser Elemente wirft die Frage auf, inwiefern die Auseinandersetzungen mit den verfallenen Bauwerken andere Sichtweisen auf die Vergangenheit Mosambiks konstruieren und somit Alternativen zu offiziellen Geschichtsdeutungen in der Zeit nach 1989 entwerfen – abseits der zentralen Plätze,⁸ auf denen die Gründer und Präsidenten der FRELIMO wie Eduardo Mondlane oder Samora Machel idealisiert werden.⁹ Es steht zu vermuten, dass die Filme sich mit ihren Schwerpunktsetzungen im Abseits des »Befreiungsskripts« der FRELIMO situieren, das auch nach den Umbrüchen von 1989 und 1992 vorherrschend war.¹⁰ Wie dabei historische Zeugenschaft ins Spiel kommt, wird jetzt ausgelotet.

-
- 5 Vgl. Bergermann 2013: 11f. Zu »Hautfarbe« als sozialer und kultureller Konstruktion sowie ihrer Verknüpfung mit rassistischen Diskursen vgl. auch Geulen 2007: 13f.; Hund 2007: 68ff.; Arndt 2012: 20. Für Mosambik siehe Thomaz 2005-2006: 257f.
 - 6 Nostalgie wird hier als ein kulturelles Phänomen und zugleich auch subjektive Erfahrung begriffen, die eine Sehnsucht nach einem anderen (existierenden oder nicht-existierenden) Ort oder einer anderen Zeit bezeichnet. Vgl. Boym 2001: xiiif.; Wilson 2005; Atia und Davies 2010.
 - 7 Vgl. Bissell 2005: 239. Siehe auch Rosaldo 1989: 107; Norindr 1996: 120; Thackway 2003: 94; Lorcín 2012: 9.
 - 8 Damit sind auch Umdeutungsprozesse verbunden, da durch das koloniale Regime geschaffene Gedenkort einer Umgestaltung unterzogen werden. Vgl. Verheij 2011: 99ff.
 - 9 Für diese Politiker und Kämpfer der Unabhängigkeitsbewegungen wurden und werden Statuen errichtet, um Orte zu schaffen, an denen der nationalen Vergangenheit gedacht werden kann (z. B. am 25. September, dem Unabhängigkeitstag). Gerade im Zuge des »Ano Samora Machel (Samora Machel-Jahres)« (2011) wurden zu Ehren des Präsidenten eine Reihe von neuen Statuen in verschiedenen Städten errichtet. Vgl. u. a. »Governo decreta 2011 Ano Samora Machel.« *O País* 27.01.2011.
 - 10 Vor dem Hintergrund des politischen Kurswechsels von 1992 sind auch Verschiebungen und Modifikationen in Bezug auf die Geschichtsschreibung und erinnerungspolitische Prozesse festzustellen. So gibt es etwa unter Historikern Diskussionen über die idealisierte Darstellung der Geschichte der FRELIMO und Mosambiks. Vgl. Bragança und Depelchin 1988: 165f.; Adam 1991.

7.1 DIE VILLA ALGARVE IN MAPUTO. ERINNERUNGEN AN FOLTER DER PIDE/DGS

Für den Film *LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA* (1995) begab sich der Filmemacher Aldo Lee auf eine Spurensuche in Maputo, um die Geschichte seiner Familie zu recherchieren. Es geht um Dona Ermelinda, die Großmutter des Filmemachers, sowie ihren Werdegang im kolonialen und post-unabhängigen Mosambik.¹¹ Hinsichtlich ihres Lebens nach 1975 versucht der Film ein umstrittenes Kapitel der Familiengeschichte aufzuarbeiten.¹² Denn Dona Ermelinda nahm nicht nur die mosambikanische Staatsangehörigkeit an, sondern hatte in ihrem »zweiten Leben« auch einen Mosambikaner als Liebhaber. Jedoch wird in *LA DOUBLE VIE* nicht ausschließlich die Lebensgeschichte Ermelindas rekonstruiert. Letztere macht der Film vielmehr im Zusammenhang mit der Geschichte Mosambiks seit 1900 begreifbar und reflektiert auf diese Weise die »Ironie und Tragödie einer persönlichen Geschichte, die in einem politischen und sozialen Kontext verankert ist«¹³. Diese Verschränkung von Familien- und Kolonialgeschichte in *LA DOUBLE VIE* ist hier von besonderem Interesse, gerät dadurch doch der gewaltsame Charakter des autoritären portugiesischen Kolonialregimes in den Blick.¹⁴

Die Villa Algarve im Stadtteil Polana, gelegen im Zentrum Maputos, ist einer der prägenden Orte des Films. In den 1930er Jahren als Privathaus erbaut wurde die Villa seit Ende der 1950er Jahre von der Geheimpolizei PIDE/DGS als Hauptquartier und für Verhöre von Personen benutzt, die der Zusammenarbeit mit der

11 Dona Ermelinda kam – nachdem sie einige Jahre in Südafrika verbracht hatte – ca. 1974/75 nach Maputo zurück, um die Leitung der Firma ihres verstorbenen Mannes wieder aufzunehmen. Ihre Rückkehr stellt eine Ausnahme dar, ereignete sie sich doch in einer Periode, in der die meisten der portugiesischen Siedler wegen der politischen Umbrüche entweder nach Portugal oder ins benachbarte Südafrika flohen. Offiziellen Zahlen zufolge kamen in diesen Jahren tausende Siedler aus Mosambik sowie auch Angola nach Südafrika. Vgl. Pires 2000: 184; Glaser 2010: 71f.; Gupta 2011.

12 Dies zeigt sich u. a. an Ermelindas Tagebuch, das in englischer Übersetzung erschien und in dem die letzten vierzig Seiten und damit die Einträge von 1979 bis 1992 fehlen. Cabral vermutet, dass die Seiten entweder von der Tochter Ermelindas – Ester Lee – oder von Mucavele, dem Liebhaber, aus dem Tagebuch entfernt wurden. Ester Lee wiederum geht davon aus, dass ihre Cousine oder gar Ermelinda selbst vielleicht die Seiten entfernt haben könnten. Vgl. Lee 1999; Cartwright 2006: 310.

13 »La double vie de Dona Ermelinda.« Filme documentaire. http://www.film-documentaire.fr/La_Double_Vie-Do%3%B1a_Ermelinda.html,film,1441 (21.07.2014).

14 Zur Verschränkung von Familienerzählungen, Geschichte und Dokumentarfilm vgl. Curtis und Fenner 2014.

FRELIMO verdächtigt wurden.¹⁵ Seit dem Abzug der Portugiesen 1975 verfällt das Gebäude, obwohl es von der FRELIMO und anderen Stellen in Mosambik als bedeutender Ort für den Widerstand gegen die Kolonialherrschaft beschrieben wird.¹⁶ So wurde die Villa 1999 dem *Ordem dos Advogados* (Rechtsanwaltskammer) zugesprochen, der beabsichtigte, dort ein »Zentrum des Rechts und der menschlichen Würde« einzurichten.¹⁷ Dann ging sie in den Besitz des *Ministério do Combatente* (Ministerium der Soldaten und Veteranen) über, das dort ein »Museum des Widerstands gegen den Kolonialismus« einrichten möchte.¹⁸ Aber auch dieses Vorhaben wurde noch nicht realisiert. Während die Bedeutung des Gebäudes für die Geschichte des Landes in gewisser Weise anerkannt wird, bleibt abzuwarten, wann dieser Relevanz tatsächlich Rechnung getragen wird.¹⁹

Die Verzögerungen bei der Sanierung der Villa Algarve mögen auch damit zusammenhängen, dass den ehemaligen politischen Gefangenen der PIDE/DGS in Mosambik eine schwierige Stellung zukommt. Peixoto und Meneses zufolge wird ihnen bis in die Gegenwart oft die Rolle der »Verräter« im Unabhängigkeitskampf zugeschrieben.²⁰ Das ihnen zugefügte Leid wird nur selten zur Sprache gebracht.²¹ Welchen Beitrag LA DOUBLE VIE in dieser Hinsicht leistet, wird im Folgenden zu klären sein.

15 Die Vila Algarva als Hauptquartier diente als Zentrale der Informationssammlung, -verwaltung und -weitergabe über die Situation in der Kolonie. Vgl. Muiwane 2006: xiv; Matusse und Malique 2008: 107, 109; Mateus 2011: 107. Siehe auch »Da Vila Algarve.« *Diário de um sociólogo* (16.01.2010), <http://oficinadesociologia.blogspot.de/2010/01/da-vila-algarve.html> (30.03.2018).

16 Ende der 1990er Jahre sollte das Haus soll zur Renovierung geräumt werden. Es steht bislang jedoch leer und verfällt weiterhin. Vgl. »Vila Algarve (então sede da Pide) vai ser desabitada para reabilitação.« *Notícias* 23.11.1996.

17 Vgl. »Moçambique. Ordem dos Advogados quer transformar edifício da PIDE em »sede dos direitos e dignidade humanas.« *Expresso* 06.05.2008.

18 Vgl. »Antiga sede da PIDE/DGS vai ser museu da Resistência ao Colonialismo em Maputo.« *Notícias* 15.01.2013.

19 Laut neueren Plänen sollte der Umbau der Villa zum Museum 2015 beginnen. Bislang ist aber noch nichts geschehen. Vgl. »Ex-Vila Algarve vira Museu de Resistência.« *Notícias* 18.03.2015.

20 Vgl. Peixoto und Meneses 2013: 103f. Siehe auch Finnegan 1992: 45ff; Mateus und Mateus 2010: 72f.

21 Für kürzlich Veröffentlichte Memoiren eines politischen Gefangenen vgl. Mboa 2009; »Ser preso, torturado, morto pela causa nacional era um orgulho.« *O País*. 13.03.2012.

Das Doppelleben der Villa Algarve

Anhand der Ruine der Villa Algarve thematisiert LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA die gewaltsamen Methoden des Kolonialregimes. Um das Gebäude für die Deutung der Vergangenheit produktiv zu machen, wird es mit den Erfahrungsberichten eines historischen Zeugen konfrontiert. Dazu greift der Film auf einen älteren Mann, Senhor Nhakasa zurück. Dieser hatte als Reinigungskraft des Sportklubs der *Caminhos de Ferro de Moçambique* (CFM, Eisenbahnen Mosambik) gearbeitet, welcher wiederum oft vom Urgroßvater des Regisseurs frequentiert wurde. In einer Szene erläutert Nhakasa gegenüber der Kamera, dass seine zwei Söhne im Unabhängigkeitskampf für die FRELIMO kämpften.²² Er gibt Auskunft darüber, dass die PIDE/DGS ihn 1965 deswegen inhaftierte.²³ Es war »das Jahr der Verhaftungen«²⁴. Diese Erfahrungen machen Nhakasa zu einem für den Film wichtigen Protagonisten und verdeutlichen, wie die Familiengeschichte des Filmemachers und die Geschichte des Unabhängigkeitskampfes miteinander in Beziehung stehen.²⁵

Bevor die Villa Algarve ins Bild gesetzt wird, um Deutungen kolonialer Gewalt zu entwerfen, erfolgt eine zweifache Kontextualisierung. Zuerst wird anhand von Wochenschaubildern aus der Kolonialzeit das privilegierte Leben der Siedler in Lourenço Marques (heute Maputo) durch die *voice over* kritisch kommentiert.²⁶ Zweitens wird – ebenfalls durch Archivmaterial – auf den Beginn der Kolonialkriege in Angola 1961, die Gründung der FRELIMO 1962 und den Beginn des bewaffneten Kampfes der FRELIMO gegen das portugiesische Regime in Mosambik 1964 hingewiesen. An dieser Stelle betont die *voice over*, dass Portugal lange an seiner unnachgiebigen Haltung in der Kolonialpolitik festhielt und dabei auf militärische Mittel zurückgriff.²⁷

22 Vgl. LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA, 00.31.18–00.31.58.

23 Die Söhne Nhakasas waren ohne sein Wissen nach Tansania geflohen und hatten sich dort der FRELIMO angeschlossen, um für die Unabhängigkeit zu kämpfen.

24 Mboa, *Memórias da luta clandestina*, 95. Nachdem 1964 die ersten Operationen der FRELIMO stattgefunden hatten, hatte Portugal die Zahl der Streitkräfte in der Kolonie erhöht. 1965 wurden dann eine Reihe von FRELIMO-Angehörige in Lourenço Marques sowie generell im Süden Mosambiks festgenommen und somit die »IV. politisch-militärische Region« der FRELIMO ausgeschaltet, bevor diese überhaupt zu funktionieren begonnen hatte. Vgl. Newitt 1995: 524; Peixoto und Meneses 2013: 93.

25 Vgl. »Arte raconte ›La double vie de Dona Ermelinda‹. Ermelinda, la grand-mère scandaleuse.« *Le Soir*: http://archives.lesoir.be/arte-raconte-la-double-vie-de-dona-ermelinda-ermelinda-_t-19950727-Z09UPX.html (30.07.2016).

26 Vgl. LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA, 00.25.00–00.25.30.

27 Vgl. Ebd., 00.28.34–00.29.49.

Zwischen Architekturerbe und provisorischer Nutzung

Zu Beginn der Sequenz, die die aggressive Kolonialpolitik Portugals in den 1960er Jahren problematisiert, wird die Villa Algarve in mehreren Einstellungen gezeigt: Am Eingangsbereich haben Straßenverkäufer ihre Waren ausgebreitet. Kinder sitzen auf dem Metallzaun, der die Villa umgibt. Eine Totale zeigt die erhaltene Außenstruktur. Doch viele Fenster und Türen sind mit Brettern vernagelt. Die *voice over* informiert darüber, dass die Villa der Geheimpolizei PIDE/DGS als Hauptquartier diente und nun von Bürgerkriegsflüchtlingen genutzt wird.²⁸ Der Kommentar markiert die Villa somit nicht nur als wichtigen Ort für die Geschichte des Unabhängigkeitskampfes. Es wird auch deutlich, dass die Ruine mit der Geschichte des Bürgerkriegs verknüpft ist. Dessen Nachwirkungen drängen – in Form der aktuellen BewohnerInnen – wiederholt ins Bild.

Des Weiteren wird das Gebäude als ein Beispiel des kolonialen Architekturerbese charakterisiert, wobei die Kacheldekoration zentral ist.²⁹ Sie gilt als Indiz eines portugiesischen Architekturerbese,³⁰ das auf eine Periode städtischen Wachstums in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg verweist.³¹ Die idealisierten Darstellungen der Kacheln und der Name des Gebäudes, das Assoziationen mit dem bekannten Urlaubsgebiet Algarve im Süden Portugals weckt, stehen jedoch im Widerspruch mit der Nutzung des Hauses in den 1960er Jahren. Damals war es in den Worten des Schriftstellers João Paulo Borges Coelho »ein Haus des Todes, der Schatten und Grausamkeit«³².

28 Vgl. Ebd., 00.30.04–00.30.19. 2010 lebten in der Villa Algarve wohnungslose Erwachsene und Kinder, die daraus vertrieben werden sollen. Vgl. »Os últimos dias na vila Algarve.« *Verdade* 26.11.2010.

29 Es handelt sich um ein auffälliges Gestaltungselement, wie Grill schreibt: »die azulejos [Kacheln] [...] leuchten noch tintenblau. Sie zeigen lusitanische Idyllen, das Kap von São Vicente-Farol, Bergbauern, heimkehrende Fischer.« »Schaut, ich bin die Schönste. Nach dem Ende des Kommunismus hat die Hauptstadt von Mosambik wieder Schminke aufgelegt.« *Die Zeit* 25.09.2003.

30 Solche bemalten Kacheln werden als typisch portugiesisches Dekorelement beschrieben, die sowohl im Innen- wie auch Außenbereich Verwendung fanden. Vgl. Wheeler, und Opello 2010: 52f.; Matos 2009.

31 Vgl. Freund 2007: 80; Fernandes 2000: 358. Damals galt die Stadt als Symbol erfolgreicher Kolonisierung und einige Portugiesen sahen in ihr gar »[a] Corner of Europe in South Africa«. Zitiert in Penvenne 2005: 87. Dass dieses Erbe beim geplanten Umbau zum nationalen Museum berücksichtigt werden soll, zeigen verschiedene Zeitungsberichte. Vgl. »Ex-Vila Algarve vira Museu de Resistência.« *Notícias* 18.03.2015.

32 Coelho 2006: 13.

Abbildung 24 und 25: Villa Algarve im Stadtteil Polana, Maputo



Quelle: Stills aus LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA

Erinnerungen an Folter in der Villa Algarve

Die Nutzung des Gebäudes durch die PIDE/DGS wird in der Szene erläutert, in der Senhor Nhakasa die Ruine in Begleitung einer – unbekannten – Frau betritt.³³ Im Inneren des Gebäudes spricht er über die ihm zugefügte Gewalt. Bei seiner Schilderung wird Nhakasa zusammen mit der Frau sowie drei Jugendlichen ins Bild gebracht. In deren Anwesenheit erzählt er, wie er in der Villa festgehalten und gefoltert wurde.³⁴ Er bedient sich dabei einer Form des historischen *reenactments*:³⁵ Er stellt die Situation der Folter nach, indem er einen Stock in der einen Hand hält und mit diesem auf die andere schlägt. Nhakasa nimmt hier gleichzeitig die Position des Geschlagenen wie auch des PIDE-Agenten ein, der ihm Gewalt zufügte.³⁶ Er weist auf den Namen der Foltermethode, die »palmatória«³⁷ hin und erklärt, dass

33 Sie trägt zwar ein T-Shirt der FRELIMO, hört aber Nhakasa nur zu und scheint also nichts Genaues über die Vergangenheit des Gebäudes oder über das Vorgehen der PIDE/DGS zu wissen. LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA, 00.30.20–00.30.47.

34 Personen, die im Gefängnis von Machava oder in Sommerschield in Lourenço Marques festgehalten wurden, wurden in die Vila Algarve zu Verhören gebracht. Dort waren teils auch Besuche der Gefangenen durch Familienangehörige möglich. Vgl. Matusse und Malique 2008: 46. Zu den Gefängnissen der Gheimpolizei vgl. Mateus 2011: 137ff.

35 Vgl. Sturken1997: 74; McCalman und Pickering 2010; Hochbruck und Schlehe: 2010.

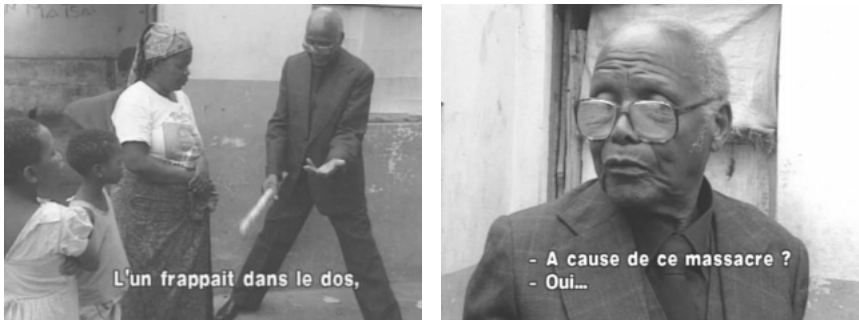
36 Die Einstellung erinnert an die Thematisierung der Prügelstrafe im zweiten Teil von Ralph Giordanos HEIA SAFARI (1966. Regie: Claus Ferdinand Siegfried. Deutschland: ZDF). Vgl. Michels 2009: 476.

37 Die »palmatória« war im kolonialen Mosambik »ein allgegenwärtiges Unterdrückungsinstrument«. Penvenne 1995: 108. Nach der Unabhängigkeit wurde diese Art der Bestrafung durch die FRELIMO verboten, obwohl manche Autoren davon ausgehen, dass die

die Schläge beim Verhör so lange andauerten, »bis alles aufplatze«³⁸, wobei er auf die Innenfläche seiner Hand zeigt.³⁹

In Nhakasas Darstellung für die Kamera verknüpfen sich diskursive und performative Elemente. Diese werden durch die Anwesenden zudem in einen sozialen Zusammenhang gebracht. Somit ist eine Vermittlung individueller Erfahrungen und historischen Wissens an Personen zu beobachten, die nachfolgenden Generationen angehören. Die BewohnerInnen der Villa Algarve, deren Leben vom Bürgerkrieg geprägt ist, erhalten in diesem Moment Kenntnis über die koloniale Vergangenheit, da sie – so die Zeitschrift *Verdade* – »vielleicht nie von der PIDE gehört hatten«⁴⁰. Die Position Nhakasas als historischer Zeuge, der über ein spezifisches Wissen verfügt, wird dabei durch die Kleidung unterstrichen. Der Anzug lässt ihn glaubwürdig erscheinen und macht ihn von den gegenwärtigen NutzerInnen der Villa unterscheidbar.

Abbildung 26 und 27: Senhor Nhakasa in der Vila Algarve



Quelle: Stills aus LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA

Die filmische Gegenüberstellung von Nhakasa als Opfer kolonialer Gewalt und den Anwesenden wird durch einen Dialog weiter konturiert. Dort gibt Nhakasa seiner ZuhörerIn u. a. über die Folgen der Folterung Auskunft. Er führt seinen schlechten Gesundheitszustand auf die Folter durch die PIDE/DGS zurück. Seine Darstellung zeichnet sich sowohl durch Übertreibungen (»Massaker« als Synonym für Folter) als auch durch im Portugiesischen verbreitete Diminutive (»Häuschen«) aus.

Prügelstrafe zur Bestrafung politischer Oppositioneller in der Post-Unabhängigkeitsphase eingesetzt wurde. Vgl. Azevedo, Nnadozie und João 2003: 132.

38 LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA, 00.30.47–00.31.00.

39 Zu weiteren Foltermethoden, die auch in der Metropole bei politischen Gefangenen angewendet wurden, vgl. Mateus 2011: 108ff. Zum Vorgehen der PIDE in Kontinental-Portugal vgl. Pimentel 2007; Pimentel 2011: 308ff.

40 »Os últimos dias na vila Algarve.« *Verdade* 26.11.2010.

- »Nhakasa: Os ouvidos: não ouço. A cabeça doi sempre. A vista, não vejo. É assim. (Ich kann nicht hören. Der Kopf tut mir immer weh. Ich sehe nichts. So ist es.)
- Unbekannte: Por causa desse massacre? (Alles wegen dieses Massakers?)
- Nhakasa: Por causa desse massacre nesta casita. (Wegen dieses Massakers in diesem Häuschen.)«⁴¹

Der Dialog als Gestaltungselement ersetzt hier die Befragung des historischen Zeugen durch den Regisseur. Mit dieser Taktik wird die Kompetenz, sich mit dem Zeugen auseinanderzusetzen, folglich an die Bewohnerin der Villa delegiert. Dies erlaubt es, die Produktion von Zeugenschaft selbst sowie deren filmische Rahmung im Zusammenhang generationsüberschreitender Begegnungen beobachtbar zu machen. Interessant ist dabei, dass der Wortwechsel zwischen Nhakasa und der Bewohnerin konventionell mit Schuss-Gegenschuss-Verfahren gerahmt wird. Ähnlich wie im Spielfilm werden der erzählende Nhakasa und die Zuhörerin im Gespräch durch Nahaufnahmen kadriert. Die Großaufnahmen der Gesichter betonen dabei den emotionalen Charakter des Gesagten. Auf diese Weise verschiebt sich das dokumentarische Darstellungsregime⁴² von Zeugenschaft. Ihre filmische Situierung wird vielmehr angesichts der sozialen Situation und der Ruine eingebettet. Die Mobilisierung dieser filmischen Gestaltungsmittel unterstreicht eine Individualisierung und Emotionalisierung der Kolonialgeschichte. Dadurch wird ebenso die Position des Befragten als ein Opfer staatlich sanktionierter Gewalt betont.

Bei seinem letzten Satz zeigt Nhakasa auf den Teil des Gebäudes, der hinter ihm im Bild sichtbar wird. Dort befindet sich eine mit Plane, Stoff und Brettern zugenagelte Tür. In diesem Verschlag, diesem »casita (Häuschen)«, das nur flüchtig ins Bild gebracht wird, habe sich das Verhör und die Folter zugetragen. Mit dieser Geste bindet Nhakasa seine Erfahrung folglich nochmals zurück an die Ruine, in der auch eine alte, zerrissene und ausgebleichte Fahne Mosambiks sichtbar wird. Letztere kann hier selbst in ihrer Nebensächlichkeit als ein Verweis auf die überkommene Erzählung vom »nationalen Befreiungskampf« und dem bislang noch ausstehenden Aufbau des Landes gelesen werden.

In LA DOUBLE VIE werden historische Zeugenschaft, architektonische Überreste sowie filmische Praktiken zueinander in Beziehung gesetzt, um die Villa Algarve als einen Ort zu deuten, der für die Auseinandersetzung mit kolonialer Gewalt relevant ist. Es wird ersichtlich, dass die Villa keine »Insigne der Macht«⁴³ mehr dar-

41 Vgl. LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA, 00.31.01–00.31.01.

42 Vgl. Comolli 2006.

43 Rodríguez schreibt mit Blick auf die Darstellung eines Folterzentrum im Film EL CASO PINOCHET (2001): »He [Guzmán] shows the ruins of the torture center not as ›the insig-

stellt, sondern nun vielmehr auf das Ende des portugiesischen Kolonialismus verweist. Das Zeugnis Nhakasas gilt hier als wichtiges Beispiel für die Art und Weise, wie das autoritäre Regime in Lissabon mit Anhängern der FRELIMO bzw. auch deren Angehörigen umging. Der Film setzt es ein, um die repressive Kolonialpolitik des Salazar-Regimes in den 1960er und 1970er Jahren zu verdeutlichen. Im Umkehrschluss erscheint die heroisch geprägte historische Meistererzählung der FRELIMO vom siegreichen »Befreiungskampf« ebenfalls in einem anderen Licht. Denn der Fokus wird im Film von führenden Politikern auf eine einfache Person verschoben, die als Ziel kolonialer Unterdrückungsstrategien in den Blick kommt.⁴⁴

Vor diesem Hintergrund erscheint die Auseinandersetzung mit dem ehemaligen Folterzentrum in LA DOUBLE VIE umso bedeutsamer, zumal der Film zu einem Zeitpunkt entstand, als sich Mosambik kaum von den Nachwirkungen des Bürgerkriegs erholt hatte.⁴⁵ Er kann in dieser Hinsicht als ein Plädoyer dafür verstanden werden, die Leidensgeschichte jener anzuerkennen, die ebenfalls Teil der komplexen Kolonialgeschichte und der damit verknüpften Aufarbeitungsprozesse sind.⁴⁶

7.2 LOURENÇO MARQUES/MAPUTO ALS GETEILTE STADT UND DIE FLÜCHTIGKEIT VON ZEUGENSCHAFT

Der Film FERRO EM BRASA. RICARDO RANGEL (2006, Brandeisen. Ricardo Rangel) von Licínio de Azevedo ist dem gleichnamigen mosambikanischen Fotografen gewidmet. Rangel wird als Journalist einer Generation von Kulturschaffenden porträtiert, die die Zeit des Kolonialismus erlebte und darüber kritisch Zeugnis ablegen kann.⁴⁷ Doch ist der Film nicht so sehr auf eine Darstellung des Lebens-

nia of power« or »the emblem of the regime's strength« but as allegorical fragments bearing witness to the historical collapse of Pinochet's terror.« Rodríguez 2013: 137f.

44 Es sei daran erinnert, dass in der Villa Algarve viele FRELIMO-Mitglieder, Schriftsteller und Intellektuelle von der PIDE/DGS gefoltert wurden. Dazu zählten der Maler Malangatana Valente Ngwenya, Schriftsteller wie Albino Magaia, José Craveirinha, Amaral Matos sowie auch Josina Abiatar Muthemba oder Matias Mboa. Vgl. Schönberger 2002: 135, 150; Mateus und Mateus 2010: 67ff.

45 Andere Filmproduktionen dieser Zeit setzen sich etwa mit der Rückkehr von Vertragsarbeitern aus der DDR nach Mosambik, den Folgen des Bürgerkriegs oder der Problematik des Wassers und der Minenräumung auseinander. Vgl. Arenas 2011: 140ff.

46 Vgl. Peixoto und Meneses 2013: 103f.; Fernandes 2013: 157.

47 In den 1940er Jahren begann Rangel in Fotolaboratorien verschiedener Tageszeitungen zu arbeiten, 1952 war er als Fotoreporter bei *Notícias da Tarde* »der erste nichtweiße

wegs des Fotografen konzentriert.⁴⁸ Vor Allem geht es um Aufnahmen, die Rangel in den 1950er und 1960er Jahren in Lourenço Marques (heute Maputo) machte und die die sozialen Verhältnisse im kolonialen Mosambik kritisieren. Rangel spricht über diese Werke und sucht jene Orte der mosambikanischen Hauptstadt auf, an denen die Bilder entstanden: den Hafen, das Stadtzentrum, die Stadtteile Malhangalene und Xipamanine. Es geht in der folgenden Analyse daher weniger um eine spezifische Ruine, die zum Dreh- und Angelpunkt filmischer Auseinandersetzungen wird. Vielmehr ist es hier der urbane Raum und von Rangel fotografierte sowie erinnerte Begebenheiten, die Maputo als Projektionsfläche einer spezifischen Erinnerung an den Kolonialismus modellieren.⁴⁹ Vor diesem Hintergrund wird gefragt, wie der Film anhand eines Stadtviertels und historischer Zeugenschaft Deutungsangebote der Vergangenheit formuliert und die rassistische Trennung der kolonialen Gesellschaft thematisiert.⁵⁰ So lässt sich in Bezug auf ein Gebäude aus der Kolonialzeit das situierte Zusammenweben von Zeugenschaft, architektonischen Überresten und filmischen Praktiken beobachten.

Licínio de Azevedo und die Geschichte Mosambiks

Der Filmemacher Licínio de Azevedo kam 1976 aus Brasilien nach Portugal und verbrachte einige Zeit in Guiné Bissau. Azevedo bildete dort Journalisten aus und

Journalist« und Anfang der 1970er Jahren mit an der Gründung der Wochenzeitschrift *Tempo* beteiligt. Er verstarb 2009. Vgl. Z'Graggen und Neuenburg 2002: 140.

48 Vgl. »Os olhos abertos de Ricardo Rangel.« BBC para África, http://www.bbc.co.uk/portugueseafrika/news/story/2009/06/090617_mozrangelobimt.shtml (14.08.2017).

49 Zum Hintergrund der Stadtentstehung und Entwicklung von Lourenço Marques bzw. Maputo vgl. Jenkins 2012: 142f.

50 In den portugiesischen Kolonien wurde rechtlich zwischen »Indigenen« und »Nicht-Indigenen« unterschieden. Nur letztere, also Siedler aus Europa waren per Gesetz geschützt, während afrikanische Bevölkerungen u. a. Praktiken der Zwangsarbeit ausgesetzt waren. Es war vorgesehen, dass »Indigene« den Status eines »Assimilierten« oder sogar eines »Zivilisierten« erreichen konnten (dies war an einen bestimmten Bildungsgrad und die Zahlung von Steuern gebunden). De facto gab es aber selbst in den 1960er Jahren nur verschwindend geringe Zahlen an registrierten »Zivilisierten«, womit sich die sogenannte Zivilisierungsmission als gescheitert erwies. Das Indigenato-Regime wurde 1961 angesichts der sich verändernden weltpolitischen Lage – die zweite Welle der Dekolonisierung war in Gang – abgeschafft, was letztlich aber wenig an der sozialen Realität in den Kolonien änderte. Vgl. Newitt 1995: 441f., 477; Thomaz 2001. Zur kolonialen Zivilisierungsmission und deren Grenzen vgl. Osterhammel 2005: 408ff.

interviewte zahlreiche Kämpfer der PAIGC über den Unabhängigkeitskampf.⁵¹ Dieser Tätigkeit ging er später auch in Mosambik nach, wo er im Norden des Landes zusammen mit Camilo de Sousa FRELIMO-Soldaten über den Kampf gegen das Kolonialregime befragte.⁵² Seit Ende der 1970er Jahre war Azevedo dann am *Instituto de Comunicação Social* in Maputo tätig und beteiligte sich an den Experimenten zur Einführung des Fernsehens in Mosambik, wobei er u. a. auch in Kontakt mit Jean-Luc Godard kam. Im Verlauf der 1980er Jahre begann der Filmemacher erste privat produzierte Filme zu drehen. Bereits mit diesen Werken verortete er sich außerhalb des offiziellen Diskurses der FRELIMO und ging über die Konventionen des Dokumentarfilms hinaus.⁵³ Um 1990 war Azevedo zusammen mit Pedro Pimenta und weiteren FilmemacherInnen an der Gründung von Ébano Multimédia beteiligt, die u. a. mehrere Dokumentationen über die Folgen des Bürgerkriegs in Mosambik produzierte.⁵⁴ Daneben führte Azevedo bei mehreren Spielfilmen Regie, die die soziale Realität und Geschichte des Landes seit 1975 einer kritischen Betrachtung unterziehen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Dokumentarfilm, dessen Grenzen Azevedo in RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA (2006) oder HÓSPEDES DA NOITE (2007) weiter auslotet.

Der kritische Blick des Fotografen

Der Beginn des Films FERRO EM BRASA informiert über den Lebensweg des Fotografen Ricardo Rangel.⁵⁵ Anhand einiger Fotografien wird erzählt, dass Rangel aus einer afrikanisch-chinesischen Familie kam und 1924 in Lourenço Marques (heute Maputo) geboren wurde. Zudem wird Rangels Vorliebe für Jazzmusik herausgestellt, die im Verlauf des Films immer wieder von Bedeutung ist. Darüber hinaus wird dargelegt, dass Rangel nach der Unabhängigkeit Mosambiks eine neue Generation von Fotografen ausbildete und das *Centro de Documentação e Formação Fotográfica* (CDFF, Zentrum für Dokumentation und fotografische Ausbildung) in Maputo leitete. Folglich wird Rangel durch die Einblendung eines Gruppenbildes mehrerer Fotografen als »Vater der mosambikanischen Fotografie« ins Bild gesetzt.

51 Vgl. Azevedo und Rodrigues 1977.

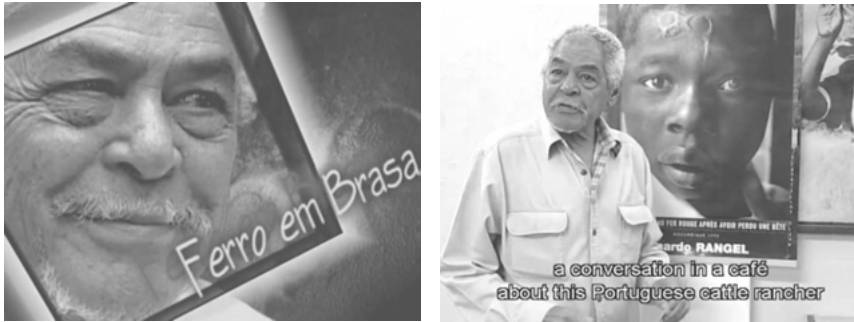
52 Das Buch *Relatos dos Povo Armado* (Berichte über das bewaffnete Volk) bildete später die Grundlage für den Spielfilm O TEMPO DOS LEOPARDOS (1985). Vgl. Azevedo 1983; Convents 2011: 521; Schefer 2013: 312f.

53 Vgl. Convents 2011: 522.

54 Vgl. ausführlich dazu Arenas 2011: 139ff.; Convents 2011: 523f.

55 Zum Werk vgl. Associação Moçambicana de Fotografia 1982; Centre Culturel Franco-Mozambicain 1994; Z'Graggen und Neuenburg 2002; Rangel 2004; Silva 2014.

Abbildung 28 und 29: Der Fotograf Ricardo Rangel



Quelle: Stills aus RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA

Rangel wird bereits im Vorspann des Films als Kritiker des Kolonialregimes ausgewiesen.⁵⁶ Der Filmtitel wird zusammen mit einem Porträt des Fotografen und dem Detail einer Fotografie eines Brandmals eingeblendet. Letzteres hatte ein Viehzüchter einem jungen Hirten wegen des Verlusts eines Rindes zugefügt. Rangel hebt diese brutale Vorgehensweise bzw. deren Resultat in seiner Nahaufnahme des Gesichts hervor, die im Film zudem in Form eines Posters zusätzliche Aufmerksamkeit generiert.⁵⁷ Während das Bild des Brandmals in den 1980er Jahren den Diskurs der FRELIMO über koloniale Unterdrückung illustrierte,⁵⁸ gilt sie hier vornehmlich als Werk, das der sozialen Ungerechtigkeit im kolonialen Mosambik anhand eines individuellen Beispiels Ausdruck verleihen soll. Aus diesem Grund war das Foto auch für den Film namensgebend.⁵⁹ Diese Ins-Bild-Setzung lässt ihn als wichtigen historischen Zeuge erscheinen und verleiht ihn in besonderem Maße Glaubwürdigkeit.

Streifzug durch Maputo: Stadtzentrum und Randbezirke

Um den Entstehungshintergrund einzelner Fotografien Rangel nachvollziehbar zu machen, unternimmt der Film einen Rundgang durch Maputo. Die Struktur der ein-

56 RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA, 00.01.10–00.01.23.

57 Über die Fotografie, ihre Entstehung und Zensur geben Rangel und der Journalist Calane da Silva im Film später Auskunft. Ein Still davon ist auf dem Deckblatt der DVD-Edition zu finden.

58 Die Fotografie des gebrandmarkten Jungen wurde z. B. als Titelblatt des Journals *Não vamos esquecer* 2-3 (1983) zum Thema koloniale Unterdrückung verwendet.

59 Vgl. »Ferro em brasa.« Caminhos da Memória, <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/06/22/ferro-em-brasa/> (30.03.2018).

zelen Szenen ist dabei ähnlich aufgebaut: Rangel befindet sich an einem Ort in der Stadt, an dem ein bestimmtes Foto entstand und hat eine Reproduktion des Bildes bzw. einen Fotoband dabei. In einer Szene am Hafen etwa zeigt Rangel der Kamera ein Bild von einem Vor- und Hilfsarbeiter.⁶⁰ Sich direkt an die Kamera wendend erklärt er, dass das Bild an diesem Platz entstanden sei und beschreibt die abgebildeten Personen. Mit dem Foto des wohlgenährten Vorarbeiters und des ärmlichen Hilfsarbeiters, so der Fotograf, habe er die soziale Ungerechtigkeit im kolonialen Mosambik kritisieren wollen. Während Rangel kommentiert, zeigt die Kamera, wie er am Kai steht. Parallel dazu werden vergrößerte Details der Fotografie eingeblendet. Das Aufsuchen des Orts scheint hier mit einem Versprechen auf eine glaubwürdige Vergegenwärtigung verbunden zu sein. So kommt es zur Verknüpfung von Zeugnis, Bild und filmischer Rahmung, wodurch sich der Blick auf den Hafen verändert und dessen Geschichtlichkeit hervorgehoben wird.

Eine ähnliche Vorgehensweise wird in der Szene angewandt, die im Stadtteil Xipamanine spielt.⁶¹ Nachdem Rangel über den dortigen Markt gegangen ist, erklärt er die Geschichte eines Porträts von einem Kind in der damaligen Barackensiedlung. Das Foto problematisiert Armut als eine Facette der kolonialen Gesellschaft, über die offizielle Stellen lieber schwiegen.⁶² Die ungleiche Behandlung und schlechten Lebensbedingungen der Bevölkerung im kolonialen Mosambik werden auch in weiteren Szenen angesprochen, in denen u. a. Fotografien von Straßenkindern gezeigt werden.⁶³ In den genannten Szenen wird Maputo durch das Zusammenspiel von den Berichten Rangels, den Fotografien und den jeweiligen Schauplätzen als ein Raum konstruiert, der für die Deutungen des portugiesischen Kolonialismus bedeutsam ist.

Dabei sticht der Gegensatz zwischen den schwarz-weiß Fotografien und den Farbaufnahmen der Filmkamera hervor. Die Präsenz der Fotos im Stadtraum und ihre Verbindung mit Rangel scheinen vordergründig auf eine Situation sozialer

60 Vgl. RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA, 00.06.10–00.07.15.

61 Vgl. RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA, 00.11.31–00.13.56.

62 Solche Aufnahmen, die Armut im Zusammenhang mit der »modernen« Stadt Lourenço Marques zeigten, waren vor 1975 nicht erwünscht. Das Salazar-Regime setzte in dieser Zeit mehr auf die Darstellung des durch zeitgemäße Architektur gestalteten Innenstadtbereichs. Dies zeigen auch spätere Publikationen wie die von Loureiro, die koloniale Diskurse unkritisch reproduzieren. Vgl. Loureiro 2004.

63 Vgl. RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA, 00.31.24–00.38.18. Das Fotografieren der Straßenkinder widersprach dem Bild, das das Salazar-Regime vom Bildungssystem in den Kolonien kreieren wollte: Denn es wurde die gleiche Förderung von europäischen wie auch afrikanischen Kindern unter der Devise »Muitas raças, um só povo (Viele Rassen, ein einziges Volk)« propagiert. Vgl. Santos 2008: 51.

Ungerechtigkeit in der Vergangenheit hinzuweisen.⁶⁴ Doch legen die Szenen ebenso nahe, dass die Gegenwart in ähnlicher Weise durch gravierende Ungleichheiten gekennzeichnet ist. So wirkt der Stadtteil Xipamanine in *FERRO EM BRASA* nach wie vor ärmlich. Im Gegensatz dazu stehen die gezeigten Geschäfte und die Gehwege im Innenstadtbereich. Unterschiede zwischen der »cidade do caniço (Vorstadt)« und der »cidade do cimento (Zementstadt)« machen sich 2006 noch immer deutlich bemerkbar.⁶⁵ *FERRO EM BRASA* verweist somit auf eine Teilung der Stadt, die vor 1975 auf der Basis rassistischer Kriterien funktionierte und gegenwärtig hauptsächlich ökonomischen Faktoren geschuldet scheint.⁶⁶ Die Kontinuität der Teilung wird im Film jedoch nur implizit sichtbar. Während die Kamera diesem Umstand schlicht nicht ausweichen kann, weisen weder Rangel noch eine übergeordnete *voice over* darauf hin. Die Taktik, den Stadtraum für die filmische Deutung der kolonialen Vergangenheit zu mobilisieren, erweist sich damit als zwiespältiges Unterfangen.⁶⁷

Kindheitserinnerungen in Malhangalene

Neben dem filmisch-fotografischen Streifzug durch Maputo ist weiterhin eine Sequenz von Interesse, in der Rangel den Stadtteil Malhangalene aufsucht. Das Viertel befand sich vor 1974 im Übergangsbereich von der sogenannten »Zementstadt« zu den Vorstädten,⁶⁸ d. h. am Rand des urbanen Zentrums und innerhalb eines nach rassistischen Kategorien geteilten städtischen Gefüges.⁶⁹ Solche Details werden im Film jedoch nicht angesprochen. Die Charakterisierung des Stadtteils bleibt Rangel überlassen, der dafür in diesem Fall nicht auf Fotografien zurück-

64 Im Spielfilm wird für Rückblenden etwa oft eine schwarz-weiße Einfärbung verwendet, um anzuzeigen, dass eine Begebenheit aus der Vergangenheit gezeigt wird. Vgl. Wulff 1988: 369; Keilbach 2010: 59-60.

65 Araújo und andere unterscheiden Maputo in Zentrum, suburbane Viertel und peri-urbane Zonen. Vgl. Araújo 1999: 176, 182. Zu den unterschiedlichen Bauformen im urbanen Zentrum und informellen Vorortsiedlungen vgl. Schetter 2010: 116.

66 Vgl. Morton 2013: 254. Siehe auch Sidaway und Power 1995; Jenkins 2012: 152; Roque, Mucavele und Noronha 2016.

67 Aber dies bleibt im Hintergrund, denn eine ausdrückliche Kritik der gegenwärtigen Verhältnisse würde auch zugleich die Politik der FRELIMO infrage stellen – ein Unterfangen, dem bis heute nicht nur Filmemacher, sondern auch andere MedienvertreterInnen in Mosambik vorsichtig gegenüberstehen (müssen). Vgl. als Überblick zu den Beschränkungen der Pressefreiheit: Bussotti 2015: 48f.

68 Vgl. Araújo 1999: 176; Schetter 2010: 116.

69 Vgl. Blij 1962: 60.

greift. Doch wird der Fotograf dieses Mal in Begleitung seines Freunds João Mendes vor der Kamera gezeigt und gibt Auskunft darüber, wie er in dem Stadtteil aufwuchs. Mendes gehört zur selben Generation wie Rangel und wurde als Kritiker des Kolonialregimes in den 1950er und 1960er Jahren mehrfach von der Geheimpolizei PIDE/DGS verhaftet.⁷⁰ Durch das Gespräch der beiden wird die – filmische – Produktion von Wissen über die koloniale Vergangenheit als spezifische Konstellation erkennbar. Es ist dabei nicht der Filmemacher, der die Fragen stellt. Vielmehr wird eine Form präferiert, in der ein Austausch zwischen altersgleichen Weggefährten über die Zeit vor 1974 stattfinden kann.

Den positiven Erinnerungen an die Familie, die Rangel im Verlauf der Szene äußert, steht eine Episode gegenüber, die auf die rassistische Teilung der kolonialen Gesellschaft hinweist. Diese wird geschildert, als Rangel und Mendes bei ihrem Rundgang durch Malhangalene an einem verlassenen Haus vorbeikommen. Rangel gibt an, dass sich dort früher ein Fleischergeschäft befunden hätte. Anekdotisch schildert der Fotograf, wie er einmal an der Metzgerei vorbeikam und seine Großmutter dort anstehen sah. Sie stand, wie Rangel hervorhebt, in der Reihe der »Schwarzen«, während es für die »Weißen« eine andere Reihe gab. Aus Rücksicht auf seine Großmutter begab er sich an ihren Platz in der Reihe, um den Einkauf zu erledigen. Doch dann stellte sich heraus, dass das letzte Stück Fleisch zum Verkauf ein Ochsenchwanz war:

»[...] they used it [the oxtail] like a whip. So after a while a guy comes out with the oxtail to give hell to the blacks for making such a racket [noise]. The guy would come out: ›Shut up! Keep it down!‹ I was left so traumatized by that scene ... My grandmother could have been caught up in it.«⁷¹

Die Beschreibung legt nahe, dass der Verkäufer den anstehenden »Schwarzen« mit körperlicher Gewalt gedroht hätte, da sie viel »Krach« machten. Dabei sind auch Vorurteile und Stereotypen gegenüber der »schwarzen« Bevölkerung im Spiel. Der Vergleich des Ochsenchwanzes mit einer Peitsche verweist auf die Willkürlichkeit der Gewaltanwendung in der kolonialen Gesellschaft, die sich in verschiedensten Formen artikuliert.⁷² So deutet Rangels Bericht ebenso auf die Vorstellung, dass es sich bei Lourenço Marques um »zwei Städte« handelte.⁷³ Die Stadt sei in der Kolo-

70 Vgl. »João Mendes retrata a luta de libertação.« *Savana* 09.02.2007.

71 RICARDO RANGEL. *FERRO EM BRASA*, 00.03.48–00.06.27.

72 Vgl. Mann 2004: 116; Hochschild 2009: 69; Thomas 2012: 50f.

73 Es ist wichtig festzuhalten, dass die rassistische Segregation in Lourenço Marques offiziell nicht durch ein Apartheid-Regime wie in Südafrika gekennzeichnet war. Gleichwohl trugen zu einer Trennung von »Schwarz« und »Weiß« im öffentlichen Raum die Bauord-

nialzeit durch eine Art »color line«⁷⁴ getrennt gewesen: Die Innenstadt war den »Weißen« vorbehalten, während die umliegenden Vorstadtsiedlungen den »Schwarzen« zugeteilt waren.⁷⁵ Diese Teilung ist nicht als absolute zu denken, denn viele »schwarze« Hausangestellte lebten in den Hintergärten der »Zementstadt« und arme »Weiße« waren auch in den Vorstädten zu finden.⁷⁶ Solche verschwommenen Grenzmarkierungen suggeriert auch die Schilderung Rangels, denn dort stehen die »Weißen« ebenfalls am Geschäft in Malhangalene an.⁷⁷ Außerdem verknüpft sich mit der Gegenüberstellung von »schwarz« und »weiß« das Problem, dass mit dieser Dichotomisierung die Zwischenposition des »Mulatten« zu verschwinden droht. Dieser gehörte Rangel selbst an, doch identifiziert er sich in dieser Szene nicht damit.⁷⁸

Während seiner Erklärungen zeigt der Fotograf mehrfach auf das betreffende Gebäude, wodurch die städtische Umgebung mit Bedeutung versehen wird und sich mit seiner Lebensgeschichte verschränkt. Sehen und Zeigen verleihen der Vergangenheit eine zeitweilige Präsenz im städtischen Gefüge. Das verlassene Haus wird gleichermaßen zum Ausgangs- sowie zum Bezugspunkt eines biografisch geprägten Narrativs und der filmischen Inszenierung.

nungen für die Zementstadt und der rassifizierte Arbeitsmarkt (niedrige Löhne für Schwarze, die sich infolgedessen keine Wohnung im Zentrum der Stadt leisten können) sowie weitere Faktoren bei. Vgl. Zamparoni 2000: 204f.; Castelo 2007: 286; Penvenne 2011.

74 Nightingale schreibt, dass »The Portuguese, not usually seen as big segregationist, developed the central business district of Lourenço Marques – after 1907 the capital of Mozambique – as a »European Continental City in Africa« within a circular drive that was meant to act as a color line [...].« Nightingale 2012: 190.

75 Mosse und Fauvet (2004: 28) führen aus, dass die »Weißen« in Lourenço Marques von der schwarzen Mehrheit isoliert waren. Sie kannten lediglich ihre »schwarzen« Hausangestellten, wussten jedoch nichts von deren Leben in den Vorstädten.

76 Vgl. Morton 2013: 242.

77 Seit den 1950er Jahren kamen vermehrt Siedler nach Mosambik. Darunter waren viele, die weniger gut ausgebildet und nicht wohlhaben waren. Trotz der Unterschiede aufgrund von regionaler Herkunft, Klassenzugehörigkeit, Schulbildung oder Berufsausbildung beriefen sich die Siedler zur Abgrenzung gegenüber der lokalen Bevölkerungen vielfach auf die Farbe der Haut und damit zusammenhängend auf den Grad der »Zivilisierung«. Vgl. Castelo 2007: 292.

78 Z'Graggen und Neuenburg zufolge wurde Ricardo Rangel 1924 als Sohn eines griechischen Kaufmanns geboren. Rangel wuchs in einer Familie auf, die zudem einen europäischen, asiatischen und afrikanischen Hintergrund aufwies. Vgl. Z'Graggen und Neuenburg 2002: 140. Zur Kategorie des »Mulatten« vgl. Ribeiro 2000: 24; Arndt 2012: 21.

Abbildung 30 und 31: Rangel in Malhangalene, Maputo

Quelle: Stills aus RICARDO RANGEL, FERRO EM BRASA

Die Pointe der Szene liegt aber letztlich darin begründet, dass die Erzählung Rangels über die Vergangenheit abrupt unterbrochen wird. Vor laufender Kamera klingelt sein Mobiltelefon, wodurch er aus dem situativ erzeugten Erinnerungsraum zurück in die Gegenwart geholt wird. Es ist ein reflexiver Moment, der auf die Situation verweist, in der die Aufnahme entstand. So wird ein Nachdenken über die Montage und die Machart des Dokumentarischen in Gang gesetzt. Denn die Einstellung erlaubt es, dass Rangel sozusagen vor laufender Kamera die Rolle wechselt. Dadurch kommt er hier nicht mehr nur als historischer Zeuge ins Bild, sondern auch als Ehemann, der die Fragen seiner Frau am Handy beantwortet. In diesem Sinne stellt Azevedos Film folglich seine Gemachtheit aus und reflektiert die Produktion und Darstellung von Zeugenschaft. In den Worten Min-Has

»bleibt [der Film] empfindsam für den Fluß zwischen Fakt und Fiktion. Er bemüht sich nicht darum, das, was normalerweise als ›nicht-faktisch‹ gilt, zu verbergen und auszuschließen, weil er die wechselseitige Abhängigkeit von Realismus und ›Künstlichkeit‹ begreift. Er erkennt die Notwendigkeit, dem Leben im Leben und in seiner Darstellung eine Gestalt zu geben.«⁷⁹

Nicht zuletzt durch solche (oft unvorhersehbaren) Momente der Reflexion setzt sich FERRO EM BRASA vom Pathos nationaler Denkmalinszenierungen ab, wie sie etwa in den idealisierten Statuen der Präsidenten und Freiheitskämpfer auf den zentralen Plätzen Maputos Ausdruck finden.

79 Min-Ha 2006: 285.

7.3 GEWALTFREIE ZONE? DIE RUINE DES GRANDE HOTEL ALS SCHAUPLATZ VON ZEUGENSCHAFT

Auch HÓSPEDES DA NOITE (2007, Nachtgäste) von Azevedo positioniert sich abseits der urbanen Zentren und historischen Meistererzählungen. Er wirft einerseits auf den Alltag jener Personen ein Licht, die das verfallene Gebäude des Grande Hotel in der Küstenstadt Beira seit mehreren Jahrzehnten als provisorische Unterkunft nutzen.⁸⁰ Andererseits werden im Film zwei ehemalige Angestellte des Hotels, die dort in den 1950er Jahren arbeiteten, an ihren damaligen Arbeitsplatz zurückgebracht. Auf diese Weise wird ein experimentelles Wiedersehen mit dem Ort realisiert. Wie Fernando Arenas beobachtet: »The film entails the *mise-en-scène* of a visit by former employees who return to the hotel reminiscing on the opulence and excitement during the colonial era.«⁸¹ Diese Einschätzung wirft nicht nur die Frage danach auf, wie die ehemaligen Angestellten als historische Zeugen ins Bild gesetzt werden. Zudem muss problematisiert werden, inwiefern sie ein Potenzial kolonialer Nostalgie verkörpern.⁸² Letztere wird oft ehemaligen Siedlern zugeschrieben, wird hier nun aber durch die vormaligen kolonialen Subjekte artikuliert.⁸³ Damit stellt sich die Frage, inwiefern dichotome Unterscheidungen zwischen gewalttätigen Kolonialherren, unterdrücktem Volk und »Befreiungsbewegung« destabilisiert werden, wie sie in der offiziellen Geschichte der FRELIMO entworfen werden.⁸⁴ Dieser Frage wird mit Blick auf die Deutungsangebote kolonialer Vergangenheit durch den Film Azevedos nachgegangen, wobei die Begegnung zwischen den ehemaligen Angestellten und dem Gebäude von besonderem Interesse ist.

Kolonialer Luxus vs. Slum?

Die Geschichte des Grande Hotel in Beira wird in HÓSPEDES DA NOITE gleich am Beginn beschrieben, wobei Archivbilder sowie aktuelle Aufnahmen und Texteinblendungen eingebracht werden. Letztere stellen einerseits den Bau, die Eröffnung und Nutzung des Hotels dar. Andererseits wird die gegenwärtige Situation

80 Unter diesen Personen befinden sich viele Bürgerkriegsflüchtlinge. In der Ruine hat sich ein Mikrokosmos entwickelt, der sich u. a. aus den religiösen Praktiken der BewohnerInnen, der Selbstverwaltung des Hauses sowie den alltäglichen Praktiken, Begegnungen und Gesprächen der dort wohnenden Personen zusammensetzt.

81 Arenas 2011: 231.

82 Vgl. Lorcín 2012: 9.

83 Vgl. Bissell 2005: 239.

84 Vgl. Coelho 2010; Israel 2013: 13.

thematisiert, in der die Ruine von rund 3.500 Personen bewohnt wird.⁸⁵ Der eingebendete Text zieht eine deutliche Trennlinie zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dabei wird allerdings nicht erwähnt, dass sich das Hotel bereits wenige Jahre nach seiner Eröffnung als nicht rentabel erwies und schließen musste.⁸⁶ Insofern bleibt unklar, dass es schon vor dem Ende des Kolonialismus ein Symbol war, das dessen Ende gewissermaßen vorwegnahm.⁸⁷ Zur Illustration werden in der Szene für die 1950er Jahre drei Postkarten eingebendet, die das Gebäude und den Swimming Pool zeigen.⁸⁸ Solche Postkarten zirkulieren seit einigen Jahren wieder verstärkt in Portugal und werden oft mit einer als erfolgreich dargestellten Modernisierung der portugiesischen Kolonien in Verbindung gebracht.⁸⁹ Für die Gegenwart werden aktuelle Filmaufnahmen herangezogen. Diese demonstrieren den Verfall des Hotels und wiederholen die Kadrierungen der Postkarten in ähnlicher Weise, womit die Vorher-Nachher-Logik unterstrichen wird. Insofern erscheint die Kolonialzeit durch Reichtum und die Abwesenheit von Gewalt charakterisiert. In der Gegenwart dominieren dagegen Armut und Verfall. Eine solche Gegenüberstellung läuft Gefahr, das Narrativ der Transformation des Luxushotels in einen Slum zu reproduzieren.⁹⁰ Doch bleibt *HÓSPEDES DA NOITE* nicht bei diesem oft wiederholten Verfallsszenario stehen, sondern stellt ihm zwei unterschiedliche Argumente gegenüber. Zum einen werden soziale Alltagsstrukturen in der Ruine thematisiert,

85 *HÓSPEDES DA NOITE*, 00.01.16–00.02.26.

86 Das Hotel ist ein Beispiel für die Architektur der Moderne im lusophonen Afrika und wurde von den Architekten José Porto und Francisco Castro projiziert. Nachdem es eröffnet wurde, kam es knapp 10 Jahre später wegen ausbleibender Gäste zur Schließung. Einer der Hauptgründe dafür war, dass das im Gebäude befindliche Casino nicht eröffnen durfte. Vgl. Mendes 2012: 254.

87 Welche Formen kolonialer Arbeit und Zwangsarbeit sich mit dem Bau des Hotels verbanden, findet ebenso keine Erwähnung.

88 Zu Postkarten aus der Kolonialzeit vgl. Alloula 1987: 3f.; Jäger 2006: 138ff.; Zaugg 2010: 17; Axster 2014. Swimmingpools galten im Kontext kolonialer Hotels oft als besondere Attraktion. Vgl. Peleggi, 2012: 135.

89 Vgl. Loureiro 2005: Abb. 193, 194, 207, 208. Loureiro löst die Bilder von ihrem konfliktreichen Umfeld und ordnet sie einem Modernisierungsdiskurs unter, mit dem die Zeit der Portugiesen in den Kolonien als positiv interpretiert wird. Kritisch zur Modernisierungsrhetorik und Architektur im kolonialen Moçambique äußert sich Domingos 2013: 64, 101, 108.

90 Vgl. »O delírio de um Grande Hotel.« *Savana* 22.09.2006; »Slum that used to be one of Africa's most opulent hotels.« *The Telegraph* 23.10.2009; »Former luxury hotel home to thousands of squatters.« *Inside Africa. CNN* 07.02.2011; »In Mozambique, a glorious inn becomes a slum.« *The Atlantic* 29.01.2013.

wodurch eine Distanz zu sensationsheischenden Zeitungsberichten über das »Elend« im ehemaligen Luxusetablisement hergestellt wird. Zum anderen erhält die Deutung der Kolonialzeit einen neuen Anstrich: Nicht *retornados* berichten sehnsüchtig über ihre Ferien im Grande Hotel, sondern zwei ehemalige Hotelangestellte und ihre Erfahrungen geraten in den Blick.

Historische Zeugen im Grande Hotel

Die beiden Protagonisten des Films werden durch Texteinblendung als »ehemalige Angestellte des Grande Hotel« vorgestellt.⁹¹ Während die Kamera in dieser Szene am Anfang den Eingangsbereich des Hotels fokussiert, steigen Senhor Caíto und Senhor Pires die Treppen hinauf und betreten das Gebäude. Nach und nach wird verständlich, dass beide seit der Schließung nicht mehr dort waren und Sr. Caíto blind ist.⁹² Abgesehen von diesen Auskünften und einigen Selbstbeschreibungen gibt es keine Informationen über die beiden Herren.⁹³ Azevedo greift in dem Film nicht auf Video-Interviews oder *voice over*-Narration zurück,⁹⁴ um Informationen über Pires oder Caíto zu generieren und deren Position als historische Zeugen zu konturieren. Ähnlich wie in seinen anderen Filmen wird damit in Aussicht gestellt, der Vielfalt der Stimmen in der mosambikanischen Gesellschaft gerecht zu werden und diese in ihrer Eigenart zum Vorschein zu bringen.

»His documentaries [...] represent Mozambican social reality following an ethical approach that endeavors to allow ›the other‹ (in this case, mostly poor rural Mozambicans) to speak with a minimal amount of directorial interference, [...] dialogues appear unrehearsed and scenes barely scripted.«⁹⁵

Insofern weist HÓSPEDES DA NOITE eine Nähe zum beobachtenden Modus ethnografischer Filme und deren Anspruch der Nicht-Intervention auf.⁹⁶

91 HÓSPEDES DA NOITE, 00.04.16–00.04.30.

92 Vgl. HÓSPEDES DA NOITE, 00.02.23–00.02.53. Sr. Caíto ist aber weder anhand von Langstock oder Sonnenbrille als Mensch mit Sehbehinderung erkennbar. Zur filmischen Darstellung von Blindheit vgl. Degenhardt 1998: 970; Tacke 2016.

93 Es kann davon ausgegangen werden, dass beide keine leitende Position innehatten. Afrikanische Personen konnten im kolonialen Mosambik in der Regel im Servicebereich, z. B. als Reinigungskräfte arbeiten (in Geschäften, Restaurants oder Hotels bzw. als Hausangestellte). Häufig wurden sie sehr niedrig bezahlt. Vgl. Penvenne 1995: 55f., 126.

94 Vgl. Nichols 1991: 50ff.

95 Vgl. Arenas 2011: 139.

96 Siehe dazu Nichols 1991: 38ff.; Grimshaw and Ravetz 2009: 3ff.

Abbildung 32 und 33: Senhor Pires und Senhor Caíto im Grande Hotel

Quelle: Stills aus HÓSPEDES DA NOITE

Jedoch charakterisiert sich HÓSPEDES DA NOITE vornehmlich durch Elemente, die eine filmische Gestaltung des Dokumentarischen erkennbar werden lassen. Hier kommt etwa die Kleidung der Protagonisten ins Spiel. Beide treten in Anzug und Krawatte auf. Die schimmernden Stoffe stehen in Kontrast zu den nackten Wänden, leeren Fenstern sowie der ärmlichen Kleidung der aktuellen BewohnerInnen.⁹⁷ Diese Ins-Bild-Setzung mutet wie eine Form postkolonialer Mimikry an.⁹⁸ Die Kleidung lässt Pires und Caíto dabei aber gerade nicht als ehemalige Angestellte erscheinen, da sie nicht der Uniform von Bediensteten entspricht.⁹⁹ Vielmehr scheinen die Anzüge den Stil von Casino-Besuchern oder Hotelgästen nachzuahmen. Es ist eine Taktik, die die Protagonisten von den BewohnerInnen der Ruine unterscheidbar macht und ihnen eine Deutungsmacht über das Gebäude sowie die koloniale Vergangenheit zuschreibt. Diese Position erweist sich jedoch als ambivalent: Denn mit dem Anzug als Kleidungsstück verbindet sich im Kontext des Dokumentarfilms oft die Vorstellung vom wortgewandten Experten, die weder von Pires noch von Caíto eingelöst wird. Ihre Ausführungen beschränken sich auf wenige

97 Diese Gegenüberstellung unterscheidet sich von der Form, in der z. B. Senhor Nhakasa in einem etwas abgenutzten, nicht mehr neuen Anzug in LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA vor die Kamera tritt. Auch bei Ricardo Rangel in FERRO EM BRASA ist die legere Art der Kleidung als Selbstinszenierung zwar präsent, kontrastiert aber nicht in dem Maße mit dem gefilmten Gebäude, wie dies in HÓSPEDES DA NOITE der Fall ist.

98 Das Konzept der kolonialen Mimikry wurde von Homi Bhabha geprägt. Bhabha geht davon aus, dass die sich in der Bedeutung verschiebende, ambivalente Wiederholung bestimmter Diskurse auf Seiten der Kolonisierten die Macht des kolonialen Diskurses nicht zwangsläufig bestätigt und unterstreicht, sondern diese vielmehr verunsichern kann. Vgl. Bhabha 1984: 125.; Göhlich 2010: 322f.

99 Vgl. Jennings 2003: 191f.; Edensor und Kothan 2004: 192ff.; Sarmento 2011: 43; Peleggi 2012: 127.

Details und einige Anekdoten. Indem der Film die Fragmentarität ihrer Erinnerungen so explizit verdeutlicht, wird Zeugenschaft hier in einer Zone der Unsicherheit situiert. Zu groß sind die Lücken, die bleiben bzw. von der filmischen Rahmung geschaffen werden, um Gewissheit über das Vergangene zu erhalten. Die »stummen Gedanken«¹⁰⁰ von Pires und Caíto bleiben somit ungehört.

Die Inszenierung der historischen Zeugen wirft damit auch die Frage auf, wie filmisch mit Subalternität umzugehen sei:¹⁰¹ Wie die »schweigenden einfachen Leute« vor die Kamera treten (sollten). Jene, »die nie zu Wort kommen«, es sei denn, jemand kommt, um sie zu erlösen, und gibt ihnen die Gelegenheit, ihre Gedanken zu äußern«, wie Min-Ha schreibt.¹⁰² *HÓSPEDES DA NOITE* bleibt in dieser Hinsicht zurückhaltend. Dem Film fehlt ein widerständiger Gestus, die Lebensgeschichten dieser von der Geschichtsschreibung wenig beachteten Akteure deutlicher artikulierbar zu machen, sich in ihre Position zu versetzen oder gar für sie sprechen zu wollen.

Ehemalige Angestellte in gewaltfreier Zone?

Im Gegensatz zu vielen historischen Dokumentarfilmen zeichnet SICH *HÓSPEDES DA NOITE* nicht durch überwiegende Statik aus, die durch die Verwendung von Interviews entsteht.¹⁰³ Vielmehr folgt die Kamera den Protagonisten bei ihren Gesprächen nahezu spielerisch durch die Ruine. Ihrer einstigen Funktion enthoben dienen deren Räume nun als Unterkünfte für Bürgerkriegsflüchtlinge. Auf ihrer Wegstrecke erkennen Pires und Caíto bestimmte Bereiche wie die Kühlräume oder die Wäscherei wieder. Vormalige Nutzungsweisen werden so im filmischen Modus temporär durch Zeugenschaft wieder in die Ruine eingeschrieben.

Auf der wortkargen Tour durch die Ruine fällt ein Gespräch von Pires und Caíto besonders auf. Während auf der Tonspur das monotone Stampfen eines Maniok-Mörsers zu vernehmen ist, erreichen die beiden die einstige Hotelbar. Aus einiger Distanz gefilmt erscheinen die älteren Herren sich selbst überlassen. In dieser Situation entspannt sich ein kurzer Dialog:

»Era bestial, tinha música e tudo. Vestiam-se bem as senhoras ... Os senhores ... tomavam Whisky. Eu era ... bilheteiro, vendia os bilhetes, e abria a porta, não entrava sem gravata.

100 Steyerl 2008.

101 Zum Begriff und der Diskussion des Konzepts Subalternität vgl. Büschel 2010.

102 Min-Ha 2006: 282.

103 Dies ist nicht nur im Bereich historischer Dokumentarfilme der Fall, sondern auch bei ethnografischen Filmen. Vgl. Henley 2003: 53. Siehe auch Ruby 1991: 53.

(Es war großartig, es gab Musik und alles. Die Frauen waren gut angezogen ... Die Herren ... tranken Whisky. Ich war ... Kartenverkäufer, verkaufte Eintrittskarten, und öffnete die Tür, niemand kam ohne Krawatte hinein.)«¹⁰⁴

Damit werden Aspekte angesprochen, die das damalige Geschehen in der Bar betreffen: die Kleiderordnung, Unterhaltungsmusik und das Getränkeangebot. Die Atmosphäre in der kolonialen Bar wird aus Sicht von Pires und Caïto positiv bewertet, wofür der umgangssprachliche Ausdruck »bestial (großartig)« spricht. Die Hotelbar, deren gegenwärtige Kahlheit, Leere und Verlassenheit zunächst mit einer Totalen gezeigt und dann mit einem Kameraschwenk unterstrichen wird, erfährt anhand dieser Äußerungen eine temporäre Transformation. Es wird ein filmischer Raum erzeugt, in den sich anhand der artikulierten Erinnerung das abwesende Geschehen der alltäglichen Interaktionen zwischen kolonisierenden und kolonialen Subjekten einschreibt.¹⁰⁵ Vor diesem Hintergrund scheinen sich die historischen Zeugen im Film als »gute Jungen«¹⁰⁶ zu erweisen, die Kritik gegen jene vermeiden, für die sie damals arbeiteten.¹⁰⁷ Doch kann eine solche filmische Geste, die zunächst der Anerkennung der Protagonisten und deren Erinnerungen durch den Filmemacher Ausdruck verschafft, auch als bewusste Provokation und Reflektion der Positioniertheit dieser Zeugnisse begriffen werden. Vermag ein solcher »Wirklichkeitsausschnitt« doch als Vorlage fungieren, Assoziationen mit ganz und gar gegensätzlichen Deutungen zu wecken. So braucht man nur an den Schriftsteller Mia Couto zu denken, der den Rassismus der »Weißen« und die Apartheid-ähnlichen Zustände im kolonialen Beira beschreibt: »Die Schwarzen durften nicht in die Busse einsteigen, [...] das war sehr streng. Während des Karnevals kamen die Weißen mit Stöcken und Ketten und schlugen auf die Schwarzen ein.«¹⁰⁸

In den Schilderungen der Protagonisten und des Films kommt diese Realität nicht vor.¹⁰⁹ Doch ist es fraglich, ob ihre Ansichten deshalb als »unkritisch« abgetan

104 HÓSPEDES DA NOITE, 00.21.42–00.22.27.

105 Ein solches Umfeld war charakteristisch für urbane koloniale Kontexte, in denen sich eine spezifische Form der Freizeitkultur ausbildete und die Bar als wichtiger Knotenpunkt des imperialen Projekts erwies. Vgl. Peleggi 2012: 125, 138.

106 Penvenne 1995: 126.

107 Dies verwundert, da im kolonialen Mosambik Formen von Zwangsarbeit noch bis ins 20. Jahrhundert verbreitet waren. Vgl. Allina 2012.

108 Zitiert in Chabal 1994: 276.

109 Die Art und Weise, wie die Protagonisten hingegen ihre Zeit im Grande Hotel vergegenwärtigen, steht möglicherweise mit der – relativ privilegierten – Position solcher Angestellten im kolonialen Gefüge in Verbindung. Für diese Annahme spricht, dass Pires und Caïto an einer anderen Stelle im Film, an bestimmte englische Ausdruckswei-

werden könnten.¹¹⁰ Zumal nicht erkennbar ist, wie (und ob) sich Caíto oder Pires in anderen Situationen als derjenigen des Films gegenüber ihrer Vergangenheit positionieren würden. Vielmehr scheint dieses provokante Deutungsangebot ein neues Licht auf den Anspruch des »Befreiungsskripts«¹¹¹ zu werfen. Während in der offiziellen Lesart die »Kolonisierten« oft als passive Opfer von Unterdrückung, Gewalt und Ausbeutung figurieren,¹¹² weckt HÓSPEDES DA NOITE Zweifel an einer solchen Sichtweise. Ohne objektivierende *voice over* und mittels unkonventioneller historischer Zeugenschaft verweist der Film vielmehr auf *eine* der möglichen sozialen Positionen kolonialer Subjekte und die damit verbundenen Erfahrungen. Von einer generellen Verurteilung des Kolonialregimes und einer dichotomen Kategorisierung der Akteure wird damit Abstand genommen.

Deutungen der Vergangenheit im Widerstreit mit der Gegenwart

Besieht man sich die Wegstrecke von Pires und Caíto im Ganzen, so wird deutlich, dass sie als eine Art filmisches Experiment begriffen werden kann. Der Rundgang und die situativ artikulierten Erfahrungen der Protagonisten betonen den flüchtigen Charakter von Erinnerung sowie deren Zusammenhang mit (filmisch herzustellen- den) räumlichen Bedingungen. Die flüchtige Präsenz der Vergangenheit wird dabei zudem häufig von Praktiken überlagert, die das Hotel in seiner aktuellen sozialen Dimension konfigurieren. Erwähnen Caíto und Pires etwa den Zugang zum Swimmingpool, wird der mit Müll und schmutzigem Wasser gefüllte Pool gezeigt. Kommt die Sprache auf die Fahrstühle, werden ein leerer Aufzugschacht und eine Diskussion der BewohnerInnen darüber ins Bild gebracht, Abfälle nicht in die Schächte hinein zu fegen. Diese Struktur birgt ähnliche Probleme wie der Vorspann und die Rhetorik eines postkolonialen Niedergangs,¹¹³ die in anderen Filmen über

sen erinnern, die sie für die Verständigung mit den Gästen nutzten. Die Fähigkeit Englisch zu sprechen galt als Distinktionsmerkmal unter den Personen, die als Hausangestellte oder im Tourismussektor arbeiteten. Vgl. Penvenne 1995: 56, 60.

110 Vgl. Atia und Davies 2010; Traverso 2013: 67f.

111 Vgl. Meneses 2012: 128.

112 Cahen spricht etwa von einem »general discourse against exploitation directed equally at colonialism and capitalism«. Cahen 1993: 48. Zum Opfer-Diskurs in der Historiografie Afrikas vgl. Brandstetter 1997: 76ff.

113 Das Konzept der »failed states« kommt aus der politischen Theorie und versucht Ursachen für das Scheitern von Staaten zu bestimmen. Vgl. u. a. Rotberg 2004: 5ff.

das Grande Hotel bedient wird.¹¹⁴ Wie Marta Lança schreibt: »In almost all the documentaries, pictures and news stories focusing on the former colonies' city patrimony, it is [...] enough to observe the luxury of before and the litter of now.«¹¹⁵

Dieser Logik des Verfalls entkommt HÓSPEDES DA NOITE in jenen Momenten, die ganz die Gegenwart in den Blick nehmen. Besonders eindrucksvoll geschieht dies in den Szenen, die die Unterhaltungen dreier Frauen in den ehemaligen Kühlräumen zeigen. Oder in den Aufnahmen der beiden Brüder, die während des Bürgerkriegs ihre Eltern verloren und Zuflucht im Hotel fanden. Auch wenn die Selbstverwaltung des Hotels thematisiert wird, wird klar, dass hier nicht von einer fehlenden, sondern vielmehr von einer vorhandenen sozialen Ordnung die Rede sein kann. Mit dem Film möchte Azevedo auf das Potenzial und die Stärke der BewohnerInnen verweisen, die im Grande Hotel (über)leben: »I see beauty there from the human point of view [...] Mozambicans are very resistant. They're an insistent, resistant people.«¹¹⁶ In diesem Sinne ähnelt HÓSPEDES DA NOITE anderen Produktionen von Azevedo. Sie seien, so Bamba,

»[...] more socially than ideologically engaged; [it is] a cinema that examines the destiny of simple people and that explores the relationships between history, memory, African tradition, and the everyday difficulties of the peasant and urban populations.«¹¹⁷

7.4 ZWISCHENFAZIT

Das Zusammenspiel von Zeugenschaft, architektonischen Überresten und filmischen Praktiken erweist sich in diesem Kapitel als entscheidend für die Konstruktion von Vergangenheitsdeutungen. Die Analyse macht deutlich, wie eine »komplexe Blickkonstellation« zum Tragen kommt, mit der gewissermaßen ein »Schauplatz der Zeugenschaft« produziert wird.¹¹⁸ Ausgangspunkt dafür sind das Grande Hotel in Beira oder die Villa Algarve in Maputo, die abseits nationaler Meistererzählun-

114 So zeigte das Dokumentarfilmfestival Dockanema 2012 einen Zyklus mit drei Filmen, die sich mit dem Hotel auseinandersetzen: HÓSPEDES DA NOITE (2007), GRANDE HOTEL (2007) und GRANDE HOTEL (2011). Vgl. Dockanema 2012: 93ff.

115 »We, the ones from the Grande Hotel da Beira.« BUALA, <http://www.buala.org/en/city/we-the-ones-from-the-grande-hotel-da-beira> (30.03.2018), vorher erschienen als »Nós, os do Grande Hotel da Beira.« *Pública* 27.12.2009.

116 »Slum that used to be one of Africa's most opulent hotels.« *The Telegraph* 23.10.2009.

117 Bamba 2012: 182.

118 Anders als in Weigels Analyse werden hier aber architektonische Überreste und nicht das Kino als »Gedächtnisszene« ins Bild gesetzt. Weigel 2016: 190f.

gen oder den zentralen politischen Orten der Macht liegen.¹¹⁹ Die kolonialen Ruinen werden einer temporären Transformation unterzogen: Die Orte, »an denen sich etwas von dem erhalten hat, was nicht mehr ist, aber von der Erinnerung reaktiviert werden kann«¹²⁰, werden durch filmische Mittel und Zeugenschaft mit neuen Bedeutungen versehen. Ähnlich wie in einem Palimpsest verschränken sich verschiedene Einschreibungen zu Deutungsangeboten des Kolonialismus und kolonialer Gewalt: »If a palimpsest is an overwritten text, then that is what we have when we reflect on the incompatible and contradictory stories we tell ourselves and each other about our violent, imperial history.«¹²¹ In diesem Zusammenhang werden auch jene Prozesse, die die filmische Rahmung von Zeugenschaft und die Produktion bzw. Vermittlung historischen Wissens selbst umfassen, in den Filmen problematisiert. Es lassen sich – wenn auch vereinzelt – durchaus Elemente identifizieren, mit denen die Machart und Situiertheit von Zeugenschaft reflektiert wird.

Wenn es um die Auswahl der interviewten Personen in den Filmen geht, so unterstreicht diese ebenfalls eine Distanznahme zur Geschichtspolitik der FRELIMO. Abgesehen von Ricardo Rangel (der keine hohe Position in der Partei bekleidete) handelt es sich bei den Befragten weder um bekannte Parteimitglieder noch um (linientreue) HistorikerInnen, die als legitim angesehen würden, um die Zeit des bewaffneten Kampfes oder die Periode des Kolonialismus zu erörtern. In diesem Sinne weisen die Filme gewisse Parallelen in Bezug auf Forschungen zur Historiografie Mosambiks auf, die gegenwärtig vermehrt auf eine Erforschung der Kolonialgeschichte mit Methoden der Oral History setzen.¹²² Der Fokus auf Zeugenschaft markiert zudem einen Unterschied zu früheren staatlichen Produktionen des nationalen Filminstituts INC. Denn Archivbilder und eine allwissende *voice over* erweisen sich bei den hier untersuchten Filmen privater Produktionsfirmen (wie Ébano Multimédia) nicht mehr als zentral.

Insofern wird die offizielle Sichtweise auf die Vergangenheit in Filmen wie *LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA* oder *RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA* teils bestätigt, aber vor Allem modifiziert: Zwar erscheint das Kolonialregime als repressiv und gewaltsam, doch fehlt der »triumphalistische«¹²³ Ton des »Befreiungsskripts«. Das Zentrum der Erzählung bildet nicht mehr die Geschichte der »siegreichen« Unabhängigkeitsbewegung, sondern die (fragmentierten) lebensgeschichtli-

119 Vgl. Seider 2013: 146.

120 Assmann 1999: 309.

121 Winter 2009: 173. Vgl. Assmann 1996: 24.

122 Vgl. Dinerman 2006: 9, 23; Sheldon 2010: 195; Santos 2011; Boyer-Rossol 2013. Auch der Film *GUERRILLA GRANNIES* (2012) widmet sich den Erinnerungen jener Frauen, die im Unabhängigkeitskampf für die FRELIMO kämpften.

123 Bragança und Depelchin 1988: 165.

chen Erzählungen der interviewten Personen. Darin wird auch eine schematische Gegenüberstellung von Kolonisierten und Kolonisatoren verabschiedet, wie sie offiziell noch vermittelt wird.¹²⁴ Dies gilt auch für *HÓSPEDES DA NOITE*, in dem sich die ehemaligen Hotelangestellten teils nostalgisch über ihre Zeit im Grande Hotel äußern. Die Deutungen kolonialer Gewalt sowie der kolonialen Vergangenheit, die in den Filmen formuliert werden, stehen somit einer personenfixierten Parteigeschichte über den »nationalen Befreiungskampf« gegenüber. Letztere steckt zwar seit langem in der Krise, wie viele HistorikerInnen wissen und publizierte Memoiren zeigen, wird aber offiziell nach wie vor als gültig angesehen.¹²⁵

Die Vielfalt der Orte, die durch die untersuchten Filme für geschichtspolitische oder -kulturelle Diskurse produktiv gemacht werden, erweitert den Blick und lenkt ihn über den Horizont offizieller Deutungen und dem *Praça dos Heróis* (Platz der Helden) in Maputo hinaus.¹²⁶ Insofern können die Filme als eine Aufforderung begriffen werden, sich eingehender mit den Nebenschauplätzen der Kolonialgeschichte zu beschäftigen. Zu letzteren formulieren die Produktionen mit den beschränkten Mitteln von Low Budget-Produktionen situierte und nicht immer eindeutige Deutungsangebote, die zu einer kritischen Betrachtung einladen.

124 Vgl. Meneses 2012: 128.

125 Ein Beispiel für die offizielle Sichtweise wäre: Muiuane 2006.

126 Das Denkmal ist nicht für die allgemeine Öffentlichkeit zugänglich, sondern wird nur bei offiziellen Anlässen wie den Feierlichkeiten zum 3. Februar – dem Todestag Eduardo Mondlanes – einem ausgewählten Personenkreis, darunter führende Politiker, geöffnet. Vgl. Marschall 2013: 194f.; Ribeiro 2005: 260; Sopa 2001.