

6. Filmische Zeugenschaft und die multiperspektivische Aufarbeitung kolonialer Gewalt nach 1990

Vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen Veränderungen um 1989 ergaben sich neue Möglichkeiten und Perspektiven für den Umgang mit der kolonialen Vergangenheit.¹ In Mosambik stand dies in Zusammenhang mit dem Ende des Bürgerkriegs 1992, der Einführung des Mehrparteiensystems und den ersten freien Wahlen 1994 sowie einer nahezu unveränderten Vormachtstellung der FRELIMO.² Kulturpolitisch gesehen muss in Rechnung gestellt werden, dass sich das *Instituto Nacional de Cinema* (INC) in Maputo weiterhin in einem degradierten Zustand befand. Demgegenüber wurden neue private Produktionsfirmen gegründet,³ die sich vorwiegend mit aktuellen Themen des Landes beschäftigten.⁴

Diese veränderten Rahmenbedingungen eröffneten für Journalisten und FilmemacherInnen aus Portugal in den 1990er Jahren die Möglichkeit, in der ehemaligen Kolonie Recherchen zu unternehmen und Dreharbeiten mit PartnerInnen vor Ort zu

-
- 1 In Portugal standen in den 1980er Jahren die Wirtschaftskrise und der Beitritt zur Europäischen Union im Mittelpunkt gesellschaftlicher Diskussionen. Mosambik befand sich inmitten eines Bürgerkriegs, der sich zwischen RENAMO und FRELIMO ereignete und im Kontext des Kalten Kriegs in Afrika zu situieren ist. Vgl. Löff 2010: 87f.; Seibert 2003: 253f.; Morier-Genoud 2009.
 - 2 Die FRELIMO konnte das Land weiterhin als dominierende und führende Partei regieren, auch wenn die RENAMO als Oppositionspartei bei den Wahlen in einigen Regionen unerwartet hohe Ergebnisse erzielt hatte. Vgl. Newitt 2002: 219ff.; Manning 2002.
 - 3 Das Personal wechselte größtenteils zum Fernsehen oder gründete private Produktionsfirmen. Vgl. Andrade-Watkins 1995: 143f.; Convents 2011: 503ff.
 - 4 Vgl. Arenas 2011: 139ff.

realisieren.⁵ Das erneute Interesse an der kolonialen Vergangenheit stand bei ihnen mit den geschichtspolitischen Auseinandersetzungen in Portugal in Verbindung. Diese lassen sich seit 1990 etwa im Bereich der Literatur und Memoiren ausmachen. Des Weiteren sind im Kontext des 20. bzw. 25. Jahrestags der Revolution vom 25. April 1974 Diskussionen über die Kolonialkriege zu beobachten.⁶ Darüber hinaus sind dokumentarische Filme und das Fernsehen relevant.⁷ So strahlte der 1992 gegründete private Fernsehsender SIC eine Reihe von Themensendungen über das autoritäre Regime und die Kolonialkriege aus. Darunter waren auch Interviews mit ehemaligen Mitarbeitern der Geheimdienstpolizei PIDE/DGS und Diskussionsrunden mit Veteranen über die Kriege in Angola, Guiné oder Mosambik. Diese Sendungen lösten teils kontroverse Auseinandersetzungen in den Printmedien aus. Es ging darum, wer im öffentlichen Raum Rederecht hinsichtlich dieser Themen beanspruchen kann und welche Positionen dabei vertreten werden können. Kritische Stimmen wollten einer »Reinwaschung« der Geschichte durch die Täter vorbeugen und argumentierten für die Anerkennung der Opfer des Salazar-Regimes.⁸

Viele Film- und Fernsehproduktionen dieser Zeit nehmen Loff zufolge eine portugiesische Perspektive ein. D. h., sie stellen die Ereignisse von 1961 bis 1974 etwa als »Kolonialkrieg« dar, aber nicht als Unabhängigkeitskampf oder »nationalen Befreiungskampf«. An diese Einschätzung knüpfen die folgenden Analysen an und erweitern sie zugleich mit wichtigen Materialanalysen. So geht es um Filmproduktionen, die den Kolonialkrieg in Mosambik behandeln und dafür die Perspektiven unterschiedlicher Akteure einbeziehen oder gegenüberstellen. Gefragt wird danach, wie historische Zeugenschaft in den Produktionen figuriert und dazu herangezogen wird, das Ende des Kolonialreiches zu reflektieren. Dies lässt dann auch Schlussfolgerungen darüber zu, mit welchen geschichtspolitischen Diskursen die filmischen Deutungen verschränkt sind: O SOBREVIVENTE (1999, Der Überlebende) und À PROCURA DE XOSE (1998, Auf der Suche nach Xose) problematisieren Fälle von Kindesentführungen während des Kolonialkriegs, bei denen portugiesische Solda-

5 In Bezug auf Angola stellte sich die Situation für FilmemacherInnen wesentlich schwieriger dar, dauerte der Bürgerkrieg doch dort noch bis 2002 an. Vgl. Chabal 2002: 102ff.; Bekoe 2008: 57ff., 91f.

6 Die Jubiläen waren 1990 und 1994. Kolonialkrieg und Revolution werden als eng miteinander zusammenhängend beschrieben, auch wenn die Mythisierung der Revolution deren Voraussetzung – 13 Jahre Krieg – mancherorts in den Hintergrund drängt. Vgl. Medeiros 2000: 201f.

7 In den 1980er Jahren war dies hauptsächlich auf historische Spielfilme beschränkt. Vgl. Overhoff Ferreira 2012b: 57ff.; Schefer 2013.

8 Vgl. Loff 2010: 92ff.

9 Vgl. ebd.: 120f.

ten Kinder aus Mosambik mit nach Europa genommen hatten. In *REGRESSO A WIRIYAMU* (1998, Rückkehr nach Wiriyamu) kehrt einer der Täter des Massakers vom 16. Dezember 1972 nach Wiriyamu zurück und trifft dort einige Überlebende. In den drei Produktionen kommt es folglich in variierender Form zu einer Konfrontation der Perspektiven von Überlebenden und Tätern. Dass sowohl ehemals kolonisierte als auch kolonisierende Subjekte vor die Kamera treten und durch ihre Erzählungen dazu beitragen, die Kolonialgeschichte in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, ist im mosambikanisch-portugiesischen Zusammenhang dieser Jahre ein Novum. Dies gilt vor Allem auch dann, wenn berücksichtigt wird, dass die historiografische Aufarbeitung der gewaltsamen Konflikte 1964–1974 im Portugal der 1990er Jahre noch von der offiziell geprägten Militärgeschichtsschreibung geprägt war.¹⁰ In Mosambik fungierte dagegen weiterhin das »Befreiungsskript«¹¹ als wichtigster Bezugspunkt des offiziellen Geschichtsbilds, wenngleich das Land mit den massiven Nachwirkungen des Bürgerkriegs konfrontiert war.

Trotz der Einbeziehung unterschiedlicher Sichtweisen sind auch diese filmischen Versuche einer Neuperspektivierung der Vergangenheit kritisch einzuordnen. Dabei wird nicht nur nach der filmischen Rahmung von Zeugenschaft zu fragen sein. Es werden auch jene Inszenierungen in den Blick genommen, die eine Versöhnung beider Seiten durch Begegnung- oder Entschuldigungsszenarien in Aussicht stellen. Diese Begegnungen, die Überlebende und Täter einbeziehen, sind als punktuelle Initiativen zu begreifen, die weder eine langfristige Perspektive haben noch an staatliche oder medizinische Institutionen angebunden sind.¹² Sie werden filmisch gerahmt und sind auf der Ebene der historischen Zeugen angesiedelt. Doch auch auf diese Weise wecken sie mitunter Assoziationen zu politischen Prozessen und offiziellen Verhandlungen. Man kommt nicht umhin, an die »Umarmung von Lusaka« zwischen Mário Soares und Samora Machel 1974 zu denken:¹³ »When, in June 1974, Lisbon's Foreign Minister Soares embraced the Mozambican leader Samora Machel at their peace-making meeting at Lusaka, a wishful Portuguese press commended the symbolic gesture as a proof that the colonial era was forgot-

10 Zur Dominanz der Militärgeschichtsschreibung bezüglich der Aufarbeitung der Kolonialkriege vgl. Santos und Keese 2011: 238.

11 Israel 2013: 13.

12 Goltermann 2017: 261ff.

13 Bei den Verhandlungen zwischen Portugal und der FRELIMO im Juni 1974 hatte Soares Samora Machel umarmt, um das Treffen von vornherein mit einem freundschaftlichen Charakter zu versehen. Der Vertrag von Lusaka zur Festlegung des Machttransfers in Mosambik wurde im September 1974 unterzeichnet. Vgl. MacQueen 1997: 133.

ten and forgiven.«¹⁴ In ähnlicher Weise wie die Reaktion der Presse auf die Umarmung der Politiker, muss auch für die Filme im Folgenden geprüft werden, welche Widersprüche im Kontext dieser Interventionen und multiperspektivisch angelegten Vergangenheitsdeutungen wirksam werden.

6.1 UNWIDERSPROCHENES TÄTERZEUGNIS UND DIE RÜCKKEHR EINES »ÜBERLEBENDEN«

Die Reportage O SOBREVIVENTE von Daniel Cruzeiro wurde im Rahmen des Programms »Esta Semana (Diese Woche)« auf dem portugiesischen Privatsender SIC 1999 ausgestrahlt.¹⁵ Den Protagonisten des Films hatte der Journalist in Porto ausfindig gemacht: António José Comando überlebte in den 1960er Jahren einen Angriff portugiesischer Truppen in der mosambikanischen Provinz Cabo Delgado. Seine Mutter war damals ums Leben gekommen und einige Soldaten hatten ihn auf den Militärstützpunkt Montepuez gebracht. Später nahmen sie ihn nach Portugal mit, wo er einige Jahre im Waisenhaus in Porto und anschließend bei der Familie eines Veteranen lebte. Die Reportage rekonstruiert die Geschehnisse von 1967 einerseits aus der Sicht der portugiesischen Veteranen. Andererseits begibt sie sich auf die Suche nach Comandos Familie in Mosambik. Insofern steht nicht nur eine Deutung des Kolonialkriegs in Mosambik zur Diskussion. Es ist auch der Versuch einer durch den privaten Fernsehsender SIC finanzierten Familienzusammenführung,¹⁶ der einige Parallelen mit Vermissten-Sendungen aufweist.¹⁷ O SOBREVIVENTE geht es jedoch nicht nur darum, den unbekannten Vater des Protagonisten zu finden, sondern auch Kenntnis über den Ort zu erlangen, an dem dessen Mutter begraben ist.

Anhand der Vorgeschichte stellt sich die Frage, ob und in welcher Form in der genannten Reportage die Dimension der Verbrechensaufklärung diskutiert wird.¹⁸

14 Harsgor 1980: 145. Siehe auch die Beschreibung dieser Situation von Mário Soares in »Tenho muita honra em ter participado na descolonização«, diz Mário Soares.« *Deutsche Welle* 25.04.2014: <http://dw.de/p/1BoIq> (30.03.2018).

15 Das Format »Esta Semana« moderiert von Margarida Marante ersetzte für eine Zeit das Magazin »Grande Reportagem« und wurde zur Hauptsendezeit ausgestrahlt. Vgl. »Grande informação volta à TV.« *Expresso* 09.01.1999.

16 Vgl. »À procura da família do menino mascote.« Undatierter Zeitungsausschnitt, http://ultramar.terraweb.biz/14_hist%C3%B3ria_AntonioJoseComando.htm (30.03.2018).

17 Vgl. Machin und Papatheoderou 2002: 44.

18 Vgl. Bidlo, Englert und Reichertz 2012: 117ff.

Insofern wird fokussiert, wie in dem Fernsehbeitrag Interviews mit den portugiesischen Soldaten eingesetzt werden und welche Einschätzungen gegenüber ihrem damaligen Verhalten zum Tragen kommen. Angesichts des »Überlebenden« wird gefragt, wie die Kolonialkriegsveteranen beschrieben werden und ob sie im Film eher als Täter oder als Retter in den Blick geraten. Im Anschluss an Loff ist folglich zu analysieren, wie durch den Einsatz von Zeugenschaft und filmischen Mitteln eine spezifische Sichtweise der Vergangenheit modelliert wird.¹⁹

Die Rechtfertigungen der Täter

Dass die Reportage *O SOBREVIVENTE* hauptsächlich auf Videointerviews rekurriert liegt einerseits darin begründet, dass es sich um ein fernsehtypisches Gestaltungsmittel handelt.²⁰ Andererseits ist zu bedenken, dass zu einzelnen Operationen der Streitkräfte – abgesehen von großen konventionellen Einsätzen – keine zugängliche Dokumentation existierte.²¹ Insofern stellte die Befragung von ehemaligen Mitgliedern der Spezialeinheit *Comandos* für die Reportage zunächst die einzige Möglichkeit dar, den Angriff von 1967 zu rekonstruieren und somit ein Wissen über dieses Ereignis zu erlangen.

Für die Rekonstruktion der Geschehnisse kommt im Film eine Reihe von *Ex-Comandos* der 9. Kompanie zu Wort. Ausschnitte aus den Interviews mit ihnen werden etwa in einer Szene so zusammengeschnitten, dass sich die fragmentierten Statements letztlich widerspruchsfrei zu einer Erzählung über die Militäroperation zusammenfügen. Dabei werden sie durch die *voice over* eingeordnet und durch die Einblendung privater Fotografien aus den Sammlungen der Veteranen illustriert.²² Es wird geschildert, dass sich der ausgeführte Angriff der *Comandos* an einer Wasserstelle im Wald gegen die FRELIMO richtete. Statt Guerillas traf die Spezialeinheit dort aber auf unbewaffnete Zivilisten. Obwohl es keiner der Interviewten direkt zugibt, legt ein Zusammenschnitt von Archivbildern – dieses Mal ohne erklärende *voice over* – nahe, dass die meisten der Personen erschossen wurden. Die eingeblendeten Archivaufnahmen zeigen portugiesische Soldaten, wie sie Maschinengewehre abfeuern, ohne dass dabei ein konkretes Ziel im Bild ist. An dieser Stelle und für die Charakterisierung der *Comandos* kommen Ausschnitte aus Filmen wie *MOÇAMBIQUE. MISSÃO DE COMBATE* (1968, Mosambik. Kampfeinsatz) zum Einsatz, ohne jedoch deren Propaganda-Charakter offenzulegen.²³ Zudem wird dadurch

19 Vgl. Loff 2010: 92ff.

20 Vgl. Witzke und Rothaus 2003: 158ff.

21 Zur Militärgeschichtsschreibung vgl. Santos und Keese 2011: 238ff.

22 Vgl. *O SOBREVIVENTE*, 00.07.22 – 00.10.34.

23 Vgl. Grilo 2006: 81ff.

der Eindruck vermittelt, als hätten die Spezialeinheiten hauptsächlich aus Portugiesen, nicht aber aus lokal rekrutierten Soldaten bestanden. So wird das vom Salazar-Regime kreierte Propaganda-Bild der *Comandos* reproduziert und die afrikanischen Teile der Spezialeinheiten marginalisiert, die seit Ende der 1960er Jahre einen wachsenden Anteil unter den Angehörigen dieser Einheiten stellten.²⁴ Wenn solche Bilder in illustrativer Weise in dieser Szene von O SOBREVIVENTE eingesetzt werden, stehen sie für ein kollektives Töten, bei dem weder die Täter benannt, noch die Identität der Opfer festgestellt wird. Zudem wird eine klare Trennlinie zwischen Kolonisierten und Kolonialmacht eingezogen.

Das gewaltsame Vorgehen von 1967 wird in der Reportage lediglich mit dem Hinweis eines interviewten Veteranen darauf begründet, dass die Personen an der Wasserstelle der Zusammenarbeit mit der Unabhängigkeitsbewegung verdächtigt wurden. Diese Einschätzung bleibt jedoch von der *voice over* unkommentiert. Dadurch werden diese oder ähnliche Operationen der portugiesischen Streitkräfte gegen lokale Bevölkerungen während des Kriegs implizit gebilligt. In dieser Perspektive kann dann die Reaktion auf das Kind als eine Art der Rettung dargestellt werden. Während die Militäroperation nicht weiter infrage gestellt wird, erscheinen die Ex-*Comandos* folglich weniger als Täter denn als »Retter« des überlebenden Kindes. Mit den Statements, die in den ausgewählten Interviewfragmenten zur Geltung kommen, unterstreicht die Reportage diese Deutung. Nur wenige Zweifel an dieser Version kommen auf. Etwa dann, wenn einer der befragten Veteranen die Mitnahme des Kindes folgendermaßen kommentiert: »Das war vielleicht die Art und Weise, in irgendeiner Form den Tod der Familienangehörigen zu kompensieren.«²⁵ Doch ob es Angehörige gab, an die der Junge hätte zurückgegeben werden können, wird an dieser Stelle nicht thematisiert.

Darüber hinaus gibt die Reportage den Veteranen die Möglichkeit zu schildern, wie sie mit dem Jungen auf dem Stützpunkt in Montepuez (Provinz Cabo Delgado) lebten. In den Interviews beschreiben die ehemaligen Militärs, wie António Comando in das Soldatenleben integriert wurde, seine ersten Schuhe bekam oder mit der Einheit die Mahlzeiten einnahm. Hier sind offensichtliche Parallelen zum Zivilisierungsdiskurs und der filmischen Propaganda des Salazar-Regimes zu

24 Vgl. Coelho 2002: 145. Diese Darstellung ähnelt der Beschreibung der Kolonialkriege in Werken der populären Militärgeschichtsschreibung. Solche finden sich etwa in der Dokumentation GUERRA COLONIAL. HISTÓRIAS DE CAMPANHA (1998) oder in der zeitgleich erschienen Publikation von Aniceto Afonso und Carlos Matos Gomes in der Tageszeitung *Diário de Notícias*. Vgl. Afonso und Matos Gomes 2000. Siehe dazu Power 2001: 464; Stock 2014: 190f.

25 O SOBREVIVENTE, 00.09.50–00.09.57.

beobachten.²⁶ Die Berichte der Veteranen sind mit eingeblendeten schwarz-weiß Fotografien illustriert, die den kleinen Jungen in Uniform und militärischen Posen zeigen, sodass dessen Zivilisierung ebenso visuell angezeigt wird. Auf anderen Schnappschüssen ist der Junge inmitten der Soldaten zu sehen, wobei er durch Vergrößerungs-Zooms mehrfach hervorgehoben wird. »Die Comandos [...] waren seine Eltern.«, meint General Júlio Ribeiro de Oliveira im Interview.²⁷ Das bestätigt auch António Comando selbst: »Ich war ein Soldat, lebte so wie alle anderen [...].«²⁸

Die in der Reportage eingesetzten Aussagen der Veteranen und des Überlebenden tragen damit dazu bei, den Stützpunkt in Montepuez als harmonischen Raum des Zusammenlebens zu aktualisieren. Er stellt einen Zusammenhang dar, in dem sich scheinbar idealtypisch das vollzog, was das autoritäre Regime in Lissabon als Normalfall ansehen wollte: Die Sozialisierung des afrikanischen Jungen in einem durch militärische Normen und europäische Werte geprägten Kontext. Dabei gerät jedoch die Ursache dieser Situation – der Tod der Mutter – in den Hintergrund.²⁹

Vielleicht würde es sich um eine Geschichte mit glücklichem Ende handeln, wären da nicht die Zweifel des Überlebenden an seiner Ersatzfamilie, die ihm zwar viel gegeben hat, aber auch für den Tod seiner Mutter und seine Verbringung nach Portugal verantwortlich ist. Wenn António José Comando zum Geschehnis befragt wird, so antwortet er nur ausweichend: »ein Schuss, meine Mutter fiel hin, wahrscheinlich meine Mutter, [...] und danach, das ganze Durcheinander, Soldaten«³⁰. Diese Passage im Film unterscheidet sich von den Aussagen der Veteranen: Deren Auskünfte stellen flüssige Statements dar, da aus ihnen »Pausen, Momente des Zögerns, die Suche nach Worten oder Verbesserungen des bereits Artikulierten aus den Statements herausgeschnitten« wurden.³¹ Im Gegensatz dazu wirkt die Erzählung des Protagonisten fragmentarisch. Sie ist durch Unterbrechungen, die

26 Vgl. Grilo 2006: 85.

27 O SOBREVIVENTE, 00.11.27–00.11.43.

28 O SOBREVIVENTE, 00.12.06–00.12.17.

29 Die Vorstellung der Kaserne als Ort eines harmonischen Zusammenlebens von portugiesischen Soldaten und Kindern aus den Kolonien wird in anderer Form vom Spielfilm *UM ADEUS PORTUGUÊS* (1985) von João Botelho problematisiert: In einer Szene am Ende des Films lernt ein Soldat zusammen mit den Kindern die portugiesische Geografie kennen, d. h. die Namen der wichtigsten Flüsse etc. Die Gestaltung der Szene wird jedoch auf eine Weise zugespitzt, dass diese nur als Kritik an der vom *Estado Novo* propagierten geopolitischen Vision einer geeinten, multirassischen und plurikontinentalen Nation verstanden werden kann. Vgl. Cunha 2003: 201f.; Overhoff Ferreira 2012b: 67; Kalter, Kreuder und Peters 2015.

30 O SOBREVIVENTE, 00.07.52–00.08.12.

31 Keilbach 2010: 162.

Suche nach Worten sowie Wiederholungen gekennzeichnet.³² Indem diese Elemente nicht aus der im Film verwendeten Aufnahme getilgt werden, bleiben »Spuren der emotionalen Beteiligung sowie der traumatischen Erfahrung«³³ sichtbar, sodass die interviewte Person als traumatisiert gekennzeichnet wird. Die Widersprüchlichkeit der Darstellung von Comando besteht somit darin, ein »normales« Soldatenleben in Montepuez geführt zu haben, das aber zugleich auf eine nur schwer zu bewältigende Erfahrung, d. h. den Verlust der Mutter zurückzuführen ist.

Wiedersehen

Im zweiten Teil der Reportage wird die Suche des Überlebenden nach dessen Vater in Mosambik geschildert. Das Filmteam findet Comandos Vater in einer kleinen Siedlung in der Nähe von Muagide bei Pemba.³⁴ Als Comando erfährt, dass sein Vater ganz in der Nähe wohnen würde, zeigt ihn die Kamera in emotionaler Überwältigung: Im Auto hat er den Kopf zwischen die Arme gelegt, was der Kommentar als Gefühlsausdruck wertet. Montage und Bildauswahl bewirken eine Betonung der körperlichen Reaktion. Anschließend wird das Wiedersehen von Comando und dessen Vater, Alafo Lidimba, mit Handkamera-Aufnahmen ins Bild gesetzt, wodurch die Spontaneität der Situation betont wird. Es folgt eine Szene, in der Lidimba seinen Sohn António durch das Dorf führt und den anderen mitteilt: »Das ist mein Sohn António. Die Weißen haben ihn mit nach Portugal genommen, als ich bei der Armee in Nachingueia, Tansania war.«³⁵ So kommt die Perspektive jener zur Geltung, die 1967 vom Verlust des eigenen Kinds betroffen waren.

Der Kampf der FRELIMO gegen die portugiesische Herrschaft bleibt angesichts dieser Individualisierung von Geschichte aber nicht nur im Hintergrund. Vielmehr wird er von der *voice over* sogar missverständlich als Konflikt zwischen den Makonde und dem Kolonialregime dargestellt. So bleibt die Deutung des Unabhängigkeitskampfes einer Perspektive verhaftet, die durch militärhistorische Darstellungen aus Portugal geprägt wurde.³⁶ Des Weiteren dominiert in der Szene

32 Vgl. Young 1988: 161.

33 Keilbach 2010: 162.

34 Dabei geht die Reportage chronologisch vor und zeigt, die Versuche der Reporter sich von Ort zu Ort zu bewegen, wobei eine Fotografie des Vaters und ungefähre Ortsangaben als Hinweise genutzt werden. Diese Informationen hatte António Comando bereits in Portugal anhand einer Korrespondenz mit mosambikanischen Behörden erhalten.

35 O SOBREVIVENTE, 00.27.52–00.28.14.

36 Eine solche Sichtweise wollte die FRELIMO gerade vermeiden, spricht diese doch von einem »Luta de libertação nacional (nationalen Befreiungskampf)«, der jenseits ethnischer Grenzziehungen geführt wurde.

des Wiedersehens ein gewisser Sensationalismus:³⁷ Auf diese Weise soll sich das Versprechen der Reportage realisieren, Comando und die unbekannten Familienangehörigen zusammenzuführen.³⁸

Szene der Versöhnung

Nachdem Wiedersehen mit dem Vater zeigt O SOBREVIVENTE, wie Comando, der Vater und weitere Verwandte in das Dorf Nkoe bei Macomia fahren. Dort wird der Überlebende von der Großmutter mütterlicherseits und seiner Schwester erwartet. Doch wird diesem Aufenthalt nicht viel Zeit eingeräumt. Die Reise setzt sich bis in die Serra do Mapé fort, wo sich 1967 der Überfall 1967 zugetragen hatte.

Mitten in einem – der *voice over* zufolge immer noch verminten – Waldgebiet kommt es der Nichte des Überlebenden zu den Ort des Überfalls und das Grab der Mutter zu identifizieren.³⁹ Vor der Kamera zeigt sie auf eine zugewachsene Lichtung und markiert so den Ort der Grabstätte. Einige Begleitpersonen befreien die Lichtung von Pflanzen und losem Blattwerk. So kann die Kamera einige Steine zeigen, bei denen es sich wahrscheinlich um das Grab handelt. Auf der Tonspur setzt eine emotionalisierende Synthesizer-Melodie ein und die Anwesenden knien zu einer Zeremonie nieder. Das Hauptaugenmerk der Szene liegt aber auf einer Geste der Versöhnung, die vom mitgereisten Ziehvater Gonzaga initiiert wird. Dessen Rede steht in dieser Szene im Vordergrund:

»[...] não está aqui hoje, não se sabe, mas não fez por ser assassino, por ser bandido. Era guerra, vocês lutavam pela liberdade, pela guerra da libertação. Nós tínhamos que estar do outro lado, também éramos obrigados. Em guerra acontece isto. Peço-vos desculpa por aquilo que aconteceu. E espero que isto seja o suficiente, para fazermos as pazes. E quero dar um abraço ao Alafo e ao António por isso

([...] ist heute nicht hier, man weiß es nicht, aber er hat es nicht getan, weil er ein Mörder oder Bandit war. Es war Krieg, ihr habt für die Freiheit gekämpft, für den Befreiungskrieg. Wir mussten auf der anderen Seite sein, auch wir wurden dazu gezwungen. Im Krieg passiert das. Ich bitte Euch für das, was geschehen ist, um Verzeihung. Ich hoffe, dass ist genug, damit wir Frieden schließen können. Und ich möchte Alafo und António deswegen umarmen.)«⁴⁰

Aus der Erläuterung Gonzagas geht hervor, dass wahrscheinlich bekannt ist, wer von den *Comandos* für den Tod der Mutter verantwortlich ist. Sein Name wird

37 Vgl. Machin und Papatheoderou 2002: 44.

38 Siehe Wegener 1994: 23f.

39 O SOBREVIVENTE, 00.32.45–00.33.45.

40 O SOBREVIVENTE, 00.34.20–00.35.24.

jedoch nicht genannt und zugesichert, dass derjenige kein »Mörder« sei. Diese Rechtfertigung wird mit dem Hinweis auf den generellen Charakter des Kriegs und den Zwang zum Militärdienst im *Estado Novo* begründet.

Diese Ausführungen Gonzagas werden indes eingesetzt, um die Entschuldigung und den Aufruf zur Versöhnung dramaturgisch vorzubereiten. Ohne dass es zu einer genaueren Auseinandersetzung mit den Hergängen am Ort des Überfalls kommt, nehmen die Anwesenden die aufgedrängte Vermittlerrolle von Gonzaga scheinbar an. So endet die Szene dramatisch mit der Umarmung von Gonzaga, António Comando und dessen biologischen Vater. Die Geste der Umarmung soll hier die Versöhnung und Vergebung für die Gewalt und die Entführung anzeigen, was von der Einspielung von gospelartiger Musik auf der Tonspur noch (klischeehaft) unterstrichen wird. Doch wie die »Umarmung von Lusaka«⁴¹ zwischen den damaligen Präsidenten Mário Soares und Samora Machel im Juni 1974 ist auch die Umarmung in *O SOBREVIVENTE* nicht als Endpunkt eines Prozesses der Versöhnung, sondern vielmehr als ein möglicher und überaus ambivalenter Ausgangspunkt dafür zu begreifen.

Die Freilegung der Grabstätte, die Gedenkzeremonie und Gesten der Versöhnung werden in *O SOBREVIVENTE* anhand filmischer Praktiken gerahmt. So wird anhand des betreffenden Waldgebiets ein temporärer Raum der Erinnerung manifest, der hier trotz seiner Entlegenheit zu einem relevanten Element für die Geschichte des Unabhängigkeitskampfes und des Kolonialkriegs wird. Freilich kann diese TV-Inszenierung der Familienzusammenführung und Versöhnung nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Folgen der Vergangenheit für den Protagonisten weiter spürbar sind. Dies zeigt sich in der Schlusszene: Dort geht Comando den Waldweg allein entlang und entfernt sich vom Grab der Mutter. Wie bei Formaten der Suchsendung scheint hier zu gelten, dass die »Beendigung der Suche [...] ein Schritt hin zu einer Neuorientierung [darstellt] und [...] möglicherweise langfristig im Sinne einer erfolgreichen Trauerbewältigung einen Identitätswechsel ein[leiten kann].«⁴²

Obwohl die Reportage sich mit der Geschichte Comandos beschäftigt, werden die Legitimität und das Handeln der portugiesischen Streitkräfte während des Kolonialkriegs in Mosambik letztlich nicht infrage gestellt. *O SOBREVIVENTE* präsentiert diese Episode des Kolonialkriegs vorwiegend aus der Perspektive der portugiesischen Veteranen und schreibt deren Rechtfertigungen unhinterfragt fort. Das Täterzeugnis wird hier folglich nicht als »fragwürdige Quelle« eingeordnet, sondern vielmehr durch eine »vertrauensvolle Haltung« untermauert, was durchaus proble-

41 Vgl. MacQueen 1997: 133; Harsgor 1980: 145.

42 Vgl. Fromm 2002: 280.

matisch erscheint.⁴³ Dies geht soweit, dass der Ziehvater die Situation am Grab nutzt und filmisch als derjenige inszeniert wird, der die Familienzusammenführung einem positiven Ende zuführt. So ermöglicht der Rückgriff auf Zeugenschaft in O SOBREVIVENTE es, die portugiesischen Soldaten als Retter des entführten Kinds darzustellen. Eine solche revisionistische Sichtweise verweist auf Tendenzen, die Kolonialkriege in Portugal zu verharmlosen.⁴⁴ Die Produktion kann insofern als Element eines Diskurses verstanden werden, in dem die Gewaltgeschichte des Kolonialismus und die begangenen Verbrechen heruntergespielt werden.⁴⁵ Dass im Hinblick auf solche Perspektivierungen auch Gegenstimmen geäußert wurden, die an einer kritischen Aufarbeitung interessiert waren, wird die Analyse des nächsten Fallbeispiels demonstrieren.

6.2 KRITIK AM TÄTERZEUGNIS. KINDESENTFÜHRUNG ZWISCHEN MOSAMBIK UND LISSABON

Das Thema Kindesentführung im Kontext des Kolonialkriegs ist auch in der Dokumentation À PROCURA DE XOSE (1998, Auf der Suche nach Xose) von Sara Miranda zentral. Der Film setzt sich mit der Geschichte von Xose oder Paulo Jorge Cornélio auseinander.⁴⁶ Während des Kriegs in Mosambik wurde Cornélio als Junge von seiner Familie getrennt, verbrachte einen Teil seiner Kindheit auf einem Stützpunkt der *Fuzileiros especiais* und wurde dann von einem der Marinesoldaten mit nach Portugal genommen.⁴⁷ Rund 30 Jahre nach den Vorfällen zeichnet die genannte Dokumentation ein Bild davon, wie Paulo Jorge Cornélio seine Familie in Mosambik wiederzufinden versucht.⁴⁸

43 Schmidt 2016: 203.

44 Vgl. Loff 2010: 93.

45 Vgl. Chabal 1999: 70.

46 Die Dokumentation wurde von RTP2 2002 im Rahmen der von der Journalistin Diana Andringa Sendung »Artigo 37 (Artikel 37)« ausgestrahlt (Wiederholung). Ein Mitschnitt des Films findet sich in der Mediothek der Humboldt-Universität zu Berlin.

47 Die *Fuzileiros especiais* waren Soldaten, die zu den Spezialeinheiten der portugiesischen Marine gehörten. Sie waren an der Küste, in Bereichen mit Flüssen und bei Geheimoperationen eingesetzt. Vgl. Cann 1997: 100f.

48 An der Suche nach den Angehörigen sind seine Frau und das Rote Kreuz beteiligt. Siehe die (nicht ganz korrekte) Kurzinformation zum Film auf der Seite des International Documentary Film Festival Amsterdam, auf dem die Dokumentation 1998 gezeigt wurde: »A procura de Xose.« IDFA, <http://www.idfa.nl/industry/tags/project.aspx?id=d3e9efdd-bd1e-46dc-933a-e5001e150ce9> (30.03.2018).

Die Dokumentation entstand als Koproduktion verschiedener öffentlicher Fernsehanstalten und wurde u. a. von der Europäischen Kommission und der Heinrich-Böll-Stiftung finanziert.⁴⁹ Zudem erhielt die Journalistin auch Förderung durch die Initiative »Year against Racism«, in deren Rahmen 1997 in den Ländern der Europäischen Union die Problematik des Rassismus diskutiert wurde.⁵⁰ In Portugal stand diese Thematik in dieser Zeit hinsichtlich der sogenannten postkolonialen MigrantInnen auf der Tagesordnung. Seit den 1990er Jahren hatte sich Portugal zum Einwanderungsland entwickelt. Es kamen viele Menschen aus den ehemaligen Kolonien in Afrika. Dies führte zu gesellschaftlichen Spannungen und rassistisch motivierten Übergriffen. Den Kulminationspunkt bildete der Tod eines Migranten in Lissabon, der von Rechtsradikalen tödlich verletzt worden war.⁵¹ Die Diskussion war insofern polarisiert, als manche Presseartikel und Publikationen in der Folge des Vorfalls die Existenz rassistischer Vorurteile in Portugal verharmlosten.⁵² Andererseits wurde betont, dass Zugewanderte tatsächlich häufig Stereotypisierungen und Marginalisierungen ausgesetzt waren.⁵³

Das Thema Rassismus ist auch in *À PROCURA DE XOSE* von Bedeutung. So wird vom Leben des Protagonisten im Norden Portugals erzählt. Dort war er Spieler einer Rollhockey-Mannschaft und lernte auch seine Frau kennen. Jedoch wurde die Ehe von den Schwiegereltern und vielen Bekannten aufgrund der afrikanischen Herkunft von Paulo Jorge nicht akzeptiert. Wegen der rassistischen Vorbehalte siedelte das Paar nach Cascais in der Nähe von Lissabon um, so die *voice over*.

Dass sich der Umgang mit Menschen aus den (ehemaligen) afrikanischen Kolonien auch im *Estado Novo* konfliktreich gestaltete und nicht einem harmonischen Zusammenleben entsprach, wird in der Dokumentation ebenfalls problematisiert. Daher wird zu klären sein, wie *À PROCURA DE XOSE* eine kritische Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit vornimmt und den gewaltsamen Charakter der Herrschaft des autoritären Regimes in Mosambik beschreibt. Denn es kommen nicht nur die ehemaligen Kolonialsoldaten in Portugal, sondern auch die Familienmitglieder des entführten Cornélio zu Wort. So wird zu erarbeiten sein, wie Deutungen kolonialer Gewalt anhand von historischer Zeugenschaft entworfen und in welcher Weise die so hergestellten Sichtweisen auf die Vergangenheit miteinander konfrontiert werden.

49 Vgl. den Abspann des Films, in dem die Förderinstitutionen aufgelistet werden.

50 Vgl. Gearty 1999: 330ff.

51 Vgl. Ferreira 2014: 53f. Zu dieser Problematik siehe auch Vala und Alexandre 1999; Vala, Brito und Lopes 1999; Cunha 2010: 95.

52 Vgl. Ferreira 2014: 53f.

53 Vgl. d'Aire 1996; Sertório 2001.

»Maskottchen« der Kompanie?

In *À PROCURA DE XOSE* werden verschiedene zentrale Sprechinstanzen etabliert. Einerseits führt eine weibliche *voice over* durch den Film, die allgemeine Einschätzungen und Hintergrundinformationen bereitstellt. Zum anderen wird zunächst der Ziehvater Mário Cornélio einbezogen und mehrfach in seinem Arbeitszimmer gezeigt. Am Schreibtisch verfasst er einen Brief an die Enkel, um ihnen zu erklären, warum sie nur ein paar Großeltern haben. Das, was er niederschreibt, wird zugleich als subjektive *voice over* eingespielt. So wird dem Veteranen ähnlich wie Schriftstellern oder (Militär-)Historikern eine Autorität zugeschrieben, um über das Leben von Xose und den Kolonialkrieg zu berichten.⁵⁴

Abbildung 18: Xose und zwei Marinesoldaten



Quelle: Still aus *À PROCURA DE XOSE*

Der Ziehvater von Paulo Jorge geht in mehreren Szenen auf die Geschehnisse des 6. Dezember 1967 in Mosambik ein.⁵⁵ Bei einer Militäroperation der *Fuzileiros* in Cabo Delgado wurden in einer Basis der FRELIMO einige Personen festgenommen. Es kam auch zu Schusswechseln, wobei u. a. eine Frau verletzt wurde. Ihr Kind zog Cornélio zufolge die Aufmerksamkeit der Soldaten auf sich: »Die Truppe war sofort vom Jungen begeistert. Endlich hatte die 9. Kompanie ihr Maskottchen gefunden. Und ich wurde beauftragt, mich um ihn zu kümmern.«⁵⁶ Die Bezeich-

54 Zur Deutung des Kolonialkriegs in autobiografisch geprägten Darstellungen und Romanen von ehemaligen Soldaten und Offizieren vgl. Péliissier 2007: 1105ff.

55 Die Dokumentation gibt zuerst dem Ziehvater Cornélio wie auch weiteren ehemaligen Soldaten der Marine-Einheit Vorrang, die Geschehnisse von 1967 darzustellen. Auf Aussagen des von der Entführung betroffenen Paulo Jorge wird an dieser Stelle des Films nicht zurückgegriffen.

56 *À PROCURA DE XOSE*, 00.10.09–00.11.22.

nung »Maskottchen« wird im Anschluss von Cornélio und anderen ehemaligen Angehörigen der Kompanie relativiert. Xose sei ein »Faktor der Humanisierung« für die Soldaten gewesen, denn in ihrem Alltag im Stützpunkt habe er ihnen eine neue Orientierung gegeben. Dies wird durch die Einblendung privater Fotografien unterstrichen. Ähnlich wie in *O SOBREVIVENTE* wird ein romantisiertes Bild des Lebens auf dem Militärstützpunkt gezeichnet, in dessen visuellen Mittelpunkt ein Junge in extra für ihn angefertigter Militäruniform steht. Es entsteht der Eindruck, als würde Xose als exemplarisches Beispiel einer gelungenen Zivilisierung fungieren und aus Sicht der Veteranen womöglich auch damalige Vorstellungen eines »unteilbaren und multirassischen Portugal« artikulieren.⁵⁷ Darüber hinaus verdeckt eine solche Darstellung aber auch eine »ärmliche und monoton-ermüdende Realität«⁵⁸ der Militärs, wie sie in autobiografischen Schilderungen von Veteranen für den Krieg in Mosambik häufig beschrieben wird.

Die Gründe, wegen derer der Protagonist damals mit nach Portugal genommen wurde, werden im Film zuerst vom Ziehvater erläutert. Dieser macht in seinen Ausführungen genaue Angaben über den Geburtsort und die Eltern von Xose. In den Interviewpassagen zweifelt Cornélio nicht an der Entscheidung, den Jungen auf den Stützpunkt und später in die Metropole mitgenommen zu haben. Ohne Hinweise auf Schuldgefühle erklärt er vor der Kamera, dass es ein Wunsch seiner Mutter gewesen sein, einen kleinen Jungen aus Afrika zu erhalten: »So dachte ich stets an diese Idee, mensch, dass ich einen Jungen erwischen würde, interessant sollte er sein, der geht mit mir, wirklich.«⁵⁹ Als es sich ergab, nutzte Cornélio folglich die Gelegenheit und nahm Xose mit sich.

Wahrheitssuche: Erinnerungen an koloniale Gewalt in Pakitekete

Um die Geschichte von Xose zu rekonstruieren beschränkt sich die Dokumentation jedoch nicht auf Befragungen der ehemaligen Soldaten der 9. Kompanie der *Fuzileiros*. Denn die Suche nach der Familie von Paulo Jorge in Mosambik, von der *À PROCURA DE XOSE* berichtet, bot der Filmemacherin zugleich die Möglichkeit, Interviews mit den Familienangehörigen zu machen. Durch die Aussagen der Großmutter und des Onkels werden die Umstände, unter denen Xose auf den portugiesischen Militärstützpunkt gelangte, aus einer anderen Sichtweise heraus erklärt. Es stellt sich die Frage, inwiefern Ausschnitte aus diesen Interviews im Film dazu herangezogen werden, um das Wissen über die Geschehnisse zu erweitern und die Darstellung des Ziehvaters einzuordnen.

57 Sidaway 2000: 136.

58 Pélissier 2003: 166.

59 *À PROCURA DE XOSE*, 00.11.23–00.11.55.

Nachdem im Film die Geschichte Xoses vom Ziehvater und weiteren Veteranen in Portugal erläutert wird, folgen mehrere Interviewausschnitte mit Aussagen der Familienangehörigen zu den Geschehnissen. So berichtet die Großmutter Buanguja: »Paulo war die erste Person, die ich sah, als ich mit den anderen Gefangenen in Chai ankam. Als er mich sah, weinte er viel.« Die Aussage des Onkels Jorge Yiessa betont anschließend, dass die Großmutter vergeblich den Dorfvorsteher um Hilfe gebeten hatte, damit dieser die Rückgabe des Kindes erwirke.⁶⁰ Durch die Interviews mit den Angehörigen werden somit Zweifel an der Erzählung über die »Rettung« Xoses durch die *Fuzileiros* geweckt. Ebenso wird die eigenmächtige Entscheidung Cornélios, den Jungen nach Portugal mitzunehmen, als erzwungene Trennung von der Familie erkennbar. Es zeigt sich damit eine »kritisch-prüfende Haltung«⁶¹, mit der die Fragwürdigkeit der Täterzeugnisse betont wird. Die vom Film verwendeten Aussagen der Verwandten lassen die Erzählung des Ziehvaters daher in einem anderen Licht erscheinen, auch wenn die Berichte in ihrem Wahrheitsgehalt nicht vom Kommentar bewertet werden.⁶² Vielmehr bewirkt die Abfolge der Interviewausschnitte, dass die Erläuterungen Cornélios durch Gegenerzählungen kontrastiert werden und somit an Glaubwürdigkeit verlieren. Die Montage lenkt die Aufmerksamkeit damit auf »Widersprüche [...] der Gesprächspartner [...] [, die] durch die spezifische Anordnung der Aussagen aufgedeckt [werden]«.⁶³

Die Aussagen der Veteranen werden aber noch in anderer Hinsicht problematisiert. Denn mehrfach beschreiben BewohnerInnen von Pakitekete, die hier als historische Zeugen fungieren, dass portugiesische Soldaten damals Gewalt gegen Frauen ausübten. Wie eine Frau in gebrochenem Portugiesisch meint: »Marinesoldat machen [sic] schlimme Dinge hier!« Oft seien die Militärs in den Stadtteil gekommen und hätten Frauen misshandelt, so die Interviewten.⁶⁴ Die Aussagen der Befragten werden hier dazu eingesetzt, um die Beschreibungen Cornélios darüber zu widerlegen, dass die Ausflüge der *Fuzileiros* nach Pakitekete nur der Erholung gedient hätten. Die Argumentation des Films positioniert sich damit gegen die Beschreibungen des Veteranen und dekonstruiert Vorstellungen eines scheinbar harmonischen Zusammenlebens der Portugiesen mit den Bevölkerungen in den Kolonien, wie sie mit dem Konzept des Lusotropikalismus während des *Estado Novo* propagiert wurden.⁶⁵ Dies zeigt sich sowohl an der Menge der eingebrachten

60 À PROCURA DE XOSE, 00.11.56–00.12.24.

61 Schmidt 2016: 203.

62 Vgl. Nichols 1983: 24.

63 Vgl. Keilbach 2010: 213.

64 Zur Unterdrückung und sexuellen Misshandlungen von Frauen in den Kolonien durch portugiesische Militärs vgl. Henriksen 1983: 194f.; Campbell 1999: 144f.

65 Vgl. Castelo 1999: 87ff.; Sidaway 2000: 133.

Interviewpassagen über die ausgeübte Gewalt als auch an der Kadrierung der Interviewten. Während Cornélio in amerikanischen Einstellungen gerahmt wird, zeigt die Kamera die befragten BewohnerInnen von Pakitekete oft in Nahaufnahmen.⁶⁶ So wird eine Nähe zu den Befragten in Mosambik und eine Distanz gegenüber den Aussagen des Veteranen kreiert und damit die Glaubwürdigkeit Cornélios infrage gestellt.

Versuche der Aufarbeitung

Vom Wiedersehen mit der Familie wird im Film ein positiver Eindruck vermittelt: Zuerst wird die Ankunft Xoses in Mosambik gezeigt, woran sich der Besuch am Grab der Mutter anschließt. In einer weiteren Szene begleitet Xose seinen Bruder beim Fischen.⁶⁷ Zudem wird der Protagonist mit der Kultur der Makonde bekannt gemacht, als für ihn das Initiationsritual mit dem Mapiko-Tanz veranstaltet wird.⁶⁸ Der Film endet mit Bildern eines Lagerfeuers, an dem sich die Angehörigen zusammen mit Xose versammeln. Der Protagonist kommentiert über die *voice over*, dass er mit dem Aufenthalt zufrieden sei und möglichst mit seiner Frau und seinen Kindern dorthin zurückkommen möchte. À PROCURA DE XOSE zeichnet insofern das Bild einer gelungenen Familienzusammenführung und eröffnet Perspektiven auf ein weiteres Miteinander, wenngleich dies auch aus einer gewissen exotisierenden Perspektive erfolgt.

Abgesehen vom Wiedersehen setzt sich die Dokumentation in dieser Sequenz auch mit einer Bewertung der Entführung von Xose während des Kolonialkriegs auseinander. So folgen auf die Szene am Grab der Mutter mehrere kurze Statements. Die Einschätzungen des Protagonisten und anderer Angehöriger gehen dabei weit auseinander: Xose, der hier das einzige Mal im gesamten Film zu den Ereignissen Stellung bezieht, kritisiert die erzwungene Trennung von der Familie: »[...] ein Kind in solch zartem Alter der Mutter wegzunehmen, halte ich für ein Verbre-

66 Vgl. À PROCURA DE XOSE, 00.15.50–00.17.44.

67 Die dabei aufgerufenen Klischees über Afrika stellen sich als problematisch dar. Durch Bilder scheinbar unberührter Natur wird Mosambik stereotyp als afrikanisches Land exotisiert. Im Zusammenhang mit einer Produktion, die sich einer antirassistischen Haltung verschreibt, scheinen solche Zuschreibungen fehl am Platz. Andererseits entspricht diese Darstellungsweise Programmen des Senders RTP África, bei dem die Macherin der Dokumentation À PROCURA DE XOSE einige Jahre beschäftigt war. Vgl. dazu Cunha 2005: 189.

68 Die Distanz von Xose zu seinem originären sozial-kulturellen Kontext wird hier offensichtlich, indem er während des Rituals als ›Tourist‹ wirkt und mit seinem Fotoapparat das Geschehen festhält. Zum Tanz Mapiku vgl. Kingdon 2002: 39ff.; Israel 2014.

chen.«⁶⁹ Seine Schwester und Cousine sind dagegen der Auffassung, dass er in Mosambik nicht glücklich geworden wäre und beziehen sich auf die Vorteile für das Leben ihres Bruders. Unversöhnlich erscheint der Onkel, der den Portugiesen die Entführung nicht vergeben möchte. Die Großmutter hält sich wiederum zurück: »Nur Gott weiß, ob Paulo bei uns glücklicher gewesen wäre.«⁷⁰ Relevant ist in diesem Zusammenhang auch eine Aussage des Dorfvorstehers, die schon vorher im Film gezeigt wird: Er geht davon aus, dass Xose Glück hatte, von den Militärs mitgenommen zu werden, da viele andere Kinder in ähnlichen Situationen getötet worden seien.⁷¹

Abbildung 19: Paulo Jorge Xose Cornélio



Quelle: Still aus *À PROCURA DE XOSE*

Die verschiedenen Haltungen verdeutlichen die Schwierigkeiten, sich mit den Geschehnissen und ihren Nachwirkungen auseinanderzusetzen. Das Verdienst des Films besteht darin, dieser Problematik Aufmerksamkeit zu widmen und verschiedene Sichtweisen zu thematisieren – auch wenn eine direkte Gegenüberstellung des Ziehvaters und der mosambikanischen Angehörigen nicht realisiert wurde.

Gegensätzliche Erinnerungen, marginalisierte Zeugen?

Die Dokumentation *À PROCURA DE XOSE* setzt sich mit einer schwierigen Episode des Kolonialkriegs auseinander. Dabei geht es weniger um die großen historischen Zusammenhänge, liegt doch der Fokus auf der Rückkehr von Xose nach Mosambik

69 *À PROCURA DE XOSE*, 00.23.24–00.23.29. In der Fernsehdiskussionsrunde, die im Anschluss an die Ausstrahlung der Dokumentation 2002 stattfand, nimmt Paulo Jorge diese harte Einschätzung zurück. Er relativiert sein Urteil und meint, dass es sich um einen Vorfall handelt, der nun einmal in Kriegssituationen passieren könnte.

70 *À PROCURA DE XOSE*, 00.23.30–00.24.06.

71 Vgl. *À PROCURA DE XOSE*, 00.13.42–00.14.05.

und der Suche nach seiner Familie. Im Zuge dessen konfrontiert die Produktion auch gegensätzliche Erinnerungen hinsichtlich der kolonialen Vergangenheit. Anhand der Statements der Kriegsveteranen in Portugal, die der Film heranzieht, wird deren vorwiegend positive Sicht auf den Kolonialkrieg und ihre Erlebnisse mit Xose unterstrichen. Dagegen werden durch die Interviewausschnitte mit den BewohnerInnen von Pakitekete negative Aspekte betont, da in diesen über Erfahrungen von Gewalt, Unterdrückung und sexuellen Missbrauch gesprochen wird.⁷² Damit wird gegen eine Verharmlosung der kolonialen Vergangenheit argumentiert, was als überaus zentral angesehen werden muss. Zugleich rekurriert die Darstellungsweise bezüglich der Art, wie Militärs aus Portugal und Personen in Pemba auf die gemeinsam geteilte Vergangenheit zurückblicken, auf einen gewissen Dualismus. Darin werden auch Vorstellungen von getrennten Sphären der Kolonisatoren und Kolonisierten perpetuiert und Grauzonen wie das Thema der Kolonialsoldaten ausgespart.

Darüber hinaus scheint die Gegenüberstellung von vorwiegend positiv oder negativ besetzten Vergangenheitsdeutungen auf einen weiteren kritischen Punkt zu verweisen: Denn, obwohl in *À PROCURA DE XOSE* die Perspektive der historischen Zeugen in Mosambik zur Kenntnis genommen wird, bleibt eine Frage offen. Namentlich kann darüber nachgedacht werden, ob die Interviews mit den historischen Zeugen in Mosambik nicht hauptsächlich deswegen im Film eingesetzt werden, um den Ziehvater Xose als Täter einer Kindesentführung zu identifizieren. Würde man diesen Gedanken weiterverfolgen, so erschiene der Rückgriff auf die Erfahrungen der Befragten in Pakitekete durchaus als problematisch. Ihre Funktion bestünde dann vordergründig darin, als ein Element innerhalb ›portugiesischer‹ Diskussionen über die Schuldfrage im Kolonialkrieg zu fungieren. Dieser Aspekt wird ebenso in der folgenden Fallstudie von Bedeutung sein, die sich ein weiteres Mal mit dem Massaker von Wiriyamu und damit verknüpften Formen von Zeugenschaft auseinandersetzt.

72 Soziologische Forschungen scheinen dies zu bestätigen und haben gezeigt, dass bei Personen aus Portugal eher positive Aspekte (Entdeckungsreisen), bei Personen aus Mosambik hingegen eher negative Aspekte (Sklaverei, Gewalt) hinsichtlich der Kolonialgeschichte erinnert werden. Vgl. Cabecinhas und Feijó 2010: 40ff. Siehe auch Dies. 2009, 2013.

6.3 ENTSCULDIGUNG AM DENKMAL. TÄTER UND ÜBERLEBENDE DES MASSAKERS VON WIRIYAMU ALS OPFERGEMEINSCHAFT

Die folgende Betrachtung untersucht anhand der Fernsehdokumentation *REGRESSO A WIRIYAMU* von Felicia Cabrita und Paulo Camacho die inszenierte Begegnung zwischen einem Täter, der am Massaker von Wiriyamu beteiligt war, und Überlebenden dieser Gewalttat vom 16. Dezember 1972.

Felicia Cabrita, eine in Portugal umstrittene Journalistin,⁷³ begann 1989 für die Wochenzeitung *Expresso* zu arbeiten und widmete sich bald der Auseinandersetzung mit den Kolonialkriegen.⁷⁴ Insbesondere zeigt sich dies 1992 in ihrem Artikel über das Massaker von Wiriyamu,⁷⁵ über das es zu dieser Zeit nur wenige Informationen gab.⁷⁶ Das mag daran gelegen haben, dass die in den 1970er Jahren veröffentlichten Bücher über Gewaltexzesse der portugiesischen Streitkräfte über die Kolonialkriege nicht mehr erhältlich waren.⁷⁷ Die offizielle Geschichte der Armee über die »Kriege in Afrika« enthielt in dieser Hinsicht ebenso keine Informationen.⁷⁸ So stellte Cabrita Nachforschungen an und machte eine Reihe von Veteranen ausfindig, die der 6. Kompanie der *Comandos* angehört hatten. Darunter war auch Antonino Melo, der die Einheit in Wiriyamu befehligte hatte. Agenten der Geheimpolizei PIDE/DGS oder der Luftwaffe, die an der Operation beteiligt waren, wurden nicht befragt. Doch reiste Cabrita im Auftrag des *Expresso* nach Mosambik, wo sie einige Überlebende für ihren Artikel interviewte.⁷⁹

73 Derzeit arbeitet sie für die Wochenzeitung SOL. Vgl. <https://www.wook.pt/autor/felicia-cabrita/15444> (30.03.2018). Zu ihren Büchern zählen u. a. Biografien von verschiedenen Politikern. Vgl. Cabrita 2006, 2011.

74 Vgl. dazu auch ein später publiziertes Buch, in dem mehrere Reportagen kompiliert wurden: Cabrita 2008.

75 Vgl. Cabrita 1992.

76 Vgl. Interview mit Felicia Cabrita, Lissabon, 26.07.2010.

77 Vgl. Löff 2010: 73.

78 Vgl. Santos und Keese 2011: 238ff.

79 Trotz der Bemühungen um eine multiperspektivische Darstellung fällt am Artikel der Fokus auf die psychischen Folgeschäden für die Kolonialkriegsveteranen auf, was als Hinweis auf die Diskussion über posttraumatische Belastungsstörungen (PTSB) in Portugal in den 1990er Jahren gelesen werden kann. Dabei ging es u. a. um die Anerkennung von Veteranen als Opfer, auch wenn diese an Massakern der Streitkräfte beteiligt waren. Vgl. Albuquerque 1994; Anunciação 1997: 150; Quintais 2000a: 84ff.; Quintais 2000b, 2001. Siehe auch Young 1995.

Zum 25. Jahrestag des Massakers nahm Cabrita die Recherchen wieder auf. Dieses Mal waren ein Artikel für den *Expresso* und eine Dokumentation für den privaten Fernsehsender SIC, d. h. für das Wochenmagazin »Grande Reportagem (Große Reportage)« geplant.⁸⁰ Letzteres ist ein in Portugal wichtiges, wöchentliches Informationsmagazin, das politische Themen zur Prime Time diskutiert,⁸¹ aber in einigen Ausgaben ebenfalls einen kritischen Blick auf die Kolonialkriege lancierte.⁸² Ausgangspunkt für Cabritas Dokumentation – und auch den Zeitungsartikel – war 1998 ihre Zusammenarbeit mit dem Veteranen Antonino Melo.⁸³ Bei der Gestaltung der Dokumentation orientierte sich die Journalistin an einem Tagebuch über die Geschehnisse, das der Veteran auf ihre Bitte hin angefertigt hatte. Daher wurde nicht nur das Massaker, sondern auch das Leben von Melo in Mosambik zum Thema des Films. In der ersten Hälfte fungiert die Stimme des Veteranen, der sich zugleich als *retornado* situiert, über die *voice over* als zentrale und subjektive Erzählinstanz.⁸⁴ Dies ändert sich, wenn es um die Rekonstruktion der Ereignisse in Wiriyamu geht. Dann kommen auch die Erfahrungen der Überlebenden mit ins Spiel und es werden die Sichtweisen von Überlebenden, Opfern und Tätern miteinander konfrontiert. Mit welchen Ambivalenzen die Gestaltung dieser Produktion verbunden ist, wird im Folgenden zu erörtern sein.

Doppelte Viktimisierung

Zunächst wird hier die erste Hälfte des Films betrachtet, in der es um die Rückkehr Melos nach Mosambik und dessen Rolle als *retornado* und Soldat der *Comandos* geht. Dort stehen zuerst die positiven Erinnerungen im Mittelpunkt, die Melo mit Lourenço Marques (heute Maputo) verbindet.⁸⁵ Die Deutung der Vergangenheit

80 Vgl. Cabrita 1998.

81 Vgl. Lopes 2007: 138ff.

82 Vgl. Löff 2010: 101.

83 Der Veteran hatte sich der Journalistin zufolge als geeignet für ein Projekt erwiesen, in dem sich Täter und Überlebende begegnen würden. Cabrita beschreibt ihn als »homem sofrido (leidenden Mann)«, der sich seiner Taten bewusst geworden war. Interview mit Felícia Cabrita, 00.13.05–00.14.23. Zugleich muss in Rechnung gestellt werden, dass Melo an der Reportage mitwirkte, obwohl die Folgen für ihn durchaus ungewiss waren. Unangenehme Folgen wurden versucht zu vermeiden, indem Melo in Maputo, Beira und Tete stets als Mitglied des Filmteams, d. h. zweiter Kameramann ausgegeben wurde und nicht als Protagonist einer Dokumentation bzw. eines Täters, der an Wiriyamu beteiligt war. Vgl. ebd., 00.28.19–00.29.55; 00.39.37–00.40.06.

84 Vgl. Interview mit Felícia Cabrita, 00.31.59–00.34.56.

85 REGRESSO A WIRIYAMU, 00.06.05–00.08.09.

funktioniert dabei durch die Verbindung zweier Elemente: Das Lourenço Marques der 1960er Jahre wird erstens als touristische Attraktion mit moderner Architektur beschrieben – eine Charakterisierung, die sich auch in Fotobänden über die Stadt wiederfindet.⁸⁶ Zweitens wird die Natur der Kolonie als exotisch dargestellt, ohne zu erwähnen, dass deren Erholungswert nur privilegierten Personen der kolonialen Gesellschaft zugänglich war.⁸⁷ Eine gewisse Nostalgie wird auch in den Szenen deutlich, die eine frühere Phase von Melos Leben in der Hafenstadt Beira behandeln. REGRESSO A WIRIYAMU zeigt den Protagonisten an verschiedenen Orten der Stadt. Am Wichtigsten ist das ehemalige Haus seiner Familie im Stadtteil Bairro dos Pioneiros, das zwar im Verfall begriffen ist, aber doch bewohnt wird. Dieses besichtigt Melo zusammen mit dem gegenwärtigen Besitzer. Als Letzterer Melo fragt, ob er das Haus zurückhaben wolle, und dieser aber verneint, ist eine gewisse Ambivalenz dieser Situation unverkennbar. Folglich wird in diesem Teil der Dokumentation Melos Status als *retornado* verhandelt.⁸⁸ Indem Verlust bzw. auch Verfall des Besitzes betont werden, bleibt jedoch eine Kritik des Kolonialismus aus.⁸⁹ In einer eher nostalgisch geprägten Sicht geraten die Rückkehrer als Benachteiligte der Geschichte in den Blick.⁹⁰ Dafür spricht auch, dass die Kamera den Protagonisten am Beginn von Emotionen überwältigt zeigt, und Melo somit als Person ins Bild setzt, die gewissermaßen als Opfer historischer Prozesse gilt.⁹¹

Auf die militärische Ausbildung Melos geht der Film in zwei längeren Sequenzen ein. Zunächst geht es um den Stützpunkt der *Comandos* in Boane in der Nähe von Maputo. Die Schilderung der Grundausbildung, die Melo dort erhielt, ist anekdotisch geprägt.⁹² Der Ton der *voice over* ändert sich aber, als Archivaufnahmen der portugiesischen Armee aus der Zeit des Kolonialkriegs eingeblendet werden, die den Stützpunkt in Montepuez zeigen.⁹³ Auf die Propagandafilme wird hier in veränderter Form zurückgegriffen: Die originale Tonspur wird durch eine melancholische Cello-Melodie ersetzt. Auch die *voice over*, die mit patriotischem Ton den Kampf gegen die Unabhängigkeitsbewegung propagierte, ist nicht mehr zu

86 So etwa die von João Loureiro veröffentlichten Bände (2004, 2005), in denen alte Fotopostkarten der Städte Lourenço Marques oder Beira wiederabgedruckt werden.

87 Vgl. Newitt 1995: 468.

88 Vgl. Pires 2000: 183f.

89 Vgl. dafür Ribeiro 2012: 92; Thomaz 2012: 405ff.

90 Vgl. Loff 2010: 119.

91 »Não é fácil encarar o passado. (Es ist nicht einfach sich mit der Vergangenheit zu konfrontieren.)«, kommentiert der Protagonist selbst diese Szene über die *voice over*. REGRESSO A WIRIYAMU, 00.15.50–00.16.30. Vgl. Keilbach 2010: 159f.

92 Vgl. REGRESSO A WIRIYAMU, 00.08.08–00.09.22.

93 Vgl. Grilo 2006: 81ff.

hören.⁹⁴ Stattdessen kommentiert Melo selbst die Bilder.⁹⁵ Die Dekonstruktion der Archivbilder, die ein heroisiertes Bild der Streitkräfte propagieren,⁹⁶ geht noch weiter, als Melo auf seine Beorderung zu den *Comandos* eingeht: »Deshalb verlor ich meinen Frieden. [...] Dort lernte ich zu töten und nicht zu sterben.«⁹⁷ Auf diese Weise wird dem Protagonisten eine – weitere – Opferrolle zugeschrieben: Gehörte Melo doch zu den tausenden wehrpflichtigen Männern, die der Propaganda des autoritären Regimes ausgesetzt waren und die für den Krieg in den Kolonien benutzt wurden.⁹⁸ Diese Opferzuschreibung scheint paradox, befindet sich Melo durch seine Beteiligung an Wiriyamu doch zugleich in der Position der Täter.

Entschuldigung für vergangene Verbrechen

Während Melo in der ersten Hälfte des Films sowohl als Opfer des Regimes und der Dekolonisierung beschrieben wird, geht es erst im Anschluss daran um die Rekonstruktion des Massakers. Dann werden auch Aussagen von Überlebenden in die Darstellung einbezogen. Den Einstieg dafür bildet eine Begegnung der Überlebenden mit Melo am Denkmal für die Opfer von Wiriyamu. Zu Beginn zeigt die Kamera ein großes leeres Areal, auf dem Melo von drei Frauen und vier Männer erwartet wird: Baera Gandara, der Dorfvorsteher und dessen Frau, Augusta Creya, Dukiria Makaje, Orário Kudenguirana, Vasco Tenente sowie António Michone.⁹⁹

In der Szene am Denkmal sind drei Momente relevant: Die von Melo vorgebrachte Entschuldigung, die Antwort des Ältesten, d. h. des Dorfvorstehers, und die ablehnende Reaktion von Vasco Tenente.¹⁰⁰ Melo tritt am Beginn den Überlebenden gegenüber und sagt:

»Eu há muitos anos era o comandante da Companhia de *Comandos* que veio aqui à aldeia e que matou muita gente, como se recordem. Na altura éramos todos muito novos e recebemos

94 Vgl. Ribeiro 2002: 178f.

95 Mit nachdenklichem Ton erwähnt Melo etwa, dass die Ausbilder ihnen immer wieder einprägten, dass von ihnen die Zukunft des *Estado Novo* abhängen würde. Vgl. REGRESSO A WIRIYAMU, 00.09.51–00.10.01.

96 Zum offiziellen Diskurs und der Heroisierung der Militärs im *Estado Novo* vgl. auch Pinto 2001: 46.

97 REGRESSO A WIRIYAMU, 00.10.01–00.10.36.

98 Vgl. Pinto 2001: 48. Dies gilt umso mehr für die Veteranen, die mit posttraumatischen Belastungsstörungen oder anderen bleibenden Schäden konfrontiert waren. Vgl. Löff 2010: 109, 119.

99 Die Schreibweise der Namen entspricht Cabrita 1992: 16.

100 Vgl. Stock 2012.

ordens dos nossos superiores para chegar aqui e matar as pessoas. Passados 25 anos eu estou novamente aqui. Queria fazer uma homenagem aos mortos que morreram naquele dia e a todos os sobreviventes eu queria pedir desculpas por tudo o que se passou.

(Vor vielen Jahren war ich Kommandant der Einheit der *Comandos*, die hier ins Dorf kam und viele Menschen umbrachte, wie sie sich erinnern. Damals waren wir alle sehr jung und erhielten Befehle unserer Vorgesetzten, um hierher zu kommen und die Leute umzubringen. Nach 25 Jahren bin ich erneut hier. Ich möchte die Toten ehren, die Leute, die an jenem Tag starben, und die Überlebenden um Entschuldigung bitten für alles das, was geschah.)¹⁰¹

In Melos Entschuldigung sind Elemente der Rechtfertigung zu finden, wie die ideologische und psychische Konditionierung der Soldaten. Andererseits wird die Tat als eine Art unüberlegte Jugendtat eingestuft, womit sie ebenso relativiert wird. Darüber hinaus bezieht sich Melo nicht konkret auf eine von ihm selbst begangene Handlung, sondern bittet generell um Verzeihung »für alles das, was geschah«.

Abbildung 20 und 21: Begegnung von Melo mit den Überlebenden des Massakers (links) und Nahaufnahme von Vasco Tenente (rechts)



Quelle: Stills aus REGRESSO A WIRIAMU

Die Antwort des Ältesten, an den sich Melo richtet, ist versöhnlich. Dies war absehbar, hatte Cabrita doch mit den Überlebenden bereits im Vorfeld gesprochen, auch um Gefahrensituationen für Melo zu vermeiden.¹⁰² Die Antwort auf die Entschuldigung Melos wird von einem Dolmetscher in brüchiges Portugiesisch übersetzt:

»Nós não temos nenhum rancor para consigo pois sabemos muito bem que a guerra é uma guerra. Porque não foi sozinho foi uma ordem para fazer o massacre aqui. Agora o que preciso é nós consigo chegarmos bem como pessoa, nós não temos nenhum rancor.

101 REGRESSO A WIRIAMU, 00.32.38–00.33.20.

102 Vgl. Interview mit Felícia Cabrita, 00.46.16–00.47.00.

(Wir hegen keinen Groll gegen Sie, denn wir wissen sehr gut, dass Krieg Krieg bedeutet. Sie kamen nicht allein, es war ein Befehl, um das Massaker hier zu machen. Jetzt ist es wichtig, dass wir uns gut als Menschen verstehen, wir hegen keinen Groll.)«¹⁰³

Die erste Begegnung wird als gelungen dargestellt, wobei zugleich ein Spannungsmoment inszeniert wird. Eine Nahaufnahme rahmt die unversöhnliche Reaktion von Vasco Tenente, der erklärt, wie er in Wiriyamu seine gesamte Familie verlor.

Die Unversöhnlichkeit Tenentes wird bis zum Ende des Films thematisiert: Dort werden beide, der Überlebende sowie auch Melo erneut bei getrennten Besuchen am Denkmal gezeigt. Zuerst erscheint Tenente auf dem leeren Areal.¹⁰⁴ Während Tenente seine Sichtweise darlegt, wird gezeigt, wie er menschliche Überreste aufhebt und in eine kleine Kammer des Denkmals hineinlegt. Mit dieser sensationalistisch (und respektlos) wirkenden Ins-Bild-Setzung soll suggeriert werden, dass die Trauer über die verlorenen Angehörigen noch anhält. Darauf wird der Veteran beim Besuch des Denkmals ebenfalls allein gezeigt. Er nähert sich diesem, wobei sein Spiegelbild in einer gläsernen Tür des Denkmals erscheint, hinter der sich die Knochen der Opfer befinden. So wird nahegelegt, dass die Vergangenheit Melo noch immer verfolgt. Wie er selbst formuliert: »Was wir gemacht haben, was ich getan habe, war ein krimineller Akt.«¹⁰⁵

Anhand der Deutungsweisen der Vergangenheit, wie sie angesichts des Denkmals entworfen werden, wird so auf die Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung von Gewalterfahrungen hingewiesen. Es wird deutlich, dass eine Entschuldigung nicht immer den Weg für einen neuen Umgang miteinander ebnen kann. Zumal wenn sie – wie in diesem Fall – auch durch das Medium Film bedingt wird.¹⁰⁶

Zur Rekonstruktion des Massakers

Nach der Entschuldigungsszene werden für die Rekonstruktion des Massakers Interviewausschnitte unterschiedlicher Veteranen herangezogen. Für die Seite der

103 REGRESSO A WIRIYAMU, 00.33.38–00.34.01.

104 Vgl. REGRESSO A WIRIYAMU, 00.57.29–00.58.18.

105 REGRESSO A WIRIYAMU, 00.58.19–00.58.46.

106 Vgl. Smyth 2007: 17f.; Zirfas 2010: 87ff.; Stock 2012: 245ff. Jedoch werden andere Momente der Versöhnung in der Dokumentation ausgeblendet. Wie Cabrita im Interview angab, umarmte eine der überlebenden Frauen Melo, weil er sie damals zusammen mit der Mutter hatte laufen lassen. Vgl. Interview mit Felicia Cabrita, 00.48.30–00.49.26. Weiterhin ist dem Zeitungsartikel von 1998 im *Expresso* zu entnehmen, dass sich zwischen António Michone und Melo ein freundlicher Kontakt ergab, als Melo den Überlebenden und dessen Familie besuchte. Vgl. Cabrita 1998: 168.

Täter kommt Antonino Melo eine herausgehobene Stellung zu, ist er doch der einzige portugiesische Militär, der vor der Kamera zu den Ereignissen aussagt.¹⁰⁷ Die anderen drei Ex-*Comandos* kommen aus Mosambik: Baúlque, Freitas und ein weiterer »Ex-Soldado«, der anonym bleibt.¹⁰⁸ Deren Aussagen werden mit den Interviews der Überlebenden montiert, damit der Ablauf der Operation aus verschiedenen Blickwinkeln erkennbar wird. Es geht um den Einsatz der Luftwaffe, die Ankunft der Einheiten in Wiriyamu, die Verhöre der BewohnerInnen durch die PIDE/DGS, das Töten und den zweiten Einsatz zur Beseitigung der Leichen, um die Spuren des Massakers zu tilgen. In Bezug auf die Schilderungen der Militärs ist zu beobachten, dass die Aussagen in der Regel mit sicherem Ton vorgebracht werden. Körperliche Reaktionen, die auf eine emotionale Involviertheit der Befragten hindeuten, werden nicht gezeigt. Schuldeingeständnisse oder Zweifel an dem, was dort passierte, sind in den Äußerungen nicht enthalten.¹⁰⁹ Damit ist eine »Traumatifizierung« der Täter hier nicht auszumachen.¹¹⁰

Die Statements der Beteiligten erlauben somit Aufschluss über den Verlauf des Massakers. In Bezug auf seine Täterschaft gibt Melo zu, die Einheit kommandiert zu haben und dem Befehl der Kommandozentrale der »Zona Operacional de Tete (Militärzone Tete)« Folge geleistet zu haben, die »Operation Marosca« auszuführen. Das bedeutete, die Region Wiriyamu »zu reinigen«.¹¹¹ Melo erzählt ebenso von seiner Entscheidung, die DorfbewohnerInnen durch den Einsatz von Handgranaten zu töten, da sonst nicht genügend Munition für die Operation zur Verfügung

107 Dies trifft auch den von Cabrita. Vgl. Cabrita 1998.

108 Das Interview von Melo fand in Wiriyamu statt. Baúlque und Freitas wurden hingegen in Maputo befragt. Vgl. Interview mit Felícia Cabrita, 00.37.41–00.38.32. Siehe auch die Schilderung des Treffens von Melo, Baúlque und Freitas in Cabrita 1998: 160. Die afrikanischen *Comandos* mussten sich bereits beim Prozesses gegen die »Kompromitierten« über die Ereignisse äußern. Vgl. die Analyse von TREATMENT FOR TRAITORS in Kapitel 4.2.

109 Von einer »tristeza indiscreta (unbeschreiblichen Traurigkeit)«, die Beteiligte in anderen Situationen artikulierten, ist in den Videointerviews von REGRESSO A WIRIYAMU nichts zu spüren. Es handelt sich um eine Zuschreibung, die Mateus als Erläuterung der Aussage von Baúlque zum Massaker in das Transkript des Interviews eingefügt hat. Vgl. Mateus 2006: 654.

110 Vgl. Keilbach 2010: 164f.

111 In der Sprache der portugiesischen Streitkräfte bedeutete »limpar (säubern)«, alle Menschen einer betreffenden Siedlung, die der Zusammenarbeit mit der FRELIMO verdächtigt wurden, zu töten. Siehe z. B. die Ausführungen zum Krieg in Mosambik aus Sicht einer populärwissenschaftlichen Militärgeschichtsschreibung in Bernardo 2003: 364.

gestanden hätte. Während er seine Position als befehlshabender Militär betont, gibt er aber auch zu, selbst eine Granate in eine Hütte geworfen zu haben.¹¹²

Andererseits greift Melo auf Entlastungstaktiken zurück. So verweist er darauf, dass die Operation gemeinsam von PIDE/DGS, Luftwaffe und *Comandos* durchgeführt wurde. Als Angehöriger der unteren Hierarchie hätte er eine solche Aktion nicht allein planen können.¹¹³ Bei anderen Aspekten verhält sich Melo ebenso defensiv. So äußert er z. B. Zweifel darüber, dass Kinder getötet oder Frauen vergewaltigt wurden. In diesem Punkt jedoch misstraut der Film seinen Aussagen und stellt diesen die Zeugnisse der Überlebenden gegenüber, auf die nun eingegangen wird.

So geht es in einer Szene um sexuelle Misshandlungen von Frauen während des Massakers. Die Aussagen zweier Überlebender werden mit den Einschätzungen der Täter montiert. Baera gibt der Kamera darüber Auskunft, wie die Tochter seines Bruders von einem Soldaten missbraucht wurde. Daran schließt sich die Aussage von Dukiria an: »Es waren fünf Männer bei mir. Danach rissen sie mir die Halsketten ab und legten sie sich um den Hals.«¹¹⁴ Auch Baúlque, einer der interviewten Ex-*Comandos* aus Mosambik, erzählt davon, dass einige Soldaten Frauen vergewaltigten. Melo hingegen gibt an, er hätte keine Vergewaltigungen geduldet. Zugleich räumt er ein, dass ihm solche Übergriffe entgangen sein können. Am Ende der Szene zeigt eine Aufnahme, wie sich Dukiria und Melo am Gedenkstein gegenüberstehen. Die Befragte wischt sich die Tränen aus dem Gesicht und wiederholt ihre Aussage über die Vergewaltigung.¹¹⁵ Eine Nahaufnahme rahmt daraufhin Melos Gesichtsausdruck, der Betroffenheit signalisiert. Er scheint ihr nicht zu widersprechen und ihre Erfahrung als Gewaltopfer anzuerkennen, sodass sie nicht erneut zum Opfer wird.¹¹⁶ In der Gegenüberstellung wird das wirkmächtige Potenzial eines von der Zeugin verkörperten und vermittelten qualitativen Wissens betont. D. h. sie berichtet »von spezifischen Erfahrungen, die dem Zuhörenden per se nicht zugäng-

112 REGRESSO A WIRIYAMU, 00.10.01–00.10.36.

113 Insofern zweifelt er an einer potenziellen Verurteilung durch ein Militärgericht. Der Film unterstützt Melos Argument, indem am Ende in einer Texttafel die Information zu den damaligen Oberbefehlshabern von Tete und der Kolonie Mosambik, Colonel Armando Martins Videira bzw. General Káulza de Arriaga eingeblendet werden und damit eine Schuldzuweisung vorgenommen wird. Vgl. REGRESSO A WIRIYAMU, 00.56.48–00.57.27, 00.59.09–00.59.20.

114 Vgl. REGRESSO A WIRIYAMU, 00.42.03–00.42.13. Der Reportage im *Expresso* von 1998 zufolge wurde Dubitrie von ihrem Mann zur Aussage aufgefordert, obwohl sie sich eigentlich nicht äußern wollte. Vgl. Cabrita 1998: 166.

115 Vgl. Keilbach 2010: 159f. Siehe auch Hesford 2001: 16f.; Koch 2013: 129ff.

116 Vgl. Schmidt 2016: 207f.

lich sind [...]. Für diese Erfahrungen, denen sie in einer unwiederbringlich vergangen Situation ausgesetzt waren, stehen die Zeugen mit ihrer Person leibhaftig ein.«¹¹⁷

Abbildung 22 und 23: António Michone, Überlebender des Massakers



Quelle: Stills aus REGRESSO A WIRIYAMU

Eine weitere wichtige Szene betrifft die Geschehnisse während des Massakers in der nahe gelegenen Siedlung Chaworha (Jawola). Dort kommt ein Interviewausschnitt mit António Michone zum Einsatz. Michone, der über die Namenseinblendung als »Überlebender des Massakers« identifiziert wird, erzählt, wie die Soldaten damals die BewohnerInnen der Siedlung zusammentrieben:

»Eu fui abatido [no] braço esquerdo, logo caí e estive em baixo dos cadáveres [...] o pai e o mãe estava em cima de mim, depois do tempo que eu estive em baixo das pessoas morto eu vi a minha irmã que estava vivo corpo e quando na cara tudo foi destruído nem cara nem olho nem nariz [...]

(Ich wurde am linken Arm getroffen, ich stürzte danach und war unter den Leichen [...] der Vater und die Mutter waren über mir, nach einiger Zeit, die ich unter den toten Personen war, sah ich meine Schwester, die am Leben war, wenn aber ihr Gesicht zerstört war, weder Gesicht, noch Auge oder Nase hatte sie [...])«¹¹⁸

Die Interviewpassage mit Michone wird verwendet, um zu zeigen, wie die Überlebenden auf die Angriffe reagierten. Dem militärischen Kalkül, das in den Beschreibungen der Veteranen aufscheint, wird eine subjektive Sicht auf die erfahrene Gewalt gegenübergestellt. Dabei spielt nicht nur die geschilderte Grausamkeit eine Rolle, sondern auch die Weise, mit der Michone als Überlebender ins Bild gesetzt

117 Weigel 2016: 191.

118 REGRESSO A WIRIYAMU, 00.48.01–00.49.18.

wird. Dabei ist die Positionierung des Befragten vor einer kleinen Holzkapelle anzuführen, in der die Überreste der Toten von Chaworha aufbewahrt werden.¹¹⁹ So wird seine Rolle als Überlebender betont, der für die Toten sprechen kann.

Des Weiteren spricht Michone in zwei Einstellungen dieser Szene direkt in die Kamera.¹²⁰ In Bezug auf die Ereignisse in Chaworha kommt dem Interviewten folglich eine herausgehobene Position zu, da er durch die Kadrierung mit einer erhöhten Glaubwürdigkeit versehen wird. Im Gegensatz dazu wenden sich Melo und die anderen ehemaligen *Comando*-Soldaten mit ihren Ausführungen stets an die Interviewerin hinter der Kamera. Die Ins-Bild-Setzung von Michone wird zudem von einem gewissen Sensationalismus begleitet: Denn der Überlebende entkleidet sich teils, um die Narbe an seinem Arm sichtbar zu machen. Die Sichtbarmachung des von kolonialer Gewalt markierten Körpers soll Michones Status als Augenzeuge und Überlebender an dieser Stelle nochmals bekräftigen.¹²¹

Marginalisierte Erfahrungen der Überlebenden

REGRESSO A WIRIYAMU widmet sich dem Massaker von 1972 und sucht dieses durch die Einbeziehung verschiedener historischer Zeugen aufzuarbeiten. Obwohl es wichtiges Wissen um die Geschehnisse generiert, ist die Produktion durch viele Widersprüche gekennzeichnet. Zunächst ließe sich positiv hervorheben, dass sich die engagierte Reporterin Cabrita der Aufklärung eines Kriegsverbrechens widmet. Denn Militärs wie General Kaulza de Arriaga – ehemaliger Oberbefehlshaber der Kolonie Mosambik – bestritten, dass es in Wiriyamu überhaupt ein Massaker gegeben hätte.¹²² Auch Politiker wie Cavaco Silva (PSD, Partido Social Democrata) lehnten eine öffentliche Entschuldigung Portugals für begangene Verbrechen während des Kolonialkriegs ab.¹²³ Der investigative Gestus des Films ist angesichts der Verharmlosung kolonialer Gewalt durch einige Teile der portugiesischen Gesellschaft folglich zu respektieren. Doch bringt dies auch eine Reihe von Problemen mit sich.

Zum einen muss die Einbeziehung verschiedener Perspektiven und damit die Gegenüberstellung von Überlebenden und Veteranen bei der Rekonstruktion des

119 Die Kapelle wurde von Michone nach der Unabhängigkeit Mosambiks errichtet. Vgl. Cabrita 1998: 166; Dhada 2013: 59f.

120 Die Form der *direct address*, in die Michone versetzt wird, ist z. B. NachrichtensprecherInnen, ReporterInnen oder PolitikerInnen vorbehalten. Vgl. Nichols 1981: 175f.

121 Vgl. Flaig 2004: 130ff.; Burkhart 2011: 35ff.

122 Vgl. Medeiros 2000: 209f.; Guerra 2009: 61; Dhada 2013: 71.

123 Vgl. »PR/Moçambique. Cavaco contorna guerra colonial propondo o »lado positivo da História«. « *Jornal de Notícias* 24.03.2008.

Massakers problematisiert werden. Während die beteiligten Militärs anhand der Interviews als folgsame Befehlsempfänger konstruiert werden,¹²⁴ werden die Überlebenden hingegen durch Emotionalisierung und körperliche Male als Opfer kolonialer Gewalt dargestellt. Auf diese Weise wird nicht nur eine Rekonstruktion der Ereignisse vorgeschlagen. Vielmehr wird so ermöglicht, die Aussagen der Veteranen anzuzweifeln, wenn bestimmte Gewaltakte von ihnen selbst negiert werden. Es wird klar, dass die Erzählungen der Überlebenden für eine Auseinandersetzung mit den Geschehnissen von 1972 unabdingbar sind.¹²⁵ Doch wie Loff richtig bemerkt, kommen nur sehr wenige dieser Erzählungen in *REGRESSO A WIRIYAMU* zum Einsatz.¹²⁶ Vielmehr wird ein Bild vom Massaker gezeichnet, in dem die Aussagen der Täter im Vordergrund stehen.

Zum anderen müssen sich die Überlebenden den Opferstatus in gewisser Weise mit den Tätern teilen. Wie gezeigt wurde, erscheint auch ein Täter wie Melo als Opfer, indem der Film den Zwang zum Militärdienst im *Estado Novo* betont und den Verlust des familiären Besitzes im Rahmen der Dekolonisierung anspricht.¹²⁷ Diese Verschränkung von Täter- und Opferrollen führt letztlich dazu, dass eine »Gemeinschaft der Opfer« suggeriert wird.¹²⁸ So paradox es klingen mag, durch *REGRESSO A WIRIYAMU* erscheinen alle Beteiligten – ob Militärs oder Angegriffene und Überlebende – in gewisser Weise als Opfer von Gewalt und historischen Prozessen. Insofern klärt der Film von Cabrita und Camacho nicht nur über den gewaltsamen Charakter des Kriegs in Mosambik auf, sondern bedient auch Diskurse der Selbstviktimisierung in Portugal.¹²⁹

124 Insofern setzt sich die Reportage vom Selbstviktimisierungsdiskurs der Veteranen (aufgrund von PTSD) an dieser Stelle ab. Die oben genannten Reportagen von Cabrita im *Expresso* von 1992 und 1998 argumentieren jedoch dahingehend, dass auch die Veteranen in gewisser Form traumatisiert sein können.

125 Vgl. Dhada 2016.

126 Vgl. Loff 2010: 120.

127 Parallelen zum südafrikanischen oder algerisch-französischen Kontext sind hier unübersehbar, wurden doch auch dort Akteure des Apartheid- oder Kolonialregimes wie Kolonialsoldaten als Opfer psychischer Störungen begriffen. Vgl. Goltermann 2017: 226, 233.

128 Keilbach hat eine solche »Gemeinschaft der Opfer« mit Blick auf Dokumentationen zum Nationalsozialismus herausgearbeitet. Vgl. Keilbach 2010: 229; Dies. 2003: 300.

129 Vgl. Loff 2010: 118.

6.4 ZWISCHENFAZIT

Die Analysen dieses Kapitels haben herausgearbeitet, wie dokumentarische Filme aus Portugal nach 1990 die Nachwirkungen des Kolonialkriegs und des Unabhängigkeitskampfes durch den Rückgriff auf historische Zeugenschaft bearbeiten. Dabei wurde der Umgang mit kolonialer Gewalt und dem Verhältnis von Militär und Zivilbevölkerung während und in der Folge des Kriegs in Mosambik ausgelotet. Die portugiesischen Veteranen werden in den Filmen teils als Retter inszeniert, als Kindesentführer kritisiert oder figurieren in einer ambivalenten Weise zugleich als Täter und Opfer. Darüber hinaus ist eine zunehmende Beteiligung historischer Zeugen aus Mosambik ersichtlich. Auf diese Weise werden Vergangenheitsdeutungen multiperspektivisch gestaltet. Doch werden die interviewten Überlebenden und ihre Aussagen oft zur Ins-Bild-Setzung von Versöhnungsmomenten oder aber als Korrektiv für die Aussagen der Kolonialkriegsveteranen herangezogen, während andere Erfahrungen – etwa ihr Verhältnis zur FRELIMO vor und nach 1974 – in der Regel nicht thematisiert werden.

Das Bild der Kolonialkriegsveteranen in *O SOBREVIVENTE* oder *A PROCURA DE XOSE* steht mit dem 1971 in Coimbra eingeweihten Denkmal »Monumento aos Heróis do Ultramar (Denkmal für die Übersee-Helden)« in Verbindung: Es stellt einen Soldaten mit einem Maschinengewehr dar, der auf seinen Schultern ein unbekleidetes Kind aus den Kolonien trägt.¹³⁰ Mit dem Denkmal wollte das autoritäre Regime ein positives Bild seiner Kolonialpolitik konstruieren. Die Soldaten rücken so als Held, Retter und legitimer Verteidiger der Kolonien in den Vordergrund, während die aggressive Militärstrategie des *Estado Novo* heruntergespielt wird.¹³¹ Das Denkmal, das nach 1974 aufgrund der Verherrlichung der Kolonialkriege entfernt worden war, wurde 2005 im Zuge der Sanierung des *Praça dos Heróis do Ultramar* (Platz der Helden von Übersee) wieder in Coimbra aufgestellt. Für HistorikerInnen wie Fernando Rosas war dies Ausdruck einer rechtskonservativen Politik, die den Kolonialkrieg verharmloste und den portugiesischen Kolonialismus in Afri-

130 Vgl. die Bemerkungen und Fotografien auf den folgenden Internetseiten: »Portugal – Coimbra – Monumento aos Heróis do Ultramar.« *Viajar e Descobrir* 22.06.2014, http://viajaredescobrir.blogspot.de/2014/06/blog-post_23.html (30.03.2018); »Monumento aos Heróis do Ultramar.« *iGoGo – Guia de Turismo e Lazer de Portugal*, <http://www.igogo.pt/estatua-aos-herois-do-ultramar/> (30.03.2018).

131 Die Gestaltung des Denkmals steht wiederum mit einer Fotografie aus dem Kolonialkrieg in Verbindung: Sie zeigt einen Soldaten mit einem Kind auf den Schultern und erschien 1975 im Buch *Vier befreite Länder*. Vgl. Madeira und Cândido 1975: 108. Siehe auch dazu Medeiros 2002: 99f.

ka beschönigte.¹³² Ähnliches gilt für das 1994 eingeweihte *Monumento aos Combatentes do Ultramar* (Denkmal für die Kämpfer von Übersee) im Lissaboner Stadtteil Belém, das anhand seiner abstrakten Gestaltung und eines Memorials vor Allem den Opfern der portugiesischen Seite gewidmet ist.¹³³

Die Dokumentationen O SOBREVIVENTE sowie À PROCURA DE XOSE ermöglichen es auf unterschiedliche Weise, das Bild des Soldaten mit dem Kind auf den Schultern zu reflektieren. Die Geschichten der Protagonisten erlauben einen Blick hinter die idealisierte Darstellung des Denkmals, wobei gewisse Parallelen zu den »Maskottchen« der deutschen Schutztruppe während des Kolonialkriegs (1904–1908) in Namibia¹³⁴ oder zur »stolen generation«¹³⁵ in Australien bestehen. In diesem Sinne werfen die untersuchten Filme ebenfalls ein kritisches Licht auf die Idee des »Lusotropikalismus«, die vom Salazar-Regime geprägt wurde und von einem harmonischen Zusammenleben von Portugiesen und zu kolonisierenden Subjekten in den Kolonien ausgeht.¹³⁶

Die untersuchten Film- und Fernsehproduktionen tragen in den 1990er Jahren dazu bei, veränderte Deutungsweisen kolonialer Gewalt zu entwerfen. Sie stehen für ein Spektrum an geschichtspolitischen Diskursen, das sich in Portugal nach 1989 herausbildet. Dabei haben die Argumente aus der Zeit des Kalten Kriegs, antikonkoloniale Diskurse sowie auch historische Meistererzählungen an Bedeutung eingebüßt, wohingegen individuelle Lebensgeschichten und die subjektive Erfahrung von Geschichte verstärkte Aufmerksamkeit erfahren. In diesem Rahmen wird Zeugenschaft vermehrt dazu eingesetzt, multiperspektivische Sichtweisen auf die Vergangenheit zu konstruieren – auch wenn dies oft weitere Fragen aufwirft.¹³⁷

132 Vgl. »Revivalismo colonialista.« *Publico* 27.04.2005. Siehe dazu Stock 2013: 50f.

133 Vgl. Sapega 2008a: 28ff.; Stock 2013: 55.

134 Während des Kriegs wurden Waisen und Kinder der Herero von der Schutztruppe aufgegriffen, zu Maskottchen gemacht und erhielten somit eine Sozialisierung im Umfeld des Militärs. Vgl. Gewalt 2003: 117f.

135 Vgl. Short 2008: 87ff.; Jenson 2011.

136 Vgl. Freyre 2005; Castelo 1999: 17ff.

137 In dieser Hinsicht finden sich auch im Bereich historischer Ausstellungen interessante Interventionen. Die Stiftung *Fundação Mário Soares* (FMS) hatte in den 1990er Jahren Archivbestände der PAIGC übernommen und anhand dieser 2007 eine Ausstellung mit dem Titel *Memória da Luta de Libertação* (Erinnerung an den Befreiungskampf) organisiert. Ebenso wurde ein Treffen in Guiné-Bissau veranstaltet, an dem Veteranen der PAIGC und der portugiesischen Streitkräfte teilnahmen. In einer anderen Ausstellung – *Memória da Guerra Colonial* – wurden wiederum Fotografien eines portugiesischen Militärs mit Dokumenten aus dem Archiv Amílcar Cabral zusammengebracht, sodass

In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf zu verweisen, dass eine Anerkennung der problematischen Kolonialvergangenheit und deren Aufarbeitung durch die Filme zwar in Angriff genommen wurden. Die politischen Positionen in Portugal gegenüber der Thematik blieben aber in der Hinsicht überaus schwierig. Das zeigte sich nicht nur bei den Vorbereitungen der Expo1998 in Lissabon, die mit großen Bauprojekten das Bild der Entdeckernation festigen wollte. Auch im Kontext der UNO »World Conference against Racism, Racial Discrimination, Xenophobia and Related Intolerance« in Durban 2001 wurde eine Haltung deutlich, die nicht auf ein Zugehen auf die ehemaligen Kolonien verwies. Der Commissioner for Immigration and Ethnic Minorities of Portugal, José Leitão wies auf der Konferenz, auf der u. a. Reparationsforderungen der afrikanischen Länder für die Sklaverei debattiert wurden, darauf hin, dass »it is not legitimate to demand official excuses from a country who decolonized, who made itself responsible for its past faults, and who have created a solidarity relationship with the Portuguese-speaking African countries«.¹³⁸ Eine solche Äußerung ist als problematisch zu sehen, vor Allem hinsichtlich eines Landes, dass vielfach die gewaltvolle Dimension des Kolonialismus herunterspielte und Verbrechen während der Kolonialkriege und die damit verbundene »menschliche Tragödie«¹³⁹ für die Bevölkerungen keiner offiziellen Untersuchung zuführte.

Doch ist das Bestreben, sich einer differenzierten Bearbeitung der Vergangenheit zu widmen, durchaus als ein wichtiger Aspekt kultureller Dekolonisierungsprozesse zu begreifen. Dies zeigt sich in ähnlicher Weise etwa an Diana Andringas und Flora Gomes' *AS DUAS FACES DA GUERRA* (2007, Die zwei Seiten des Kriegs), der Interviews mit und Begegnungen von Kämpfern der PAIGC, Veteranen aus Portugal sowie auch guineischen Soldaten der portugiesischen Streitkräfte enthält.¹⁴⁰ Systematisch wird eine multiperspektivische Vorgehensweise, die unterschiedliche Sichtweisen zur Rekonstruktion der gemeinsamen Vergangenheit verschränkt, in den letzten Jahren von mehrteiligen Dokumentationen eingesetzt: In der mehrere Staffeln umfassenden Serie *A GUERRA. COLONIAL | DO ULTRAMAR | DE LIBERTAÇÃO* (2007–2013, Der Krieg. Kolonialkrieg | Übersee-Krieg | Befreiungskrieg) von Joaquim Furtado kommen Veteranen der portugiesischen Streitkräfte sowie auch jene der Unabhängigkeitsbewegungen zu Wort.¹⁴¹ Das Projekt *INDEPENDÊN-*

die verschiedenen Perspektiven miteinander konfrontiert wurden. Vgl. Caldeira 2007; Stock 2011: 256f.

138 Zitiert in Loff 2010: 112.

139 Loff 2010: 112.

140 Vgl. Apa 2010: 93ff.

141 Die Serie wurde vom Fernsehsender RTP produziert (2007–2013). Sie umfasst vier Staffeln und insgesamt über 30 Episoden, die die Kriege und deren Vorgeschichte aus

CIA (2015, Unabhängigkeit) von Mário Bastos, der Associação Tchiweka de Documentação und Geração 80 setzt darauf, den Kampf gegen das Kolonialregime in Angola aus Sicht der konkurrierenden Unabhängigkeitsbewegungen anhand von Zeugenschaft zu rekonstruieren.¹⁴² Als letzte Produktion sei hier das Projekt Sol Carvalhos MOZAMBIQUE. FROM WAR AND PEACE genannt, das sich mit dem Bürgerkrieg in Mosambik aus der Sicht der FRELIMO, der RENAMO und weiteren Akteuren aus den umliegenden Ländern wie etwa Südafrika auseinandersetzt.¹⁴³

Angesichts dieser Vervielfältigung von Perspektiven und filmischer Aufarbeitungen bilden die in diesem Kapitel analysierten Filme einen frühen sowie bislang wenig beachteten, zugleich aber auch nicht unproblematischen Auftakt dazu, die Kolonialgeschichte von mehreren Seiten aus zu betrachten und die anhaltenden Prozesse der Dekolonisierung zwischen Mosambik und Portugal filmisch zu bearbeiten. Bei aller Ambivalenz gilt es letztlich zu beachten: »Das Nebeneinanderstellen von Täter- und Opferperspektive auf dasselbe Ereignis zeigt [...], wie sehr beide Seiten durch die Tat aneinander gebunden sind. Ein möglicher gesellschaftlicher Aufarbeitungsprozess – so weit in der Zukunft er auch liegen mag – erscheint nur denkbar unter Beteiligung beider Seiten.«¹⁴⁴

der Perspektive der historischen Zeugen rekonstruieren. Eine Analyse dieses umfassenden Werks steht bislang noch aus und wird im Rahmen zukünftiger Arbeiten anvisiert. Einige Episoden sind online zu sehen unter »Guerra Colonial. 1961–1974.« <http://www.rtp.pt/wportal/sites/tv/guerracolonial/?id=91&t=0#thumb91> (30.03.2018). Vgl. Torgal 2009, Vol.2: 37ff.; Schaefer 2015.

142 Das Projekt wurde anlässlich des 40. Jahrestags der Unabhängigkeit Angolas initiiert. Das Filmteam machte hunderte von Interviews mit Personen, die in den unterschiedlichen angolanischen Unabhängigkeitsbewegungen engagiert waren und bezieht auch Protagonisten der Bewegungen in Moçambique und Guiné sowie europäische Akteure mit ein. Vgl. »Angola. Nos trilhos da independência. The Project.« <http://www.projecto-trilhos.com/pt/the-project> (30.03.2018).

143 Vgl. »Mozambique. From War and Peace.« <https://www.warandpeacemozambique.com/project> (30.03.2018).

144 Schmidt 2016: 204f.

