

Robert Stock

Filmische Zeugenschaft im Abseits

Kulturelle Dekolonisierungsprozesse
und Dokumentarfilme
zwischen Mosambik und Portugal



[transcript]

Post_koloniale Medienwissenschaft

Robert Stock
Filmische Zeugenschaft im Abseits

Editorial

Post_koloniale Medienwissenschaft fragt nach den post_kolonialen Bedingungen und Charakteristika der Medienwissenschaft. Darin geht es um mediale Darstellungspraxen von Themen der Kolonialgeschichte und ihren anhaltenden Realitäten, es geht um Medien in kolonialen und postkolonialen Räumen, und es geht um Medien als Wegbereiter, Instrumente und Agenten der entsprechenden Wissenszirkulation. Es geht darüber hinaus und grundsätzlicher um die Verwobenheit der Epistemologien des globalen Nordens mit einer Geschichte des Otherings und der Ausbeutung. Post_koloniale Medientheorie untersucht Möglichkeitsbedingungen von Darstellung, die sich nur in Bezug auf ein Anderes, auf den/die Anderen herausgebildet haben. Denn mediale Normalisierungen von Weißsein, Zivilisiertheit und Rationalität sprechen technisch und diskursiv mit in den gegenwärtigen Fassungen von Authentizität, Wahrheit, Moral und Moderne. »Post_« verweist dabei nicht auf ein »Danach«, sondern auf Ungleichzeitigkeiten in den hierarchisierten globalen Verbindungen. Die Reihe umfasst daher Studien zu Verschränkungen von Ästhetiken und Kulturgeschichte, von Medialität und Globalisierung, von intersektionalen Fassungen von *race*, *class*, *gender* oder von Anerkennung und Alterität im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Futuristische und gegenwärtige Möglichkeitsräume, filmische/künstlerische Entwürfe, ethnografische Bilder und Dinge treten in ihren *media scapes* dazu. Die Postcolonial Studies selbst arbeiten mit Medienkonzepten, reflektieren visuelle und akustische Anrufungen, dezentrierende Topographien, Konnektivität und Grenzen, Schwarzes Kino, Schleier und *double consciousness*. Die Welt als *imagined community* ist eine der Vermittlung.

Die Reihe wird herausgegeben von Ulrike Bergermann.

Robert Stock (Dr. phil.), geb. 1978, koordiniert die DFG-Forschergruppe »Mediale Teilhabe. Partizipation zwischen Anspruch und Inanspruchnahme« an der Universität Konstanz. Der Medienkulturwissenschaftler promovierte an der Justus-Liebig-Universität Gießen und war dort Mitglied des International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC).

ROBERT STOCK

Filmische Zeugenschaft im Abseits

**Kulturelle Dekolonisierungsprozesse und Dokumentarfilme
zwischen Mosambik und Portugal**

[transcript]

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)

URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-2-1ksiod2c87buh1>

Überarbeitete Fassung der Gießener Dissertation im Fachbereich 05 – Sprache
Literatur Kultur, August 2016.

Gefördert durch ein Promotionsstipendium der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2018 im transcript Verlag, Bielefeld

© Stock, Robert

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Still aus dem Film »Natal 71« (1999) von Margarida Cardoso

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4506-4

PDF-ISBN 978-3-8394-4506-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Für Filipa, Eduardo und Manuel

Inhalt

- 1. Einleitung | 9**
 - 1.1 Untersuchungsgegenstand | 12
 - 1.2 Forschungsstand und Fragestellung | 18
 - 1.3 Zeugenschaft und Kritik an kolonialer Gewalt | 24
 - 1.4 Politik und Poetik filmischer Zeugenschaft | 32
 - 1.5 Aufbau der Arbeit | 40

- 2. (Anti-)Koloniale Meistererzählungen und dokumentarische Filme. Ein Exkurs | 43**
 - 2.1 Dokumentarische Filme und Kolonialismus | 43
 - 2.2 Bilder von »befreiten Zonen« als filmische antikoloniale Meistererzählung | 46

- 3. Geschichtspolitische Hintergründe | 49**
 - 3.1 Portugal und die koloniale Vergangenheit | 49
 - 3.2 Mosambik und die koloniale Vergangenheit | 55

- 4. Die Indienstnahme von Zeugenschaft in Filmen der revolutionären Umbrüche | 63**
 - 4.1 Die filmische Verurteilung des *Estado Novo*: Die portugiesische Revolution, Stimmen des »Volkes« und antikoloniale Experten | 65
 - 4.2 Szenen eines Prozesses: Die »mentale Dekolonisierung« der Kolonialsoldaten und das Massaker von Wiriyamu | 77
 - 4.3 Zwischenfazit | 89

- 5. Filmische Zeugenschaft abseits antikolonialer Meistererzählungen | 91**
 - 5.1 Das Massaker von Wiriyamu und Dramaturgien historischer Zeugenschaft | 93
 - 5.2 Video-Interviews über das Massaker von Mueda. Der Gründungsmythos der FRELIMO und marginalisierte historische Zeugen | 102
 - 5.3 Keine »Lakaien« des Kolonialismus? Bilder der »Rückkehrer« als Opfer der Dekolonisation | 113
 - 5.4 Zwischenfazit | 123

6. Filmische Zeugenschaft und die multiperspektivische Aufarbeitung kolonialer Gewalt nach 1990	125
6.1 Unwidersprochenes Täterzeugnis und die Rückkehr eines »Überlebenden«	128
6.2 Kritik am Täterzeugnis. Kindesentführung zwischen Mosambik und Lissabon	135
6.3 Entschuldigung am Denkmal. Täter und Überlebende des Massakers von Wiriyamu als Opfergemeinschaft	143
6.4 Zwischenfazit	154
7. Koloniale Ruinen als Schauplätze von Zeugenschaft	159
7.1 Die Villa Algarve in Maputo. Erinnerungen an Folter der PIDE/DGS	161
7.2 Lourenço Marques/Maputo als geteilte Stadt und die Flüchtigkeit von Zeugenschaft	168
7.3 Gewaltfreie Zone? Die Ruine des Grande Hotel als Schauplatz von Zeugenschaft	177
7.4 Zwischenfazit	184
8. Zeugenschaft als Archivkritik. Filmisch-fotografische Gedächtnisszenen	187
8.1 Dia- und Fotosammlungen portugiesischer Kriegsveteranen: Imperiale Landschaften und die Reflexion von Zeugenschaft	189
8.2 Die Stimme der Gefolterten als <i>Erzeugnis</i> . Bildverlust und fragmentierte Landschaften	199
8.3 Zwischenfazit	211
9. Schlussbemerkung	215
Anhang	223
Abkürzungsverzeichnis	223
Filmografie	224
Interviews	226
Literatur	226
Danksagung	283

1. Einleitung

2014 und 2015 wurde sowohl der 40. Jahrestag der Revolution vom 25. April 1974 in Portugal als auch die Unabhängigkeit von Angola und Mosambik begangen.¹ In diesem Zuge wurde auch an die Kriege von 1961 bis 1974 erinnert: Verschiedene Unabhängigkeitsbewegungen in Angola, Guiné-Bissau und Mosambik kämpften in diesen 13 Jahren gegen die portugiesische Kolonialherrschaft.² Der Umbruch von 1974/1975, der auf die Kriegsjahre folgte, wird in Mosambik und Portugal mit Begriffen wie Befreiung, Dekolonisierung oder Demokratisierung verbunden.³ Aus der Sicht der *Frente de Libertação de Moçambique* (FRELIMO, Befreiungsfront Mosambik) gilt der »nationale Befreiungskampf« als ausschlaggebender Faktor für den »Sieg« von 1975.⁴ Die Unabhängigkeitsbewegung übernahm am 25. Juni 1975 die Macht in Mosambik, wandelte sich 1977 in eine politische Partei und stellt bis in die Gegenwart die führende politische Kraft des Landes dar.⁵ Für die Konstruktion einer nationalen Geschichtsschreibung setzte sich die FRELIMO bereits vor 1975 entscheidend ein. Diese Darstellung des »nationalen Befreiungskampfs« im

1 Vgl. »40 anos de 25 de Abril – 40 anos de independência.« Deutsche Welle, <http://www.dw.com/pt-002/not%C3%ADcias/40-anos-de-25-de-abril-e-de-independ%C3%A2ncia/s-100660> (30.03.2018); »Lançamento da comemoração dos 40 anos da independência de Moçambique.« RFI Português 07.04.2015, <http://pt.rfi.fr/africa/20150407-lancamento-comemoracao-dos-40-anos-da-independencia-de-mocambique> (30.03.2018).

2 Vgl. die Überblicksdarstellungen bei Cann 1997; Mateus 1999; Pinto 2001.

3 Zur Unterscheidung des »metropolitanen« und »antikolonialen« Ansatzes die formale Dekolonisation zu deuten vgl. Springhall 2001: 203ff.; Rothermund 2006: 21ff.; Kalter 2011: 32.

4 Vgl. Cahen 2012: 25.

5 Vgl. Newitt 1995: 541ff.

Sinne eines »liberation script (Befreiungsskript)«⁶ sollte der Vision der imperialen Historiografie entgegengesetzt werden.⁷ In Portugal werden die Kriege auch nach 1974 teils noch mit dem Vokabular des autoritären Salazar-Regimes als »Guerra do Ultramar (Überseekrieg)« oder aber – im Gegensatz dazu – kritisch als »Guerra colonial (Kolonialkrieg)« bezeichnet.⁸ Das autoritäre Regime, das die Kriege führte, wurde am 25. April 1974 durch den Putsch des *Movimento dos Capitães* (Bewegung der Hauptmänner) und die daran anschließende »friedliche« »Nelkenrevolution« gestürzt.⁹ So verbindet sich mit dem Ende des portugiesischen *Estado Novo* zugleich das Ende des Kolonialreichs, der Kriege in den afrikanischen Kolonien sowie auch deren Unabhängigkeit.¹⁰

In den verschiedenen genannten Diskurssträngen über die Dekolonisierung¹¹ rücken vornehmlich metropolitane Akteure oder aber antikoloniale Kräfte in den Kolonien in den Mittelpunkt, wenn es um die politischen Prozesse geht, die sich mit der Unabhängigkeit Angolas oder Mosambiks verknüpfen.¹² Dabei sind die Auseinandersetzungen mit der kolonialen Vergangenheit in Mosambik und Portugal im Kontext des »memory booms«¹³ zu situieren, in dessen Rahmen die Vergangenheit der ehemaligen Kolonialmächte im europäischen Zusammenhang zunehmend

6 Vgl. Borges 2013; Israel 2013. Siehe dazu auch Dinerman 2006: 61ff. Zur Geschichtspolitik ehemaliger »Befreiungsbewegungen« in Afrika vgl. Köbler 2007: 363; Eze 2010.

7 Zur Problematisierung von Begriffen wie »Nation« oder »nationaler Befreiungskampf« vgl. Chabal 2002: 41ff.; Cahen 2012: 25.

8 Der Begriff »Kolonialkrieg« wurde im Vorfeld und während der Revolution vom 25. April 1974 geprägt. Er verweist auf die Ungerechtigkeit der Kriege in Angola, Guiné und Mosambik von 1961 bis 1974. Vgl. Loff 2010: 70ff.

9 Vgl. Linz und Stepan 1996: 116ff.; Rosas 1997; Marques 2001: 641ff.

10 Vgl. u. a. Maxwell 1995; MacQueen 1997: 17ff. Dieser grundlegende Zusammenhang immer noch diskutiert, wie die Diskussionsrunde »Repensar conceitos: ›colonial, ›descolonização, ›pós-colonial« mit Maria Paula Meneses, Boaventura Sousa Santos und Óscar Monteiro bei der Konferenz »Casa dos Estudantes do Império: histórias, memórias, legados« (Lissabon, 22.–25.05.2015) zeigte. Vgl. Fundação Calouste Gulbenkian, <http://www.ucla.pt/noticias/coloquio-internacional-casa-dos-estudantes-do-imperio-historias-memorias-legados> (30.03.2018).

11 Vgl. Meneses 2012: 127.

12 Dazu trägt auch bei, dass 1974 das Militär in Portugal zwar entscheidend mit daran beteiligt war, das Selbstbestimmungsrecht der Völker in den Kolonien anzuerkennen, die Unabhängigkeitsbewegungen wie die PAIGC und die FRELIMO sich aber zugleich in guten Verhandlungspositionen gegenüber der Regierung in Lissabon befanden. Vgl. MacQueen 1997: 205ff.

13 Vgl. Winter 2000.

diskutiert wird. Es zeigt sich nicht nur an den Debatten im Vereinigten Königreich, Frankreich oder Deutschland, dass die negativen Dimensionen der Kolonialgeschichte und koloniale Gewalt verstärkt kritisch reflektiert werden.¹⁴ Dies wird z. B. hinsichtlich des Endes des britischen Imperiums und des Mau Mau-Kriegs in Kenia oder des von deutschen Truppen verübten Genozids an den Herero und Nama zu Beginn des 20. Jahrhunderts im damaligen Deutsch-Südwestafrika ersichtlich.¹⁵ Andererseits war auch das vielfach gefeierte 50-jährige Jubiläum der Unabhängigkeit in 17 afrikanischen Staaten 2010 ein wichtiger Anlass zur Reflexion.¹⁶

Die skizzierten Problemkomplexe deuten auf die verschiedenen Umgangsweisen mit der kolonialen Vergangenheit hin, wobei die portugiesischsprachigen Länder bislang in der Forschung wenig Aufmerksamkeit erhalten.¹⁷ Doch ist zu konstatieren, dass die Auseinandersetzungen mit der Kolonialvergangenheit in Mosambik und Portugal ebenfalls bis heute Gegenstand von historiografischen sowie geschichtspolitischen Diskussionen und kulturellen Aushandlungsprozessen sind. Obwohl die gesellschaftspolitischen Voraussetzungen in beiden Ländern unterschiedlich sind, zeigt sich gegenwärtig ein verstärktes Interesse daran, die Nachwirkungen der kolonialen Erfahrungen einer Diskussion zu unterziehen. Die verschiedenen Sichtweisen auf die Vergangenheit erweisen sich dabei nicht nur für die Gestaltung der aktuellen politischen Beziehungen zwischen den Staaten relevant.¹⁸ Sie besitzen auch für Deutungen im Bereich kultureller Manifestationen einen großen Stellenwert. Film, Literatur oder Musik kommt eine bedeutende Vermittlungsrolle zu,¹⁹ wenn es um die Auseinandersetzung mit den gesellschaftspolitischen Umbrüchen und den Nachwirkungen kolonialer Erfahrungen oder Gewalt im Sinne eines ambivalenten und noch andauernden Prozesses der Dekolonisierung geht.²⁰

14 Vgl. u.a. das Themenheft »Postcolonial Europe« von Lombardi-Diop und Romeo 2015.

15 Vgl. Eckert 2008a: 33; Leggewie 2011: 36ff. Siehe auch Krüger 2003; Anderson 2005; Becker und Beez 2005: 11f.; Elkins 2005.

16 Das Jubiläum bot Gelegenheit für Analysen, die sich den Darstellungsstrategien und den verschiedenen Sichtweisen auf diese Ereignisse widmen. Vgl. u. a. Lentz 2011.

17 Vgl. Schulze 2016: 18; Kalter 2018: 254.

18 Vgl. Eckert 2008b: 692.

19 Vgl. Enwezor 2001; Betts 2012: 29f.

20 Insofern wird hier der begrifflichen Unterscheidung zwischen Dekolonisation und Dekolonisierung: »Dekolonisation« bezieht sich auf den formalrechtlichen Zustand afrikanischer Staaten, die vormals koloniale Territorien waren. Im Gegensatz dazu meint »Dekolonisierung«: »Als offener Prozess reicht Dekolonisierung zeitlich weit über die Dekolonisation hinaus, betrifft sozialräumlich sowohl die (ehemals) kolonisierten als auch die kolonisierenden Gesellschaften, verändert aber auch Machtkonstellationen, Ordnungssysteme oder Wahrnehmungsweisen einer sich dekolonisierenden Welt.« Kalter 2011: 1f.

Denn es stellt sich als schwierig dar, eine kulturelle Dekolonisierung mit einem Mal oder endgültig zu erreichen.²¹ Darauf verweisen die komplexen Diskussionen um die Begriffe des Antikolonialismus, des Postkolonialen und der Postkolonialität.²² Es stellt sich in Bezug auf Film- und Musikproduktionen oder literarische Werke sowie aus dem Blick der verschiedenen Disziplinen stets erneut die Frage, wie mit diesen Vergangenheiten umzugehen sei.²³

1.1 UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Um Aufschluss über die verschiedenen Umgangsweisen mit kolonialer Gewalt,²⁴ Kolonialismus²⁵ und dem Unabhängigkeitskampf bzw. Kolonialkrieg seit 1974/1975 zu geben, eignen sich dokumentarische Filme über die mosambikanisch-portugiesische Dekolonisierung besonders gut. Unter dokumentarischen Filmen werden hier als nichtfiktional gekennzeichnete Filme²⁶ verstanden, die historische Geschehnisse, Prozesse und soziale Realitäten der Vergangenheit behandeln, seien es staatliche Produktionen, unabhängig produzierte Filme, Kompilations- oder Essayfilme. Nicht Genre-Unterscheidungen oder Produktionshintergründe stehen im Vordergrund, sondern die Gemeinsamkeit der Filme, Aspekte kolonialer Vergangenheiten zu diskutieren und damit zugleich im Feld geschichtspolitischer sowie

21 Vgl. Thiong'o 1986; Amuta 1995; Rabaka 2014.

22 Für eine kritische Diskussion dieser Konzepte vgl. Schulze 2015: 7ff.

23 Vgl. u. a. Enwezor 2001.

24 Der Gewalt-Aspekt ist in Bezug auf die europäische Expansion, die Eroberung der Amerikas sowie das System der Sklaverei als zentral anzusehen. Die Ausübung entgrenzter Gewalt zur Herrschaftsabsicherung und -stabilisierung stellte laut Michael Mann ein häufig eingesetztes Mittel dar. Dies zeigte sich Mann zufolge etwa hinsichtlich eines rücksichtslosen Vorgehens bei Aufständen durch Militäreinsatz, im kolonialen Strafvollzugssystem oder weiteren Formen von Disziplinierung. Vgl. Mann 2004: 114ff. Siehe auch Gewalt 2003; Hochschild 2009; Thomas 2012.

25 Jürgen Osterhammel zufolge handelt es sich beim Kolonialismus um eine Herrschaftsbeziehung »bei welcher die fundamentalen Entscheidungen über die Lebensführung der Kolonisierten durch eine kulturell andersartige und kaum anpassungswillige Minderheit von Kolonialherren [...] getroffen und tatsächlich durchgesetzt werden.« Osterhammel 1995: 21.

26 Zur Problematisierung der Unterscheidung von Spiel- und Dokumentarfilm vgl. die Beiträge von Roger Odin über die »dokumentarisierende Lektüre« und Jean-Louis Comolli über das direct cinema sowie die Prägung dokumentarischer Elemente in Spielfilmen in Hohenberger 2006.

-kultureller Diskurse zu intervenieren.²⁷ Grundlegend ist dabei ein Verständnis des Dokumentarischen, das davon ausgeht, dass solche Filme (historische) Realität nicht lediglich zeigen, sondern diese als bedeutungsvolle – oft auch gerade durch die Unsichtbarmachung der eingesetzten Mittel – entwerfen. Wie William Gynn treffend bemerkt:

»Reale Ereignisse, die der Dokumentarfilm als Referent begreift, haben keine immanente Struktur. ›Reinen‹ Dokumenten fehlt die Zielgerichtetheit, die Bedeutung, die artikulierte Sequenz und der Abschluss, der jede Erzählung und tatsächlich jeden Diskurs auszeichnet. Dokumentaristen wie Historiker statten ihr Material in einem diskursiven Akt mit Bedeutung aus.«²⁸

Vor diesem Hintergrund wird folglich von einem wechselseitig bedingten Verhältnis von Geschichte und Film, d. h. einem »[konstitutiven] Beitrag der Medien zur Geschichtsschreibung« ausgegangen.²⁹ Filmische Deutungen historischer Geschehnisse – gleich welchen Genres – bilden Geschichtsbilder nicht einfach nur ab, wie Marc Ferro noch bemerkt,³⁰ sondern entwerfen vielmehr Fragmente einer audiovisuellen Geschichte.³¹

Die für die folgende Analyse ausgewählten Produktionen bieten die Möglichkeit, Produktionen der ehemaligen Kolonialmacht und Kolonie in einen gemeinsamen analytischen Bezugsrahmen zu stellen.³² Auf diese Weise wird eine Gegenüberstellung von »verzerrten« oder nostalgischen Sichtweisen aus Europa und »authentischen« Perspektiven aus Afrika, die etwa Kritik am Eurozentrismus³³ üben,

27 Zur Geschichte und Kategorie des Dokumentarfilms vgl. Nichols 1991; Eitzen 1998; Hohenberger 2006; Nichols 2010: 1ff.; Niney 2012: 20f., 80ff.

28 Gynn 1990: 133 zitiert in Hohenberger 2006: 22.

29 Engell und Vogl 2001: 7; Engell 2009: 393f. Insofern sind Medien »keine neutralen Träger von vorgängigen, gedächtnisrelevanten Informationen. Was sie zu enkodieren scheinen – Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen – erzeugen sie vielmehr erst«. Erll 2005: 124.

30 »[...] the historical film [...] is no more than the filmic transcription of a vision of history which has been conceived by others.« Ferro 1988: 161. Kritisch dazu Rosenstone 2006: 1ff.

31 Vgl. Paul 2006: 19f.

32 Cooper und Stoler 1997: 4.

33 Der Begriff Eurozentrismus ging hervor aus der Zusammenführung von »europäischer Ethnozentrismus« und bezeichnet ein System von Überzeugungen, die von einer umfassenden Überlegenheit Europas gegenüber der außereuropäischen Sphäre ausgehen. In Anschluss an Conrad, Randeria und weitere Autoren wird unter Eurozentrismus ein nar-

problematisiert.³⁴ Ein solches Schema würde zu kurz greifen und Idealisierungen, Ungereimtheiten und Widersprüche verdecken, die beide Stränge in ihrer Heterogenität kennzeichnen.³⁵ Des Weiteren erlauben es die dokumentarischen Filme, Veränderungen im Umgang mit der kolonialen Vergangenheit über einen vergleichsweise langen Zeitraum zu untersuchen. Dies ist insofern von Interesse als sich der dokumentarische Film als »stets aufs neue auszuhandelnde Realitätskonstruktion und soziale Praxis [...] in seinen Realitätsbezügen immer wieder neu positionieren«³⁶ muss.

In Bezug auf den Korpus ist dabei die Sonderrolle des unabhängigen Mosambik hervorzuheben: »Despite their limited resources [...] the Lusophone countries in general and Mozambique in particular, soon after their independence in 1975, continued to use [film] as one of the key areas for development.«³⁷ Die Filmproduktion wurde durch die FRELIMO in der post-Unabhängigkeitsphase besonders gefördert und durch das 1976 gegründete *Instituto Nacional de Cinema* (INC, Nationales Filminstitut) ermöglicht.³⁸ Daher gibt es eine Reihe von Filmen, die diese Arbeit

ratives Modell und Konzept verstanden, dass Europa als Ausgangspunkt der Ausbreitung von Zivilisation, Geschichte, Industrialisierung und Modernisierung begreift. Der Begriff des Eurozentrismus wurde u. a. mit Blick auf Jones *The European Miracle* sowie zu Beginn und seit den 1990er Jahren diskutiert, als sich die ›Entdeckung‹ Amerikas durch Columbus zum 500. Mal jährte. Vgl. Jones 1981; Amin 1989: 154; Blaut 1993: 1, 8f., 50f.; Rabasa 1993; Conrad und Randeria 2013: 35.

34 Vgl. Gugler 2003; Cham 2004. Doch ist ein solch sogenannter ›korrigierender‹ Blick ist hinsichtlich der Diskussionen über »afrikanische Filme« wichtig. Man denke etwa die Auseinandersetzungen zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène, der ersterem vorwarf die Afrikaner als »Insekten« darzustellen. Zudem müssen auch die Leistungen einer audiovisuellen Geschichtsschreibung über Afrika zur Kenntnis genommen werden, wie sie Cham, Ukadike und andere herausarbeiten. Vgl. Cervoni 2008. Für den zweiten Punkt vgl. Ukadike 1994: 2; Thackway 2003: 97; Cham 2004. Vgl. dazu generell auch Guynn 2006: 1ff.

35 Vgl. Cooper und Stoler 1997: 4.

36 Hohenberger 2006: 27.

37 Diawara 1992: 91.

38 Die Gründung des INC wurde nach der Unabhängigkeit in Maputo durch den Erlass 57/76 vom 04.03.1976 durch die FRELIMO beschlossen. Das INC war die Nachfolgeinstitution des *Serviço Nacional de Cinema* (SNC, Nationaler Filmservice), dessen Gründung durch den Erlass 119/75 entschieden wurde. Die FRELIMO verfolgte eine Kulturpolitik, bei der es ihr um die Schaffung eigener, d. h. offizieller Repräsentationen ging. Im Gegensatz dazu ist in Angola oder Guiné keine Produktion von Filmen im Umfang wie am INC zu verzeichnen. Vgl. Instituto Nacional de Cinema 1982: 7; Andrade-

einer profunden Analyse zuführen wird. Dies ist in ähnlicher Weise auch für den portugiesischen Fall zu beobachten. Wichtig ist indes in beiden Bereichen, dass sich bei den Filmen über die Revolution und die Kolonialkriege eine enge Verbindung mit dem oben genannten »memory boom« beobachten lässt. Filme wie *DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE. CENAS DA VIDA PORTUGUESA 1910–1974* (1976, Gott, Vaterland, Autorität. Szenen des portugiesischen Lebens 1910–1974), *BOM POVO Português* (1980, Gutes portugiesisches Volk) und viele weitere wurden seit Mitte der 1990er Jahre im Rahmen von Veranstaltungen in Portugal erneut aufgeführt. Zumeist waren es Filmreihen um den 25. April, bei denen an die Revolution erinnert wurde. Diese Veranstaltungen boten Gelegenheit, jene Filme über den gesellschaftlichen Bruch von 1974/75 zu diskutieren, die nach ihrem anfänglichen Erfolg auf Filmfestivals³⁹ lange förmlich von der Leinwand verschwunden und noch bis vor kurzem schwer zugänglich waren.⁴⁰

Ein vermehrtes Interesse an den Filmen der 1970er Jahre zeigt sich ebenso bei Produktionen aus Mosambik. Dies gilt für *25* (1976) über die mosambikanische Unabhängigkeit,⁴¹ der 2005 im Rahmen der *Encontros – Maputo. Festival de Cinema Documentário*⁴² gezeigt und in Paris als »einzigartiges Dokument« der mosambikanischen Filmgeschichte aufgeführt wurde.⁴³ Zudem war der Film Teil der *doclisboa* Retrospektive »Movimentos de Libertação (Befreiungsbewegungen)«,

Watkins 1995: 135ff., 143; Power 2004; Convents 2011: 25f.; Fendler 2014: 246f. Siehe auch Interview mit Américo Soares. Lissabon, 07.08.2011.

39 Vgl. u. a. Costa e Silva 1981; Instituto Nacional de Cinema 1982; Ramos 1989: 122f.; Costa 1997: 160.

40 Vgl. Grilo 2006: 88.

41 Die *Bibliothèque nationale de France* ist im Besitz eines Fernsehmitschnitts von *25* vom 27. August 1977, als der Film im Rahmen der Sendereihe »Le choc des cultures (Schock der Kulturen)« gezeigt wurde: Bibliothèque nationale de France, Signatur NUMAV-41809. Vgl. Gray 2012: 146, Fußnote 17.

42 Dieses Festival und auch das später jährlich stattfindende *Dockanema* wurde unter der Leitung Pedro Pimentas durchgeführt. Pimenta war langjähriger Mitarbeiter des Nationalen Filminstituts und Produzent bei Ébano Multimedia. Als Festivaldirektor setzte er sich besonders für dokumentarische Filme aus bzw. über Afrika ein. Vgl. Taylor 1983. Siehe auch »Pedro Pimenta and the 6th Annual Dockanema Film Festival« Tinkhani Today 26.08.2011, <http://www.tinkhanitoday.com/2/post/2011/08/pedro-pimenta-on-6th-dockanema-film-festival.html> (12.04.2015); »Dockanema 2011.« BERLINDA, http://www.berlinda.org/BERLINDA.ORG/Film/Eintrage/2011/11/3_Dockanema_2011.html (14.08.2017).

43 Vgl. »25, José Celso et Celso Luccas.« Le Silo, <http://lesilo.blogspot.de/2010/04/25-jose-celso-et-celso-luccas.html> (30.03.2018).

die anlässlich des 50. Jahrestages des Beginns der Kolonial- bzw. Unabhängigkeitskriege 2011 veranstaltet wurde.⁴⁴ Des Weiteren ist die Kooperation der *Cinematheca Portuguesa* (CP, Portugiesischen Kinemathek) und des mosambikanischen *Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema* (INAC, Nationales Institut für Audiovisuelle Medien und Kino, Nachfolgeinstitution des INC) hervorzuheben. Im Rahmen des Projekts ging es 2008 um die Sichtung und Sicherung der Filmbestände des INAC. Dabei wurden u. a. mehrere nach 1975 in Mosambik produzierte Dokumentarfilme digitalisiert und in der Folge auf Festivals in Maputo sowie Lissabon präsentiert.⁴⁵ Ein weiteres Kooperationsprojekt galt der Digitalisierung des ersten in Mosambik produzierten Langspiel-Films MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE (1979, Mueda. Erinnerung und Massaker) von Ruy Guerra, der 2012 auf DVD erschien.⁴⁶ Dabei arbeiteten das INAC, VertreterInnen der *Universität Bayreuth* und des *Instituto Cultural Moçambicano Alemão* (ICMA, Mosambikanisch-Deutsches Kulturinstitut) zusammen.⁴⁷ Auch hier kam es in der Folge der Digitalisierung zu einer erneuten Diskussion des Films über das Massaker vom 16. Juni 1960. Er wurde am *Musée du Quai Brainly* in Paris, dem Zeughauskino am *Deutschen Historischen Museum* sowie dem *Arsenal. Institut für Film und Videokunst* gezeigt.⁴⁸

Neben diesem neuen Interesse für die Filme der 1970er Jahre sind seit den 1990er Jahren in Mosambik und Portugal eine Reihe von Filmen entstanden, die sich intensiv mit der Zeit des Kolonialismus, mit kolonialer Gewalt und dem

44 Die Retrospektive bestand aus Filmen, die während der Kriege im Auftrag der Unabhängigkeitsbewegungen von europäischen und US-amerikanischen Filmemachern produziert worden waren. Vgl. Apordoc 2011: 49; »DocLisboa anuncia nova direcção que conta com Susana de Sousa Dias.« *Público* 28.02.2012.

45 Vgl. Costa 2008; Apordoc 2008: 157ff.; Dockanema 2008: 105.

46 Der Film war nach seiner Premiere nur wenige Male in Mosambik gezeigt worden und lief auch auf Festivals in der Sowjetunion, der Bundesrepublik, in Frankreich und Portugal nur vereinzelt. Vgl. Instituto Nacional de Cinema 1982: 14f.; Festival Internacional de Cinema 1987: 229f.

47 Die Realisierung des Vorhabens verdankte sich ebenfalls der finanziellen Unterstützung des Auswärtigen Amts.

48 Vgl. »The Paths to Revolution. Films, Images and Revolutions in the 1960s and 1970s.« Musée du Quai Brainly, 06.2011; »Living Archive. Gespenster der Freiheit: Kino und Dekolonisierung.« Arsenal. Institut für Film und Videokunst e.V. 11.2012, <https://www.arsenal-berlin.de/living-archive/projekte/living-archive-archivarbeit-als-kuenstlerische-und-kuratorische-praxis-der-gegenwart/einzelprojekte/tobias-hering.html> (30.03.2018); »Umbrüche: Film als zeitgenössischer Akteur.« Zeughauskino, Deutsches Historisches Museum 04.2013, <http://www.dhm.de/kino/umbrueche.html> (30.03.2018). Siehe dazu auch Schulte Strathaus 2013.

Unabhängigkeitskampf auseinandersetzen. Zu diesen zählen Produktionen wie *LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA* (1995, Das Doppelleben von Dona Ermelinda), *Natal 71* (1999, Weihnachten 71), *48* (2009) oder auch *RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA* (2006, Ricardo Rangel. Brandeisen) sowie *OS HÓSPEDES DA NOITE* (2007, Nachtgäste), die auf Festivals wie dem *Cinéma du Réel* in Paris, dem *Dockanema* in Maputo oder dem *doclisboa* in Lissabon liefen und danach als DVD editiert wurden.⁴⁹ Viele der Filme werden auch über Video-Sharing-Plattformen verfügbar gemacht.⁵⁰ Dort finden sich außerdem Fernsehmitschnitte von älteren Reportagen wie *REGRESSO A WIRIYAMU* (1998, Rückkehr nach Wiriyamu) oder *O SOBREVIVENTE* (1999, Der Überlebende), die somit nicht im Sender-Archiv unter Verschluss verbleiben.⁵¹ Andererseits werden die Sharing-Plattformen auch von akademischen Initiativen wie »CinePT. Cinema Português« genutzt, um ältere Filmbestände zu Ausbildungs- oder Forschungszwecken nutzbar zu machen.⁵²

Anhand dieses Überblicks zeigt sich, dass die Revolutionszeit und der Kampf um die Unabhängigkeit in Mosambik und Portugal ein prädestiniertes Feld für Diskussionen der Vergangenheit darstellten. Zugleich ist zu vermuten, dass in den Jahrzehnten nach 1974 erhebliche Änderungen im Hinblick auf den Umgang mit der kolonialen Vergangenheit auszumachen sind. Insofern steht zur Diskussion, wie

49 Siehe etwa die Reihe »Coleção Documentários Portugueses« von midas filmes. Oft können die Filme direkt über Produktionsfirmen wie *realficção* oder *Ébano Multimédia* bezogen werden. Vgl. u. a. *realficção*, <http://www.realficcao.com/html/dvd.html> (30.03.2018) oder die französische Produktionsfirma *Laterit*, die *Ébano*-Filme für den europäischen Markt verkauft, http://www.boutique.laterit.fr/br/23__ebano-multimedia (30.03.2018)

50 Dies trifft etwa auf *DEUS PATRIA AUTORIDADE* oder andere Filme zu, die von Usern der Plattformen ohne Berücksichtigung des Urheberrechts in voller Länge hochgeladen wurden. Die Filme können per Stichwortsuche gefunden werden, z. B. auf <http://www.youtube.com> (30.03.2018).

51 Siehe den Upload von *Donaidinha* auf <https://www.youtube.com/watch?v=4yJ9pUVV8-o&ytbChannel=donaidinha> (30.03.2018) oder die Seite »Dos Veteranos do Ultramar« von António Pires (Veteran, der in Mosambik 1971–1973 Dienst leistete), http://ultramar.terraweb.biz/14_hist%C3%B3ria_AntonioJoseComando.htm (30.03.2018). Häufig erweisen sich die Filme in diesem neuen Kontext als »poor images«: Sie werden (möglicherweise) falsch benannt, fragmentiert, konvertiert oder verlieren an Qualität und werden Teil eines populären Archivs, das fortwährend Formatierungen sowie Kommentierungen unterliegt. Vgl. Steyerl 2009: 1, 6.

52 Vgl. das Projekt »CinePT« der Universidade da Beira Interior, <http://www.cinept.ubi.pt/pt/> und deren Kanal auf youtube, <https://www.youtube.com/channel/UCHudLFX7Au-ls9lQFYeTWdA> (30.03.2018).

die Filme mit den jeweiligen Konjunkturen der Geschichtspolitik⁵³ und Geschichtskultur,⁵⁴ d. h. mit den Auseinandersetzungen mit Kolonialismus und dem autoritären Regime des *Estado Novo* oder der Herrschaft der FRELIMO verknüpft sind. Insbesondere die Bedeutung historischer Zeugenschaft ist in diesem Zusammenhang zu analysieren. In den letzten Jahren erschien eine Flut von Memoiren sowohl von Veteranen des Kolonialkriegs in Portugal als auch Mitgliedern der Unabhängigkeitsbewegungen. Daran zeigt sich das Gewicht dieser Stimmen im historiografischen und geschichtskulturellen Feld.⁵⁵ Wie sich dies hinsichtlich dokumentarischer Filme darstellt und welche Veränderungen dabei zu beobachten sind, wurde in der Forschung bislang noch nicht grundlegend aufgearbeitet. Darauf wird der folgende Abschnitt genauer eingehen.

1.2 FORSCHUNGSSTAND UND FRAGESTELLUNG

Forschungen zu Dokumentarfilmen über die portugiesische Revolution (ca. 1975–80)

Die vorliegende Arbeit nimmt eine Dezentrierung der bestehenden Forschung aus zwei Richtungen vor: Zum einen steht die kritische Neu-Perspektivierung der Dokumentarfilmforschung, wie sie in Portugal geprägt wird, zur Debatte. Andererseits geht es um eine Erweiterung der Ansätze im Bereich des afrikanischen Films.

Politische Dokumentarfilme der Revolutionszeit und der Transitionsphase werden bislang überwiegend aus filmhistorischer Perspektive betrachtet.⁵⁶ Der Fokus

53 Geschichtspolitik wird ausgehend von Edgar Wolfrum, Stefan Troebst u. a. als gesellschaftliches Handeln sozialer Gruppen verstanden, die sich auf historische Narrative stützen und dadurch versuchen bestimmte Deutungen der Vergangenheit zu etablieren. Vgl. Wolfrum 1996: 377. Zur Kritik an Wolfrum siehe Troebst 2013: 17f. Siehe weiterhin Kaschuba 2001: 24; Bergenthum und Speitkamp 2004: 159; Molden 2009: 45.

54 Der Begriff der Geschichtskultur lässt sich nicht ganz sauber von dem der Erinnerungskultur trennen. Letzterer umfasse den gesamten nicht spezifisch wissenschaftlichen Gebrauch von Geschichte in der Öffentlichkeit. Geschichtskultur sei demgegenüber zumindest in Teilen von historiografischen Forschungen geprägt. Zur Diskussion der verschiedenen Konzepte vgl. Troebst 2010: 19ff.

55 Vgl. Peixoto und Meneses 2013; Ribeiro 2012.

56 Thematisch gesehen werden die Filme dabei hauptsächlich zwei Bereichen zugeordnet: Erstens handelt es sich um Filme, die 1974 bis 1975 entstanden und die den Verlauf des revolutionären Prozesses in der Hauptstadt dokumentieren. Zweitens sind Produktionen der Jahre 1975 bis 1979 gemeint, die sich mit der Agrarreform beschäftigen und die Bil-

liegt vorrangig auf den veränderten Produktionsbedingungen, die aus dem Militärputsch, der Revolution des 25. April 1974 und der Abschaffung der Zensur resultierten.⁵⁷ Während einige Studien dem Interventionscharakter dieser Filme des *militant cinema*⁵⁸ positiv gegenüberstehen, erfährt ihr explizites politisches Engagement sowie die didaktische Orientierung auch Kritik.⁵⁹ Erst seit kurzem rücken Untersuchungen von solchen wertenden Ansätzen ab und widmen sich etwa auch den filmischen Mitteln, auf die solche Filme zur Umsetzung ihrer Argumentation zurückgreifen.⁶⁰ Damit wird der analytische Blick einer filmwissenschaftlichen Herangehensweise ins Spiel gebracht,⁶¹ an den die vorliegende Untersuchung anschließen kann. Dies gilt auch für Studien dokumentarischer Filme, die um 1980 entstanden: Diese Produktionen brechen mit einer euphorischen Sichtweise auf die Revolution von 1974/75 und nehmen die Ereignisse verstärkt aus einer subjektiven

dung landwirtschaftlicher Kooperativen sowie auch Landbesetzungen fokussieren. Vgl. Lemière 2011: 34f.

57 Vgl. Costa 2002: 61ff.; Reia-Baptista und Moeda 2011: 24f. Siehe auch Albersmeier 1983: 228ff.

58 Ein Charakteristikum dieser Filme besteht darin, dass sie von Kooperativen als Kollektivproduktionen produziert wurden. Diese neue Form des Filmemachens war nach der Revolution und der Abschaffung der Zensur neben dem *Instituto de Cinema Português* (IPC, Portugiesisches Filminstitut) entstanden. Vgl. Costa 2004: 136; Grilo 2004: 152f.

59 Vgl. Costa 2004: 139f.; Matos-Cruz 2004: 88f.; Cruchinho 2007: 136; España 2011: 736.

60 So wird vorgeschlagen, die Dekonstruktion des salazaristischen Diskurses in *DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE* anhand einer »Dialektik der Gegensätze« zu beschreiben, die durch die Montage von Politikerreden, *voice over* und Archivbildern u. a. realisiert wird. Vgl. die überblickshafte Diskussion dieses Punktes bei Robert-Gonçalves, Mickael 2013: 5.

61 Dies zeigt sich auch bei der Diskussionen über den Status des Dokumentarfilms als realistische Repräsentation der sozialen Wirklichkeit. So begreift Matos-Cruz den Film *TORRE BELA. UMA COOPERATIVA POPULAR* (1977), der eine Großgrundbesetzung aus einer vermeintlich beobachtenden Perspektive dokumentiert, noch als die »unmittelbare« Darstellung eines Arbeiterkampfes. Der Film *LINHA VERMELHA* (2001; Regie: José Filipe Costa. Portugal: Terratrema) setzt sich mit *TORRE BELA* (1977) anhand von Interviews mit den damals an der Besetzung beteiligten Personen auseinander. Dabei wird deutlich, wie die Filmemacher 1977 in den Prozess der Landbesetzung und somit auch in den Verlauf der Ereignisse – die sie filmten – eingriffen. Obwohl nicht direkt im Film sichtbar, fungiert dieser somit doch als »a means of incitement to action«. Costa 2011: 116. Vgl. Vgl. Matos-Cruz 2004: 90f. Siehe auch Zobl, Julia. »Tobias Hering: »Für das Kino ist es nichts Neues, auf andere Bildpraktiken zu reagieren.« *Magazin. Goethe Institut* April 2013, <http://www.goethe.de/ges/prj/rue/mag/de10860308.htm> (30.03.2018).

Perspektive in den Blick.⁶² Inwiefern sich dies auf den Umgang mit der kolonialen Vergangenheit auswirkt, stellt jedoch eine offene Frage für die Forschung dar.

Insofern wird in der Forschungsliteratur zu dokumentarischen Filmen über die portugiesische Revolution die Thematisierung des Endes der Kolonialherrschaft zwar zur Kenntnis genommen.⁶³ Eine fundierte Erörterung dieses Aspekts steht aber noch aus. Dies ist verwunderlich, weil die Nelkenrevolution und das Ende des Kolonialreichs die portugiesische Gesellschaft tief erschütterten und filmische Bearbeitungen dieses doppelten Bruchs nicht nur postdiktatoriale Interventionen mit den Mitteln des Films sind, sondern auch als Medium einer kulturellen Dekolonisierung begriffen werden können. Insofern ist es notwendig, diese Filmproduktionen der Jahre 1975 bis 1980 auch auf Deutungsangebote der kolonialen Vergangenheit zu untersuchen.⁶⁴ Eine solche Neuperspektivierung von Filmen wie *DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE. CENAS DA VIDA PORTUGUESA 1910-1974* (1976) oder *BOM POVO PORTUGUÊS* (1980)⁶⁵ ist geradezu zwingend, wenn man bedenkt, dass die portugiesische Revolution nicht nur eine »friedliche Befreiung«⁶⁶ war, sondern vielmehr auch auf die Kriege in den Kolonien zurückzuführen ist.

»Afrikanisches Kino« und die »Dekolonisierung der Leinwand«

Ein weiteres, für diese Arbeit relevantes Forschungsdesiderat ergibt sich aus Untersuchungen zum afrikanischen Film.⁶⁷ Angesichts der Entwicklung von Produktions- und Distributionsstrukturen sowie dem Erscheinen von FilmemacherInnen aus afrikanischen Ländern seit den 1950er Jahren wurde die »Dekolonisierung der Leinwand« vielfach als ein erfolgreicher Prozess beschrieben.⁶⁸ Dies scheint sich

62 Vgl. Costa 2004: 140; Matos-Cruz 2004: 91; Grilo 2006: 92f.

63 Vgl. u. a. Overhoff Ferreira 2012b: 58; Robert-Gonçalves 2013: 5f.; Maurício 2013.

64 Dabei werden nicht nur Filme einbezogen, die dies offensichtlich nahelegen. Vgl. z. B. die Erwähnung von *ACTO DOS FEITOS DA GUINÉ* (1980) von Fernando Matos Silva in Grilo 2006: 91f.; Cunha 2003: 200.

65 Vgl. Grilo 2006: 88f.

66 Ribeiro 2006: 44.

67 Die Kategorie des afrikanischen Kinos wurde mit der Entstehung der Filmproduktion in den afrikanischen Staaten seit deren Unabhängigkeit geprägt, auch um die dazu zählenden Filme von Produktionen aus Westeuropa und den USA zu unterscheiden. Vgl. Diawara 1992: viif.; Ukadike 1994: 35, 60; Barlet 2001; Thackway 2003: 1-15; Pfaff 2004: 1ff.

68 Diese Einschätzung hat sich in der Zwischenzeit angesichts der kontinuierlichen Dominanz des kommerziellen Mainstream-Films, der Krise der nationalen Filmindustrien in

auch an der Gestaltung der Filme selbst nachvollziehen zu lassen: Deshalb wurden sie oft hinsichtlich ihrer Bezüge zur »oralen Tradition« untersucht, wobei letztere als ein »authentisches« Merkmal der afrikanischen Perspektive in diesen Produktionen begriffen wurde.⁶⁹ Wissenschaftliche Diskussionen der letzten Jahre stellen dieses Konzept des afrikanischen Films zunehmend infrage, auch wenn die formalen und inhaltlichen Spezifika dieser Produktionen nicht generell abgestritten werden.⁷⁰ Kritisiert wird u. a., dass Untersuchungen wie die von Teshome Gabriel⁷¹ oder Manthia Diawara⁷² darauf abzielten, eine »essentialistische Unterscheidung« zwischen Produktionen aus der »Dritten Welt« und westlichem, kommerziellen Hollywood-Kino einzuführen.⁷³ Neuere Ansätze, an die hier angeschlossen wird, erweitern diese Perspektiven und legen film- und kulturwissenschaftlich orientierte Herangehensweisen zugrunde.⁷⁴

Eine weitere Kategorie, die kritischer Einordnung bedarf, ist das »colonial confrontation genre«.⁷⁵ Ein wichtiges Charakteristikum dieser Filme des *third cinema*⁷⁶ bestehe Thackway zufolge darin, »alternative, afrikanische Lesarten von Episoden der Kolonialgeschichte zu artikulieren, die entweder übersehen wurden oder aus der westlichen Geschichtsschreibung ausgegrenzt wurden.«⁷⁷ Es wird somit zwischen »offizieller Geschichte« (geschrieben von den (ehemaligen) Kolonialmächten) und »populärer Erinnerung« (der afrikanischen Akteure und ihrer Erfahrungen, die die offizielle Version vergessen zu machen suchte) unterschieden.⁷⁸ Doch haben Ken-

den afrikanischen Ländern und der schwierigen finanziellen Situation der eigenständigen Filmemacher relativiert. Vgl. Ukadike 1994: 109f.

69 Vgl. Tcheuyap 2011: 10f.

70 Für eine Kritik der essentialisierenden Konzeptionalisierung des »afrikanischen Films« vgl. Zacks, 1995: 15; Murphy 2000: 240f.; Harrow 2011: 220df. Tcheuyap 2011a: 10f.

71 Vgl. Gabriel 1982.

72 Vgl. Diawara 1992.

73 Zacks 1995: 5. Zudem wird darauf hingewiesen, dass Filme seit den 1980er Jahren zunehmend auch die Machtverhältnisse der autoritär regierten Staaten in Afrika diskutieren und darüber hinaus Themen wie Gender, Sexualität oder Urbanität und populäre Musik verhandeln. Vgl. Harrow 2011: 221ff.

74 Vgl. Harrow 2007: 20f.; Tcheuyap 2011b: 24ff.; Harrow 2013: 1f.

75 Das sogenannte Konfrontations-Genre wurde anhand einiger historischer Spielfilme aus afrikanischen Ländern entwickelt, die in den 1970er und 1980er Jahren entstanden. Zur kritischen Einordnung des von Gabriel und Diawara geprägten Konzepts vgl. Zacks 1995: 13f. Siehe auch Thackway 2003: 94ff.

76 Vgl. Burton 1978; Shohat und Stam 1994: 260ff.

77 Thackway 2003: 95. Vgl. Cham 2004: 49f.

78 Vgl. Gabriel 1989; Cham 1993: 22f.; Thackway 2003: 39.

neth Harrow und andere die vermeintliche Eindeutigkeit des Konfrontations-Genres angezweifelt und die dichotome Gegenüberstellung von gewaltsamer Kolonialherrschaft und passiven Opfern angezweifelt.⁷⁹ Diese Kritik des Konfrontations-Genres bietet Ansatzpunkte für die Analyse von 25 (1976) und MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE (1979), die das gewaltsame Vorgehen des *Estado Novo* während des Unabhängigkeitskampfes thematisieren.⁸⁰ Beide Filme stehen hier nicht nur als Gegenerzählungen zur Diskussion, die koloniale Meistererzählungen kritisieren. Vielmehr sind die Widersprüche von Interesse, die sich anhand der beiden Filme und der Verwendung von Zeugenschaft in Bezug auf die historische Meistererzählung der FRELIMO in Mosambik ergeben. Letztere kann zudem mit der Analyse von MOZAMBIQUE. TREATMENT FOR TRAITORS (1983) genauer in den Blick genommen werden.⁸¹ So gilt es folglich nach der Verschränkung des »Befreiungsskripts« mit visuellen Repräsentationen des Unabhängigkeitskampfes zu fragen.⁸²

Dokumentarische Filme über die mosambikanisch-portugiesische Dekolonisierung seit 1990

Für die Analyse der Filme, die seit Ende der 1980er Jahre in beiden Ländern entstanden, sind Studien über »memory-history films« oder »autobiografische Dokumentarfilme« von Interesse, die subjektive Sichtweisen auf die koloniale Vergangenheit und koloniale Gewalt ins Spiel bringen.⁸³ Eine solche Perspektivierung trägt dazu bei, historische Dokumentarfilme mit objektivierender *voice of God* neu einzuordnen.⁸⁴ Zudem lassen filmisch entworfene, subjektive Sichtweisen auch histori-

79 Vgl. Harrow 1995: 147.

80 Bisherige Analysen fokussieren hauptsächlich den Produktionshintergrund oder geben einen zusammenfassenden Überblick über die Handlung dieser Filme. Vgl. Silva 2006: 64ff. Zu MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE vgl. Diawara 1992: 96; Ukadike 1994: 240f.; Convents 2011: 463f.; Schefer, Raquel 2012: 264f.

81 Der Prozess wurde bislang vor Allem im Hinblick auf die Tonbandprotokolle ausgewertet. Vgl. Igreja 2010: 781f. Siehe neuerdings Monteiro 2016.

82 Vgl. Schefer 2013; Loftus 2012: 162. Zur Bedeutung der Fotografie im Unabhängigkeitskampf vgl. Thompson 2013a; Thompson 2013b: 26.

83 Thackway 2003: 97. Vgl. Ukadike 1995: 91f. Eine Problematisierung des Begriffs »autobiografisch« wird in diesem Zusammenhang nicht vorgenommen. Vgl. dafür u. a. Baumann und Neuhausen 2013; Dünne und Moser 2008.

84 Die sogenannten *voice of God* gilt als allwissend und objektiv. Mit ihr wird historisches Wissen präsentiert, zu einer Erzählung gebündelt sowie ausgewählte Aussagen historischer Zeugen spezifisch angeordnet und für die Rekonstruktion der betreffenden historischen Geschehnisse nutzbar gemacht. Diese Form ist charakteristisch für den exposito-

sche Meistererzählungen⁸⁵ in einem neuen Licht erscheinen.⁸⁶ Während sich bisherige Studien auf Produktionen aus Afrika beschränken und deren Spezifika betonen, ist es Anliegen der vorliegenden Untersuchung, eine vergleichende Perspektive zu entwickeln.⁸⁷ Dabei ist zu bemerken, dass rezente Produktionen aus Portugal und deren Deutungsangebote der kolonialen Vergangenheit nur langsam ins Interesse der Betrachtung rücken.⁸⁸ Dies gilt vor Allem für die in Kapitel 6 betrachteten Filme, die trotz ihrer Relevanz für die Diskussion der kolonialen Vergangenheit in Portugal von der Forschung bisher nahezu ignoriert wurden.⁸⁹ Auch NATAL 71 (1999, Weihnachten 71) von Margarida Cardoso⁹⁰ oder 48 (2009) von Susana de Sousa Dias⁹¹ wurden noch nicht ausführlich daraufhin befragt, wie sie Vergangenheitsdeutungen entwerfen und sich dabei auf die Zeugnisse der ehemaligen politi-

rischen, d. h. erklärenden Modus des Dokumentarfilms: »The expository text addresses the viewer directly, with titles or voices that advance an argument about the historical world.« Nichols 1991: 34. Vgl. Keilbach 2010: 205f.

- 85 Unter Meistererzählung verstehen Konrad Jarausch und Martin Sabrow »eine kohärente, mit einer eindeutigen Perspektive ausgestattete und in der Regel auf den Nationalstaat ausgerichtete Geschichtsdarstellung, deren Prägekraft nicht nur innerfachlich schulbildend wirkt, sondern öffentliche Dominanz erlangt.« Jarausch und Sabrow 2002: 16.
- 86 Vgl. dazu u. a. Rabinowitz 1993; Thackway 2003: 93ff.; Ukadike 1995: 89; Ukadike 2004: 170.
- 87 Zur Entstehung subjektiver Ausdrucksweisen im Dokumentarfilm vgl. auch Aufderheide 1997; Lane 2002; Renov 2004: 104ff., 176ff.; Ders. 2008: 40f..
- 88 Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit haben dabei die Filme von Diana Andringa, Margarida Cardoso, António Escudeiro und Susana Sousa Dias verstärkte Aufmerksamkeit erhalten. So wurde etwa DUNDO. MEMÓRIA COLONIAL (Dundo. Koloniale Erinnerung, 2009) von Diana Andringa untersucht, der sich aus einer biografischen Perspektive der kolonialen Vergangenheit in Angola und dem Unternehmen Diamang (Companhia de Diamantes de Angola) annähert. Vgl. Soares 2011: 511f.; Penafria 2013: 453f.
- 89 Vgl. die Ausführungen zu einigen Filmen von Loff 2010: 120f. Siehe auch Stock 2012.
- 90 Von den Filmen Margarida Cardosos wurde bislang der Spielfilm A COSTA DOS MURMÚRIOS mehrfach analysiert, der den Kolonialkrieg in Mosambik aus der Perspektive einer portugiesischen Frau, der Ehefrau eines Offiziers diskutiert. Vgl. Sabine 2010, 2014; Vieira 2013b.
- 91 48 wurde hinsichtlich des Umgangs mit dem fotografischen Material der PIDE/DGS und der Zeugenschaft der portugiesischen politischen Gefangenen untersucht. Vgl. Benzaquen 2011; Overhoff Ferreira 2014: 36, 49.

schen Gefangenen der Geheimpolizei PIDE/DGS⁹² oder der portugiesischen Kolonialkriegsveteranen beziehen.⁹³ Ebenso vernachlässigt wurde die Art und Weise, wie in den Filmen private bzw. offizielle Fotografien mit historischer Zeugenschaft in Beziehung gesetzt werden. Da solche Fotografien aber in den letzten Jahren als Erinnerungsmedien⁹⁴ im filmischen Zusammenhang enorm an Bedeutung gewonnen haben, drängt sich eine Analyse von *NATAL 71*⁹⁵ und *48* in dieser Hinsicht förmlich auf. Zu aktuellen dokumentarischen Filme aus Mosambik, in denen Deutungsangebote der kolonialen Vergangenheit formuliert werden, liegen ebenso nur vereinzelt Beiträge vor. Diese konzentrieren sich auf Filme über die Folgen des Bürgerkriegs von Licínio de Azevedo.⁹⁶ Im Gegensatz dazu wurden *RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA* (2006) oder *OS HÓSPEDES DA NOITE* (2007) noch nicht daraufhin untersucht, wie sie anhand von Zeugenschaft ein neues Licht auf die Meistererzählung der FRELIMO werfen.

Vor diesem Hintergrund zielt die Arbeit folglich darauf ab, anhand bislang wenig erschlossener Filme einen differenzierten Einblick in Veränderungen, Brüche und Widersprüche geschichtspolitischer Prozesse in Mosambik und Portugal zu ermöglichen.⁹⁷ Es werden Erkenntnisse darüber zu erarbeiten sein, wie Geschichtspolitik, antikoniale oder historische Meistererzählungen sowie auch historische Zeugenschaft und filmische Gestaltungsmittel miteinander verschränkt, legitimiert oder kritisiert werden.

1.3 ZEUGENSCHAFT UND KRITIK AN KOLONIALER GEWALT

Angesichts bisheriger Forschungen werden in der vorliegenden Arbeit im Besonderen die verschiedenen Formen, Funktionalisierungen und Reflexionen historischer Zeugenschaft in dokumentarischen Filmen, zumal vor dem Hintergrund der Zäsur

92 PIDE steht für *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE, Internationale Staatsschutz-Polizei) steht. 1969 kam es im Kontext des Machtwechsels in Portugal – neuer Ministerpräsident war fortan Marcello Caetano – zu einer Umbenennung bzw. Umstrukturierung der Geheimpolizei. Die PIDE wurde zur *Direção-Geral de Segurança* (DGS, Generaldirektion für Sicherheit). In der Folge wird daher die Schreibung PIDE/DGS verwendet. Vgl. Mateus 2011: 13; Pimentel 2010, 2011: 24.

93 Vgl. Vieira 2013c: 234f.; Vieira und Serra 2014: 14.

94 Zur Bedeutung der Fotografie für Erinnerungsprozesse vgl. Ruchatz 2004: 99.

95 Vgl. Stock 2014: 190f.

96 Vgl. Arenas 2011: 139ff.

97 Ein exzellenter Überblick zu luso-afrikanischen Produktionen seit den 1970er Jahren ist zu finden bei Overhoff Ferreira 2016.

von 1989 und dem Ende des Kalten Kriegs sowie des Bürgerkriegs in Mosambik von Interesse sein.⁹⁸

Dieser Fokus auf Zeugenschaft geht von Bill Nichols' Beobachtung aus, dass

»An important tendency within documentary film since the 1970s has been to shift the focus of [...] strategies from supporting representations of the historical world by experts and authorities to supporting representations that convey more personal, individual perspectives.«⁹⁹

In ähnlicher Weise betont Patricia Aufderheide die Verschiebung von objektivierenden Geschichtsdarstellungen hin zu subjektiven Deutungsweisen, wenn sie auf filmische Neu-Interpretationen des Zweiten Weltkriegs oder der französischen Resistance durch den Einsatz von Videointerviews mit historischen Zeugen eingeht. Zudem verweist sie darauf, dass diese Prozesse auch im Bereich postkolonialer Filmproduktionen relevant seien.¹⁰⁰ So stellt sich die Frage, in welches Verhältnis historische Meistererzählungen und Zeugenschaft in den ausgewählten Filmen zueinander gesetzt werden.

Als historische Zeugen gelten hier u. a. Personen, die die Zeit des Spätkolonialismus in Mosambik¹⁰¹ erlebten und über ihre Erfahrungen – aus zeitlicher und/oder räumlicher Distanz – in Videointerviews berichten: Mitglieder der Unabhängigkeitsbewegungen, Zivilpersonen, Kriegsopfer, Überlebende von Massakern oder ehemalige politische Gefangene sowie auch Kolonialkriegsveteranen und ehemalige Siedler aus bzw. in Portugal. Es wird also nicht davon ausgegangen, dass die

98 Jarausch verweist darauf, dass die nationalen Erzählungen durch (1) die Auswirkungen der Umbrüche von 1945, 1968 sowie 1989, (2) den Einfluss postmoderner Geschichtsschreibung und (3) die zunehmende Konkurrenz medialer Bilder und individueller Erinnerungen in die Krise gerieten. Vgl. Jarausch 2002: 147.

99 Nichols 2010: 51. Ähnlich argumentiert Guynn 2006: 185f. Allerdings kann mit Blick auf die Differenzierung der Produktionen, die sich auch mit der Einführung von mobilen und digitalen Bild- und Tonaufzeichnungstechnologien verknüpft, nicht unbedingt von einer linearen Entwicklung ausgegangen werden, wie sie mit der Typologie Nichols' – expositorischer, beobachtender, interaktiver, reflexiver, performativer Modus – häufig unterstellt wird. Vgl. Nichols 1991: 32ff.; Müller 2011: 10ff.; Bruzzi 2006: 2ff.

100 In »[...] the memoir or personal film [...] the private and personal are exposed and sometimes contrasted with the official or public record. [...] The postcolonial and post-Cold War era also generated much work that combined an autobiographical impulse with a historical reexamination.« Aufderheide 2007: 100, 102.

101 Zum Spätkolonialismus in Mosambik vgl. Castelo u.a. 2012.

Produktionen jeweils genuine mosambikanische oder portugiesische Sichtweisen inkorporieren würden.¹⁰² Vielmehr geht es je um die verschiedenen Funktionen, Poetiken und filmischen Formatierungen historischer Zeugenschaft angesichts wechselnder soziopolitischer Konstellationen. Dabei ist zu bedenken, dass es sich bei den Filmen stets auch um transnationale Vorhaben handelt, bei denen Institutionen und FilmemacherInnen in Frankreich, den Niederlanden oder Brasilien involviert waren.¹⁰³ Insofern ist die vorliegende Studie nicht nur länderspezifisch von Bedeutung, sondern erhebt den Anspruch generelle Erkenntnisse über Deutungsweisen kolonialer Vergangenheiten im Kontext dokumentarischer Filme zu erarbeiten.¹⁰⁴

Formen und Funktionen von historischer Zeugenschaft werden vielfach im Bereich der Holocaust-Forschung,¹⁰⁵ aber in den letzten Jahren auch vermehrt in Diskussionen über die Nachwirkungen kolonialer Gewalt, rassistischer oder autoritärer Regime angesichts eines »Zeitalters der Extreme«¹⁰⁶ untersucht.¹⁰⁷ Vor diesem Hintergrund wird in der Arbeit das Konzept Zeugenschaft produktiv gemacht, um Deutungen kolonialer Vergangenheit und Gewalt zu analysieren.¹⁰⁸ Dabei werden Ambivalenzen, Brüche, Marginalisierungen¹⁰⁹ und Veränderungen historischer Zeugenschaft im Kontext dokumentarischer Filme herausgearbeitet.¹¹⁰ Das umstrittene und viel diskutierte Konzept der Zeugenschaft wird hier als »shifting categorie«¹¹¹ verstanden, d. h. als historisch bedingten sowie veränderbaren »*performati-*

102 Vgl. Overhoff Ferreira 2012: 240f.

103 Vgl. u.a. Roof 2004; Pasley 2009. Zu luso-afrikanischen Ko-Produktionen vgl. Overhoff Ferreira 2012.

104 Vgl. u. a. Langbehn 2010; Jay und Ramaswamy 2014.

105 Zum Begriff des Zeitzeugen und »Erinnerungs-Menschen« vgl. Wieviorka 2000: 152; Sabrow 2012: 15. Zu Videozeugnissen über den Holocaust vgl. Young 1988; Young 1997; Keilbach 2010: 138ff. Siehe auch Felman 2000; Haggith and Newman 2005; Elm 2008; Wiederhorn 2011.

106 Vgl. Hobsbawm 1995: 199ff.; Moses 2002: 9.

107 Für Untersuchungen von Zeugenschaft im Rahmen der Wahrheits- und Versöhnungskommissionen in Südafrika vgl. u. a. Ross 2003: 334f.; Dawson 2005: 475f.

108 Vgl. Rothberg 2004: 1232, 1235; Rothberg 2009: 6f.

109 Vgl. Sarkar und Walker 2010: 6.

110 Damit wird auch auf eine Debatte reagiert, in der die kritische Dezentrierung bzw. Dekolonisierung der Trauma-Forschung und Untersuchungen filmischer Zeugenschaft diskutiert wird. Vgl. Rothberg 2008: 227f.; Kennedy, Bell und Emberley 2009: 2.

111 Benzaquen 2012: 43. Vgl. Ashuri und Pinchevski 2009: 133f.

ven Akt, der eingebunden ist in spezifische kulturelle Rahmenbedingungen, die im Vorhinein bestimmte ›scripts‹ festlegen.«¹¹²

Um aufzuzeigen, wie Zeugnis geben filmisch gestaltet, reflektiert und funktionalisiert wird, wird im Rahmen der Untersuchung an Studien von Sybille Schmidt, Sybille Krämer u. a. angeknüpft.¹¹³ Deren Analysen sowie kulturgeschichtliche Ansätze bieten wichtige Anhaltspunkte für die Analyse dokumentarischer Bewegtbilder und Zeugenschaft bzw. wie es dort heißt »Szenographien der Zeugenschaft«¹¹⁴, die andernorts etwa zugunsten filmsoziologischer Herangehensweisen vernachlässigt werden.¹¹⁵ Grundlegend gilt es, die personale sowie politische Dimension des Zeugnis-Gebens als Prozess der Wissensproduktion und -vermittlung anzuerkennen.¹¹⁶ Dabei wird das, was bislang als Erfahrung oder verbalisierte Erinnerung bezeichnet wurde, als eine Möglichkeit angesehen, sich über Vergangenes zu verständigen.

Im Hinblick auf jene, die Zeugnis ablegen, kann mit Sigrid Weigel und im Anschluss an Burke sowie Gombrich von einer »perspektivischen Relativität« gesprochen werden, d.h. »die zeitliche und räumliche Begrenzung durch die Abhängigkeit vom Stand- und Blickpunkt des einen Zeugen, womit sich diese Art Zeugnis als Wirklichkeitsausschnitt darstellt.«¹¹⁷ Diese Positioniertheit des Zeugnisses geht zugleich einher mit der Fähigkeit, rückblickend über zeitlich und räumlich entfernte Geschehnisse Kenntnisse zu erarbeiten. Doch bleibt dies stets fragmentarisch und situiert: »Denn Zeugnisse berichten nicht nur über die Welt, sondern stellen diese in einem sozialen und politischen Sinn erst her.«¹¹⁸ Verkompliziert werden diese Prozesse, in denen sich Performativität und Produktivität historischen Wissens zu einem »Erzeugnis«¹¹⁹ kreuzen und sich das Zeugnis als »problemmatische Schnittstelle zwischen Wissensfeldern und Disziplinen«¹²⁰ erweist, auch

112 Assmann 2007: 34. Hervorh. im Orig. Kritisch dazu vgl. Kalisky 2017: 40f.

113 Vgl. Krämer und Schmidt 2016; Schmidt 2016; Weigel 2016. Siehe auch Nickel und Ortiz Wallner 2014; Schmidt 2015.

114 Kalisky 2017: 41ff.

115 Vgl. Macedo und Cabecinhas 2013: 167ff., 2014: 61f.; Macedo, Cabecinhas und Abadia 2013: 164f.

116 Vgl. Schmidt und Voges 2011: 10ff.

117 Weigel 2016: 180.

118 Steyerl 2008.

119 »Das Wort ›Erzeugnis‹ könnte die hybride Form charakterisieren, die zugleich Fakten dokumentiert und belegt *und* eine subjektive Wahrheit des Zeugen vermittelt, die auf einer anderen Ebene als die faktische Wahrheit ansetzt.« Kalisky 2016: 104 (Hervorh. im Orig.).

120 Däumer, Kalisky und Schlie 2017: 12.

durch den Einsatz filmischer Technologien und Gestaltungsmittel. Dabei steht einerseits die Art und Weise zur Diskussion, wie Zeugnisse filmisch hergestellt werden (in bestimmten Situationen und unter Einsatz audiovisueller Gestaltungsmittel) und wie sie dann im Gesamtzusammenhang der Produktion positioniert werden.¹²¹

Angesichts dessen wird sich diese filmwissenschaftlich und kulturgeschichtlich informierte Analyse weniger auf die Rezeption der Filme, etwa bei Festivals,¹²² denn auf ihre spezifische Machart konzentrieren.¹²³ Auch Interviews mit FilmemacherInnen, die erstellt wurden, haben sich für die Arbeit nicht als entscheidend erwiesen.¹²⁴ Insgesamt wird ein interdisziplinärer Methodenmix es erlauben, jene filmischen Verfahren in den Blick zu nehmen, mit denen Zeugenschaft gerahmt und Deutungsangebote kolonialer Gewalt entworfen werden. Zunächst werden dafür einige historische Aspekte des Konzepts Zeugenschaft erläutert. Diesen folgt eine theoretisch-methodologische Erörterung, die das Verhältnis von Zeugenschaft und Meistererzählungen, Multiperspektivität sowie Archivkritik auslotet.

Kritik an kolonialer Gewalt durch Berichte von Augenzeugen

Um die Verschränkung von Geschichtspolitik, Zeugenschaft und dokumentarischem Film in historischer Perspektive zu grundieren, erweist sich zunächst ein

121 Vgl. dazu ausführlich 1.4.

122 Filmfestivals erfreuen sich – wie sich bei Forschungsaufenthalten in Mosambik und Portugal herausstellte – großer Popularität. Sicher liegt das auch an der Möglichkeit eines Austauschs zwischen FilmemacherInnen und Zuschauern. So jedenfalls lautet die Meinung von Pedro Pimenta, der die Q&A Sessions auf Festivals für ein zentrales Element erachtet. Vgl. Dovey 2014: 154f. Jedoch kann die Rezeption der Filme im Rahmen von Festivals oder Filmreihen auf Grund fehlender Dokumentation nicht untersucht werden. Zu Festivals als Diskussionsräumen vgl. etwa Wong 2011: 159ff.

123 Zur Analyse von Zeugenschaft im filmischen Kontext hat besonders Judith Keilbach in *Geschichtsbilder und Zeitzeugen* wichtige Erkenntnisse vorgelegt, auf die zurückgegriffen wird. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Sichtung von Filmen auf DVD. Die Sichtung ermöglicht durch wiederholtes Ansehen einzelner Szenen die Erstellung von Sequenz- und Einstellungsprotokollen, die für die Analyse herangezogen werden. Vgl. Blüher, Kessler und Tröhler 1999: 3f.

124 Die Interviews entstanden während der Forschungsaufenthalte in Mosambik und Portugal und erwiesen sich als hilfreich für die Forschung. Da sie aber oft ähnliche Informationen enthalten, wie bereits in Filmzeitschriften veröffentlichte Filmkritiken oder Interviews, wurde auf eine systematische Auswertung verzichtet. Vgl. dazu u. a. Kaschuba 1999: 210; Schmidt 2007.

Blick auf die Figur des Augenzeugen im Kontext der Kolonialgeschichte als sinnvoll. In Tagebuchaufzeichnungen, Briefen und Reiseberichten wurden Amerika und Afrika im Rahmen der »Entdeckung« der »neuen Welt« aus einer Position heraus beschrieben, die versicherte die Kontinente und die dort lebenden Menschen mit den eigenen Augen gesehen zu haben.¹²⁵ Solche Aufzeichnungen wurden von der Historiografie einerseits als Dokumente genutzt, um den Verlauf der europäischen Expansion zu rekonstruieren.¹²⁶ Andererseits wurden sie zur Quelle im Feld mentalitätsgeschichtlicher Untersuchungen,¹²⁷ die den kulturspezifischen Hintergrund bestimmter Wahrnehmungsmuster herausarbeiten.¹²⁸ Dabei werden die frühneuzeitlichen Berichte auch als Verarbeitungen von Kulturkontakten begriffen, an denen sich Beschreibungen von »authentischen Fremderfahrung[en]« ablesen lassen.¹²⁹ Die Konstruktion von Differenz, die anhand der Berichte aufgezeigt wird, führte zur Erfindung kannibalistischer Praktiken¹³⁰ oder Repräsentationen des »edlen Wilden«.¹³¹ Darüber hinaus wurden die Reiseberichte hinsichtlich der rhetorischen Strategien untersucht, mit denen die Glaubwürdigkeit der Augenzeugenberichte versichert werden soll. Hier wird nach der Konstitution eines schreibenden Subjekts gefragt, das darauf abzielt, das Zielpublikum von der »Wahrhaftigkeit« der Beschreibungen zu überzeugen.¹³² Zunehmend wird in der Forschung berücksichtigt, dass in diesen Texten Beschreibungen geografisch entfernter Gebiete und dort lebender Menschen konstruiert werden, wodurch bestimmte Wirklichkeiten zuallererst konstituiert werden.¹³³

Die Perspektiven, die die Augenzeugenberichte vermitteln, wurden oft für ihre Einseitigkeit und eurozentristischen Wahrnehmungsmuster kritisiert.¹³⁴ Jedoch lassen sich auch in diesem Bereich kolonialer Wissensproduktion Binnendifferenzie-

125 Vgl. Meyn und Schmitt 1984.

126 Vgl. ebd.; Pleticha 1972; Schiffers 1967.

127 Vgl. für einen Überblick Pinheiro 2004: 16. Siehe auch Harbsmeier 1982: 1.

128 Vgl. Brenner 1990: 30.

129 Neuber 1989: 54. Siehe auch Osterhammel 1989.

130 Vgl. Menninger 1995: 11.

131 Vgl. den 1500 verfassten Bericht von Pêro Vaz de Caminha (2000). Zum Konzept des »edlen Wilden« siehe Bitterli 1991: 367ff. Siehe auch Wiener 1990: 25ff.

132 Vgl. Neuber 1991: 166f.

133 So rücken in jüngeren Arbeiten auch Visualisierungen des Anderen in den Mittelpunkt der Betrachtung, die im Hinblick auf die Augenzeugenberichte von partikulärer Relevanz sind, was sich u. a. an den Berichten von Hans Staden oder Theodor de Bry und deren Illustrierung mit unterschiedlichen Darstellungen aufzeigen lässt. Vgl. Schmidt 2011: 298f., 311.

134 Vgl. Menninger 1995: 12.

rungen einziehen.¹³⁵ In Bartolomé de las Casas' Berichten wird die Perspektive des Augenzeugen etwa benutzt, um koloniale Gewalt in den Amerikas (die von den offiziellen Chroniken größtenteils verschwiegen wurden) zu kritisieren.¹³⁶ Die Berichte über die Schiffbrüche portugiesischer Karavellen, zusammengetragen vom Chronisten Bernardo Gomes de Brito in der *História trágico marítima*,¹³⁷ werfen ein wenig glorifizierendes Licht auf die portugiesischen Seefahrer.¹³⁸

Das angedeutete Spannungsfeld von Augenzeugenberichten, Chroniken und Dokumenten, die die koloniale Expansion und die sogenannte Zivilisierungsmission¹³⁹ legitimierten bzw. kritisierten,¹⁴⁰ verändert sich im 19. und 20. Jahrhundert. Im Zuge einer zunehmend durch große Verbreitungsmedien geprägten Öffentlichkeit¹⁴¹ gerieten u. a. Praktiken monokultureller Landwirtschaft, der Abbau von Rohstoffen wie Kautschuk und damit verknüpfte Formen kolonialer Zwangsarbeit und Gewaltausübung in die Kritik.¹⁴² Exemplarisch sind hierfür die Berichte Roger Casements anzuführen, der sowohl den Umgang mit den Putumayo in Südamerika als auch die Gewaltherrschaft Leopold II. im Kongo kritisierte. Seine Schriften basierten auf Reisen in die betreffenden Länder und Interviews mit betroffenen

135 So ist zu bedenken, dass auch Personen aus Europa früh zu Elementen von Darstellungen wurden, die die Begegnungen aus der Sicht der Bevölkerungen in Afrika oder Asien beschreiben. Vgl. z. B. Kraus 2007: 560ff.; Burke 2003: 149.

136 Vgl. Vollet 2006: 137f.

137 Vgl. Gomes de Brito 1985; Blackmore 2002: xiv.

138 An der Produktion der Reiseberichte waren neben den Augenzeugen auch Herausgeber, Verleger sowie Illustratoren beteiligt, die eine spezielle Expertise hinsichtlich der Prozesse in den von den Kolonialmächten beanspruchten Gebieten entwickelten, die sich in den Veröffentlichungen der Berichte niederschlugen. Vgl. Menninger 1995: 18.

139 Mit dem Begriff wird der Anspruch der ›westlichen‹ Länder bezeichnet, andere Bevölkerungen auf ein vermeintlich universelles Zivilisationsniveau zu heben. Vgl. Young 1999: 30; Osterhammel 2005: 365; Harding 2006: 195.

140 Diese Formen der Wissensproduktion sind als Bestandteil von Machtgefügen zu begreifen, in der die Zuschreibung z. B. von Rückständigkeit oder Unmündigkeit an die Bevölkerungen der zu kolonisierenden Territorien auch dazu diente, den kolonialen Herrschaftsanspruch in Europa zu legitimieren. Exemplarisch hat dies Edward Said (1995: 1f.) gezeigt.

141 Zum Wandel der Mediensysteme vgl. Daniel 2006: 14f.

142 Dass die Sklaverei per Gesetz abgeschafft wurde, hieß zugleich nicht, dass Formen der Zwangsarbeit o.ä. nicht weiterexistierten. Das gilt auch für die kolonialen Territorien in Afrika. Vgl. Cooper 1996: 25ff.; Zeuske 2013: 638f.

Personen.¹⁴³ Im Fall der portugiesischen Kolonialpolitik ist auf Henrique Galvão und E. A. Ross zu verweisen, die Praktiken der Zwangsarbeit in Angola beschrieben.¹⁴⁴ Während die letzteren Berichte hauptsächlich im Kontext internationaler Institutionen diskutiert wurden, erwies sich der Casement-Report als überaus öffentlichkeitswirksam.¹⁴⁵ Denn der Bericht wurde durch Fotografien unterstützt, die auch im Rahmen der *Congo Reform Campaign* genutzt wurden.¹⁴⁶ Es zeigt sich, dass nicht nur die Verschriftlichung des produzierten Wissens, sondern auch die Visualisierung des Gesehenen durch Fotografien in diesen kolonialkritischen Berichten von Bedeutung ist.¹⁴⁷

Die Stimmen derjenigen, die als Zwangsarbeiter eingesetzt wurden oder die von Gewalt betroffen waren, sind in den genannten Formen kolonialer Kritik jedoch oft am Rand verortet bzw. werden durch die jeweiligen medialen Formatierungen marginalisiert.¹⁴⁸ Während der erwähnte Bericht von Casement eine Reihe von Aussagen der interviewten Arbeiter enthielt, rückten solche Stimmen andernorts oft in das nicht sichtbare Fundament der Darstellungen.¹⁴⁹ Auch mit den erwähnten Fotografien der *Reform Campaign* verbindet sich eine spezifische Produktion von Subalternität,¹⁵⁰ werden die von Gewalt betroffenen Personen im Kongo doch hauptsächlich auf ihren Status als Opfer reduziert. Es ist ein Widerstreit zu beobachten zwischen einem – oftmals sozialen wie auch politisch motivierten – Einsatz von Zeugenschaft

-
- 143 In den Analysen zu Casements Reporten geht es oft um den Status der von Casement verwendeten Zeugenaussagen in dessen Text sowie um den Unterschied zwischen dem objektivierenden Modus seiner Berichte und den höchst emotionalen Einträgen, die er in seinem Tagebuch verzeichnete. Vgl. Taussig 1984: 476; Burroughs 2011: 57.
- 144 Vgl. Ball 2005: 4f.
- 145 Der Fall der Aboriginies erwies sich hingegen als weniger öffentlichkeitswirksam – trotz des Einsatzes von Fotografien. Vgl. Lydon 2010: 237f.
- 146 Vgl. Grant 2001: 29.
- 147 Vgl. Ryan 1997: 222. Bis ins 18. Jahrhundert beruhte die Glaubwürdigkeit der Reiseberichte darauf, ob die Wahrheitsbeteuerungen der Autoren anerkannt wurden. Vgl. Küchler Williams 2004: 45. Zur Veränderung der Wahrnehmung durch die Einführung der Fotografie und deren scheinbar immanenter Überzeugungskraft vgl. Schmidt 2009: 12f.
- 148 Eine solche editorische Zurichtung wurde bereits bei *Slave Narratives* beobachtet, d. h. Lebensgeschichten von Afro-AmerikanerInnen, die in Form von biografischen Darstellungen seit Ende des 18. Jahrhunderts Verbreitung fanden. Zur ›Deformierung‹ der Geschichte des ehemaligen Sklaven Juan Francisco Manzano durch die Edition des Manuskripts vgl. Beverley 1989: 20; Beverley 1991: 17. Siehe auch Gould 2007: 20.
- 149 Vgl. Taussig 1984: 495f.; Burroughs 2011: 61. Zum marginalisierten Status von Informanten in der Kolonialgeschichtsschreibung vgl. Dirks 1993: 308.
- 150 Zum Begriff der Subalternität vgl. Büschel 2010; Begrich und Randeria 2012.

für die Belange von marginalisierten Menschen einerseits und der Art und Weise, wie jene, über deren Leben gesprochen wird, beschrieben werden oder wie sie in den Texten zu Wort kommen. Vor diesem Hintergrund stellt sich nicht so sehr die Frage, ob der/die Subalterne (nicht) sprechen kann.¹⁵¹ Vielmehr scheint es notwendig, nach jenen Vermittlungsprozessen und Gestaltungsmitteln zu fragen, mit denen den Betroffenen bzw. den Opfern eine ›Stimme gegeben wird‹ oder anhand derer ihre Ins-Bild-Setzung bestimmt wird.¹⁵² Damit sind – ohne die Verknüpfung von Augenzeugenschaft, ihrer Verschriftlichung und Illustration im historischen Rückblick hier erschöpfend behandeln zu können – einige zentrale Aspekte angedeutet, die für die folgenden Ausführungen über Zeugenschaft im Bereich dokumentarischer Filme als grundlegend erachtet werden.

1.4 POLITIK UND POETIK FILMISCHER ZEUGENSCHAFT

Zeugenschaft angesichts von Meistererzählungen: Widerspruch und Indienstnahme

Die Erfindung der (Zeit-)Zeugenschaft im 20. Jahrhundert ist eng mit der Etablierung der *Oral History* als Form demokratischer Intervention verknüpft, mit der vorherrschenden Geschichtsbildern widersprochen wurde.¹⁵³ Zudem fanden Interviews mit historischen Zeugen schnell in dokumentarischen Filmen Einzug, in denen historische Geschehnisse lange Zeit vor Allem durch objektivierende Darstellungen vermittelt wurden.¹⁵⁴ Die Erfahrungsdimension von Geschichte wurde zu einem zentralen Element, wenn es um die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, begangenen Verbrechen und dem Holocaust ging: Sie tritt »durch die Schilderung persönlicher und alltäglicher Erlebnisse in den Vordergrund [und zeichnet sich] [...] häufig auch in den Aussageformen der Zeitzeugen, die emotional involviert ihre Erinnerungen beschreiben, deutlich [ab]«¹⁵⁵.

151 Vgl. Spivak 2011. Zur Debatte um Spivaks Konzeption von Subalternität vgl. Castro Varela und Dhawan 2005: 76f.; Chatterjee 2010: 83.

152 Vgl. dazu u. a. die Publikationen zu Rigoberta Menchús Autobiografie *I, Rigoberta Menchú* (1983): Arias und Stoll 2001; Beverley 2004: 1ff. Zum Dokumentarfilm *WHEN THE MOUNTAINS TREMBLE* (1982) vgl. Longo 1997.

153 Vgl. Niethammer 1985; Keilbach 2010: 193; Sabrow 2012: 15, 21f.

154 Vgl. Ferro 1988: 163f.; Nichols 1991. Siehe auch Rosenstone 1995.

155 Keilbach 2010: 139f. Diese Form von Zeugenschaft wird auf die Entstehung des »Erinnerungs-Menschen« im Rahmen des weltweit im Fernsehen übertragenen Eichmann-Prozesses 1961 in Jerusalem zurückgeführt. Während des Prozesses sagten mehr als

Die filmische Verwendung von Interviews mit historischen Zeugen trug dazu bei, etablierte historische Meistererzählungen über den Zweiten Weltkrieg, die französische Resistance oder die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung einer Revision zu unterziehen.¹⁵⁶ Dabei wurden die in den 1960er Jahren dominierenden Experten¹⁵⁷ in den nachfolgenden Jahrzehnten vermehrt durch Interviews mit »einfachen Beteiligten« bzw. »historischen Zeugen« ersetzt.¹⁵⁸ Auf diese Weise wurden Erzählungen »von unten« geprägt, die etablierte Vergangenheitsdeutungen in ein neues Licht rücken sollten.¹⁵⁹ Doch kann es auch bei einem solchen Ansatz zu Hierarchisierungen der Befragten durch die filmische Rahmung kommen. Dies geschieht etwa dann, wenn einigen Interviewten der Status von Experten zu- aber anderen abgesprochen wird.¹⁶⁰ Weiterhin ist im Hinblick auf das subversive Poten-

hundert Zeugen aus und waren dabei nicht nur als juristische Zeugen gefragt, sondern im Gegenteil dazu aufgefordert, gerade über die von ihnen erfahrenen Leiden zu berichten. Vgl. Wieviorka 2000: 152; Wiederhorn 2011: 246.

- 156 Vgl. Aufderheide 2007: 97ff. So nehmen etwa die Erfahrungsberichte der interviewten Frauen in *THE LIFE AND TIMES OF ROSIE THE RIVETER* (1980), die von ihrer Zeit als Arbeiterinnen an der Homefront während des Zweiten Weltkriegs handeln, die Stelle der übergeordneten *voice over* ein und fungieren als eine parallel geführte Gegen-Erzählung, mit der die propagandistischen Bilder der historischen Wochenschauen dekonstruiert werden. Vgl. Nichols 1983: 20f.
- 157 Beim Einsatz von Experten kann mit Nichols davon ausgegangen werden, dass es zu einer Hierarchisierung von Glaubwürdigkeit kommt. Dabei ist die Positionierung der Befragten vor der Kamera von Bedeutung: Während die direkte Adressierung – der Blick und das Sprechen in die Kamera – Experten vorbehalten ist, die auf diese Weise Autorität zugeschrieben bekommen, richten historische Zeugen ihre Ausführungen häufig an die hinter der Kamera befindlichen Journalisten oder Filmemacher. Vgl. Nichols 1981: 172ff.
- 158 Dazu trug die Entwicklung mobiler Kamera- und Tontechnik bei. Die Einführung preiswerteren Aufnahmematerials ermöglichte seit den 1970er Jahren zudem die Aufzeichnung längerer Interviews. Vgl. Bösch 2008: 56, 60f.
- 159 Hier wäre etwa auf *INTERVIEWS WITH MY LAI VETERANS* (1971) zu verweisen, in dem Soldaten der amerikanischen Armee über ihre Beteiligung am My Lai-Massaker sprechen. Zum einen stellte die performative Dimension der filmischen Interviews damals ein Novum dar, wodurch bürokratische Argumentationen der militärischen und staatlichen Untersuchungskommissionen an Überzeugungskraft verlieren würden. Vgl. Kahana 2008: 191f., 194. Zu Dokumentarfilmen über den Vietnam-Krieg siehe auch Barsam 1992: 316; Barnouw 1993: 262ff.
- 160 Dies wurde im Hinblick auf *VIETNAM. A TELEVISION HISTORY* aufgezeigt, in dem die Kommentare einfacher Soldaten zur Artikulation von Erfahrungswissen, die Inter-

zial von Zeugenschaft zu bedenken,¹⁶¹ dass dieses bereits seit einiger Zeit durch den Einzug digitaler Technologien modifiziert wird. Denn »medial verwertbare[...] Statements«¹⁶² werden in Zeiten digital verfügbarer Video-Archive selbst vermehrt zu Elementen medialer Meistererzählungen.¹⁶³

Im Hinblick auf das zu analysierende Filmmaterial (Kapitel 4 und 5) ist es notwendig, das Augenmerk auf jene Funktionalisierungen von Zeugenschaft zu richten, bei denen sie für historische Meistererzählungen in Dienst genommen werden (soll). Hierbei steht eine beglaubigende Funktion der eingesetzten Interviewfragmente für die präsentierte Narration im Vordergrund.¹⁶⁴ Solche Verwendungsweisen wurden etwa für die UdSSR sowie die DDR beschrieben,¹⁶⁵ wobei sich fragen lässt, »inwieweit sich persönliche Erfahrungen mit dem Offizialdiskurs der Partei verknüpfen ließen«¹⁶⁶ bzw. sich diesem unterzuordnen hatten. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang etwa auch an die Testimonio-Literatur der kubanischen Revolution, mit denen eine Sicht »von unten« auf die Ereignisse präsentiert werden sollte,¹⁶⁷ die aber zugleich der ideologischen Bewusstseinsbildung und Mobilisierung der Bevölkerung für die Ziele der neuen Politik zuarbeiten sollte.¹⁶⁸ Ähnlich gelagert scheint die Entwicklung der *Oral History*-Forschungen im post-unabhängigen und sozialistischen Mosambik. Dort wurden transkribierte Interviews über koloniale Unterdrückung oder den Unabhängigkeitskampf, so der Tenor jünge-

viewpassagen hochrangiger Militärs hingegen als allgemeinere Einschätzungen hinsichtlich des Kriegsverlaufs eingesetzt werden. Vgl. Frisch 1990: 172, 177.

161 Vgl. Sarkar und Walker 2010.

162 Keilbach 2010: 162f.

163 Vgl. Sabrow 2012: 21f. Insofern können Interviews mit historischen Zeugen als Element dessen angesehen werden, was Denzin als »Interview-Gesellschaft« bezeichnet. Vgl. Denzin 2003: 58.

164 Zur Beglaubigung von Informationen, die die *voice over* vermittelt, durch Aussagen von Zeitzeugen-Experten vgl. Keilbach 2010: 149.

165 Zu Zeugenschaft über den Gulag in der Sowjetunion vgl. Scherbakowa 2012: 267, 272. Über den Zwang, dass die Kriegsveteranen ihre persönlichen Geschichten den Vorgaben der KPdSU anpassen mussten vgl. Lutz-Auras 2013: 363.

166 Satjukow 2012: 204.

167 Vgl. Guevara 1968; Beverley 1989: 14.

168 »Dem Testimonio wird so gleichzeitig nach außen eine Repräsentations- und Verteidigungsaufgabe für das sozio-politische Projekt des revolutionären Kubas zugewiesen wie eine innere Funktion im Kontext kollektiver (ideologischer) Bewusstseinsbildung. Die (veröffentlichte) Testimonio-Literatur ist insofern grundsätzlich Teil eines institutionalisierten Diskurses und sie repräsentiert und rekonstruiert eine kollektive Geschichte.« Plesch 2001: 425f.

rer Untersuchungen, für das Projekt der Nationsbildung und die Bildung eines politischen Bewusstseins nutzbar gemacht, wobei die FRELIMO und ihre Kämpfer idealisiert und der »Befreiungskampf« als siegreich dargestellt wurde.¹⁶⁹ Im Gegenzug wären antikoloniale Diskurse der Revolutionszeit in Portugal auf ihr Potenzial zu befragen, sich historische Zeugenschaft zu Legitimationszwecken anzueignen.¹⁷⁰ Ausgehend von diesen Beobachtungen soll in Bezug auf die Filme der 1970er Jahre folglich nicht nur das Verhältnis der Interviewfragmente zur Gesamtargumentation (d. h. eine generelle filmische Funktionalisierung) angesprochen werden. Vielmehr werden dokumentarische Filme als kulturelle Artikulationsformen problematisiert, die sich mit geschichtspolitischen Diskursen verschränken. In diesem Rahmen gewinnen historische Zeugen nicht nur uneingeschränkt an Bedeutung, sondern werden möglicherweise angesichts politischer Argumentationen auch ins Abseits gedrängt.

Multiperspektivität: Zur Konstruktion von Opfer- und Täterpositionen

Eine weitere wichtige Dimension von Zeugenschaft hinsichtlich der zu untersuchenden Filme liegt in der Unterscheidung von Opfern und Tätern (Kapitel 6).¹⁷¹ Die Diskussion dieser Kategorien ist in Bezug auf Interview-Fragmente, die in dokumentarischen Filmen über koloniale oder andere Gewaltformen eingesetzt werden, unabdingbar. Solche Konstellationen sind, wie Guynn, Schmidt und andere zeigen, in höchstem Maße ambivalent.¹⁷² Denn sie stellen die Möglichkeitsbedingung für eine multiperspektivische Darstellung historischer Geschehnisse, Repres-

169 Vgl. Fernandes 2013. Zur politischen »Indienstnahme« der Geschichtsschreibung in den unabhängigen Staaten Afrikas vgl. Eckert 2002: 110.

170 Hier wäre etwa an den Verlag Afrontamento in Porto zu denken. Der Verlag publizierte seit Beginn der 1970er Jahre Werke, die den *Estado Novo* sowie auch dessen Kolonialpolitik kritisierten. Trotz der Beschlagnahme der Bücher durch die Geheimpolizei fanden die Werke weite Verbreitung. Nach dem 25. April lag ein Schwerpunkt des Verlags auf Büchern über die Unabhängigkeitsbewegungen und deren Geschichten, auch um so die gewaltsame Kolonialgeschichte aufzuarbeiten. Zu nennen wäre z. B. die Publikation mit den Berichten politischer Gefangener in Mosambik über deren Folterungen durch die PIDE/DGS. Vgl. *Tortura na colónia de Moçambique 1963–1974* (1977). Siehe auch die Informationen zur Verlagsgeschichte unter Edições Afrontamento, <http://www.edicoesafrontamento.pt/histoacuteria.html> (31.03.2018).

171 Vgl. Ashplant, Dawson und Roper 2000: 51f. Zum Begriff Opfer vgl. Goltermann 2017.

172 Vgl. die Ausführungen zu Rithy Panhs S21 bei Guynn 2006: 186ff. Siehe auch Schmidt 2016; Segler-Messner 2014: 72f.; Nickel und Segler-Messner 2013; Fleckstein 2011.

sion, Gewalt und Folter dar.¹⁷³ Dabei ist es wichtig, die Zuschreibung dieser Rollen im filmischen Zusammenhang zu reflektieren: Es liegt nahe, dass Opfer über erfahrenes Leid berichten und Täter auf Rechtfertigungsrhetoriken zurückgreifen. Dass in solchen Fällen Widersprüche in den Aussagen unterschiedlicher Interviewter auftreten, ist mehr als wahrscheinlich. Diese können durch die *voice over* eingeordnet, aber auch durch die Montage hervorgehoben werden, wobei die »Widersprüche und Lügen der Gesprächspartner [...] durch die spezifische Anordnung der Aussagen aufgedeckt [werden können], die mit einer Hierarchisierung der Stimmen einhergeht.«¹⁷⁴ Somit besteht eine Reihe von Möglichkeiten, verschiedene Aussagen von Zeugen zur Aufarbeitung geschehener Gewalt zu kombinieren, wenngleich die filmische Konstruktion von Opfer- oder Täter-Positionen nicht generell an spezifischen Gestaltungsmitteln oder -strategien (z. B. Kadrierung, Nahaufnahme) festzumachen ist.

Zugleich wird das Dilemma deutlich, in dem sich FilmemacherInnen wie auch ZuschauerInnen befinden: sie lavieren »zwischen einer kritisch-prüfenden Haltung, ohne die das Täterzeugnis als höchst fragwürdige Quelle gelten muss, und einer produktiv-vertrauensvollen Haltung, die Zeugenschaft als Sprechakt und zwischenmenschliche Situation überhaupt erst möglich macht.«¹⁷⁵

In diesem Zusammenhang muss dann auch die teils zunehmende Einebnung von Differenzen zwischen Opfern und Tätern in rezenten dokumentarischen Filmproduktionen diskutiert werden.¹⁷⁶ Hierbei wird sich einerseits auf die Ebene der Narration bezogen, indem etwa Täter sich selbst als Opfer darstellen.¹⁷⁷ Andererseits lässt sich die Entdifferenzierung der historischen Zeugen an der formalen Gestaltung der Interviews festmachen: Die Interviewten werden oft gleichermaßen vor dunklem Hintergrund platziert und ihre Gesichter in Großaufnahme gezeigt.¹⁷⁸ Dazu kommt, dass die *voice over* zunehmend nicht mehr als übergeordnete Erzählinstanz gilt, sondern nur noch die Übergänge zwischen einzelnen Aussagen moderiert. Mitunter wäre demnach zu fragen, ob Opfer und Täter gleichermaßen als

173 Zur Debatte über Erinnerungen an Folterungen während des Algerischen Unabhängigkeitskriegs vgl. MacMaster 2002; Cole 2005.

174 Vgl. Keilbach 2010: 213.

175 Schmidt 2016: 203.

176 Nicht mehr die *voice over* orientiert vorrangig die Lesart der Aussagen, vielmehr wird die Entscheidung darüber, welchem Zeitzeugen welche Rolle zugeschrieben wird, auch an die Zuschauer delegiert. Vgl. Keilbach 2010: 224f.

177 Vgl. Bösch 2006: 323.

178 Dahinter stehen auch Motive wie das Corporate Design einzelner Sendungen oder die Möglichkeit der Wiederverwertung des Materials in anderen Produktionen. Vgl. Keilbach 2010: 229ff.

Opfer der Geschichte dargestellt und so eine »Gemeinschaft von Opfern«¹⁷⁹ formieren würden.

Zeugenschaft als Archivkritik: Ruinen und Bilder

Als dritter Problemkomplex werden die Effekte von Zeugenschaft im Hinblick auf die Aufarbeitung und Kritik an Archivbildern sowie anderen Überresten kolonialer Regime betrachtet (Kapitel 8 und 9). Es muss angemerkt werden, dass Zeugenschaft und Archivbilder in dokumentarischen Filmen in vielfältiger Weise verschränkt werden. Interviewpassagen oder subjektive *voice over*-Narrationen werden etwa in Produktionen seit den 1980er Jahren verstärkt eingesetzt, um u. a. offizielles Bildmaterial (etwa Wochenschauen oder Propagandafilme) aus der Zeit des Kolonialismus einer Kritik zu unterziehen.¹⁸⁰ Daneben wird auch auf Bildmaterial aus familiären oder privaten Sammlungen zurückgegriffen, um lebensgeschichtliche Zusammenhänge der Befragten zu konstruieren.¹⁸¹ Die Art und Weise, in solchen Szenen auf Archivmaterial zurückzugreifen, ist recht unterschiedlich. Die Aufnahmen werden etwa illustrativ eingesetzt, d. h. sie »[...] werden nicht identifiziert oder kontextualisiert und bieten daher eine ›unproblematische‹ Visualisierung der sprachlichen Information des Textes.«¹⁸² Oder sie werden »präsentiert«, wobei eine Resignifizierung des Bilds vorgeschlagen wird: Die »Aufforderung zum Hinsehen« und die Hervorhebung einzelner Bildelemente werden dabei durch die *voice over*, filmische Mittel (Vergrößerungen, Detailaufnahmen) oder Neuvertonung initiiert.¹⁸³ So wird danach zu fragen sein, in welcher Form die unterschiedlichen Umgangsweisen mit visuellem Material in den Filmen zum Tragen kommen und wie diese mit Zeugenschaft verschränkt werden, um die Bedeutung des visuellen Materials näher zu bestimmen.

Doch sind die Preise für die Verwendung von Archivbildern in den letzten Dekaden enorm gestiegen und längst nicht alle FilmemacherInnen sind in der Lage, Zugang zu ihnen zu erhalten.¹⁸⁴ Dazu kommt in Bezug auf die Staaten Afrikas, dass sich die Archive dort teils in einer schwierigen Lage sehen, was sich auch auf den Zustand und Zugänglichkeit der Dokumente oder Bildmaterialien auswirkt.¹⁸⁵ Aus

179 Vgl. Keilbach 2003: 300, 2010: 232.

180 Vgl. Thackway 2003: 106ff. Siehe auch Nichols 1983: 21f.

181 Vgl. Kuhn 1995: 4.

182 Keilbach 2010: 100.

183 Keilbach 2010: 103. Siehe auch Blümlinger 2009:133ff. Zu Nach-/Vertonungen vgl. Chion 1994: 58, 206f.; Corner 2002: 357; Martin 2010: 119ff.

184 Vgl. Aufderheide 2007: 94f.

185 Vgl. u. a. Bisschoff und Murphy 2014.

diesen und anderen Gründen ist zu beobachten, dass dokumentarische Filme sich dem Archiv, sei es dem kolonialen oder dem autoritärer Regime auch auf andere Weise nähern. Deren Hinterlassenschaften sind u. a. in architektonischen Überresten, d. h. Ruinen zu finden, die zunehmend zum Austragungsort geschichtspolitischer Auseinandersetzungen und filmischer Interventionen werden.¹⁸⁶ Wie Ann-Laura Stoler treffend schreibt: »To think with ruins of empire is to emphasize less the artifacts of empire as dead matter or remnants of a defunct regime than to attend to their reappropriations [...] within the politics of the present.«¹⁸⁷ Daran anschließend sind verschiedene Aspekte hinsichtlich filmischer Praktiken zu erörtern, mit denen Ruinen ins Bild gesetzt werden. So steht zur Diskussion, ob die Erinnerung der Zeugen durch Interviews an historischen Orten befördert würde,¹⁸⁸ oder ob sie sich positiv auf die Glaubwürdigkeit der Befragten auswirken würde.¹⁸⁹ Darüber hinaus ist danach zu fragen, wie Orte durch stets neue Zuschreibungen mit Bedeutung aufgeladen werden.¹⁹⁰ Denn die Beziehung zwischen Befragten und räumlichen Gegebenheiten ist wechselseitig bedingt und wird zudem filmisch gerahmt.¹⁹¹ Damit ließe sich ebenso die Flüchtigkeit filmischer Deutungsangebote der Vergangenheit anhand bestimmter Orte herausstellen – im Kontrast zu Denkmälern, die den Strategien staatlicher Geschichtspolitik unterliegen. Für die Analyse werden sich die unterschiedlichen Umgangsweisen mit dem kolonialen Archiv als wichtig erweisen, lässt sich doch so das Zusammenspiel verschiedener Bilder oder Orte, historischer Zeugenschaft sowie filmischen Praktiken herausarbeiten.

Filmische Rahmungen von Zeugenschaft

Es ist unabdingbar, Politiken und Funktionalisierungen von Zeugenschaft im Kontext dokumentarischer Filme zu problematisieren, werden diese doch angesichts sich verändernder gesellschaftlicher Konstellationen und geschichtspolitischer Diskurse jeweils modifiziert. Daneben ist es jedoch gleichermaßen wichtig, sich der

186 Vgl. dazu die Analysen der Filme Patricio Guzmáns von Traverso 2010: 183f.; Blaine 2013: 127; Martin-Jones 2013: 711f.; Medina-Sancho 2013: 166; Rodríguez 2013: 137.

187 Stoler 2008: 196.

188 Vgl. Bösch 2008: 60f.

189 Keilbach 2010: 140, 174f. Nichols kritisiert jedoch, dass Videointerviews die Interviewten oft in stereotyper Weise auf Rollen festschreiben, wenn sie an bestimmten Orten realisiert werden. Nichols 1983: 27.

190 Vgl. Assmann 1999: 312, 315.

191 So wäre mit Janet Walker die Situierung der Zeugenschaft zu analysieren, die als Performance den Ausdruck von Leiden und räumlichen Praktiken erlauben würde. Vgl. Walker 2010: 86f.

filmischen Rahmung bzw. Produktion historischer Zeugenschaft bewusst zu sein. Diese ändern sich kontinuierlich, wie in den oberen Absätzen bereits angedeutet wurde. Zudem steht sie in Wechselwirkungen mit filmischen Gestaltungsmitteln und Konventionen, die nicht zwangsläufig als rein dokumentarisch zu verstehen sind. Zunächst ist dabei der grundlegende Charakter der Interviewsituation hervorzuheben. Diese spezifische filmische Situation wird durch einen, so Michael Chanan, »ungeschriebenen Vertrag« charakterisiert. FilmemacherInnen und Befragte werden um die Kamera gruppiert, ihnen werden gewissen Regeln zufolge die Rollen von Fragenden und Interviewten zugeschrieben. Doch: »At the same time, both of them know that this is a performance for the benefit of the camera, and thus there is always the anticipation of being seen on the screen; or as Derrida put it, the speaker is haunted by this future moment in which this image will be reproduced in their absence.«¹⁹² Diese Zukunftsgerichtetheit des Zeugnisses ist bei Aufnahmen von Holocaust-Überlebenden über ihre Erfahrungen in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern entscheidend.¹⁹³ Doch unterliegt auch die Produktion solcher Videozeugnisse filmischen Konventionen. Es sind zumeist Aufnahmen in einer ungeschnittenen Einstellung, womit u. a. auf die Gemachtheit der filmischen Zeugnisse verwiesen wird: »Was im medialen Fachjargon gelegentlich abfällig mit ›talking heads‹ bezeichnet wird, wird in den video testimonies gerade zur Darstellung gebracht, um den performativen Akt der Zeugnisgenerierung zu ermöglichen.«¹⁹⁴ So wird nicht nur die körperliche Präsenz der Befragten, sondern auch der schmerzhaft »Akt des Erzählens« beobachtbar.¹⁹⁵

Die etablierte Konstellation von fragenden FilmemacherInnen und antwortenden Befragten ist in der Regel mit den Positionen hinter und vor der Kamera verbunden. Doch wird diese klassische Verteilung auch teils durchbrochen und dem Film somit ein reflexives Moment hinzugefügt. Dies geschieht, wenn fragende InterviewerInnen oder FilmemacherInnen vor der Kamera erscheinen und somit auch der Prozess und die Herstellung filmischer Zeugnisse deutlich werden.¹⁹⁶ Andere Variationen bestehen darin, dialogische Situationen zu kreieren, in denen etwa Angehörige gleicher bzw. unterschiedlicher Generationen in ein Gespräch – über die Vergangenheit oder Gegenwart – gebracht werden. So werden durch Kadrierung und Montage Kommunikationssituationen entworfen, die eine Verständigung und Verhandlung von Aspekten vergangener Perioden und Gewaltgeschichten

192 Vgl. Chanan 2007: 237. Chanan bezieht sich hier auf Derrida und Stiegler 2002: 117.

193 Vgl. Hartman 1995: 201f.; Rothberg und Stark 2003: 86.

194 Elm 2008: 220.

195 Young 1997: 249f. Vgl. Schneider 2007: 267; Keilbach 2010: 159f.

196 Chanan 2007: 246f.

ermöglichen sollen.¹⁹⁷ Interessant ist hierbei, dass für die filmische Umsetzung solcher Prozesse des Bezeugens Gestaltungsmittel eingesetzt werden, die oft im fiktionalen Film geprägt wurden, wie etwa das Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Mit dem Einzug dieser Elemente ist folglich ein Verschwimmen der oft als eindeutig dargestellten Grenzen zwischen dokumentarischen und fiktionalen Formen auszumachen. Damit wird gegebenenfalls der narrative Charakter des Zeugnisses unterstrichen und zugleich dessen Positioniertheit¹⁹⁸ gegenüber einem bestimmten (historischen oder sozialen) Geschehen verdeutlicht (ohne jedoch zwangsläufig dessen Wahrheitsgehalt infrage zu stellen).¹⁹⁹

Allerdings wird der Situiertheit der Zeugenschaft und ihrem spezifischen Herstellungsprozess nicht immer in expliziter Weise filmisch Rechnung getragen.²⁰⁰ Dies legt zumindest das vorliegende Material nahe. Zumeist wird jene Figur des Zeugen oder der Zeugin, die »an ihrer Erinnerung entlang[balanciert], wie an einem Geländer, das nur in der Einbildung vorhanden ist«²⁰¹, dort oft nicht in ihrer Unsicherheit und Verletzbarkeit reflektiert, sondern findet sich vielmehr in einem verschachtelten Gewebe geschichtspolitischer Diskurse wieder.

1.5 AUFBAU DER ARBEIT

Die vorliegende Untersuchung fokussiert ein Feld, das sich zwischen dokumentarischen Filmen, historischer Zeugenschaft und geschichtspolitischen Prozessen aufspannt. Damit siedelt sich die Arbeit an der Schnittstelle von Film-, Medienkulturwissenschaft sowie Kulturgeschichte an und bedient sich verschiedener theoretischer Konzepte, um die jeweiligen Fallanalysen umzusetzen. Es wird erarbeitet, dass Zeugenschaft im Kontext des dokumentarischen Films stets auch an dessen Möglichkeitsbedingungen geknüpft ist. Denn das Versprechen auf ein Wissen über Gewaltverbrechen autoritärer Regime, die Vergangenheit oder koloniale Gewalt, das sich mit historischer Zeugenschaft sowie mit einer Geschichte »von unten« verbindet, wird durch filmische Gestaltungsmittel, ein sich historisch wandelndes

197 Vgl. Schmidt 2016.

198 Vgl. Rabinowitz 1993: 133f.

199 Die Problematik eines reflexiven Umgangs mit Zeugenschaft ist dabei nicht als Endpunkt einer (geradlinigen) Entwicklungslinie einzuordnen, sondern vielmehr integraler Bestandteil der Filmgeschichte, wie etwa Hito Steyerl (2008) herausarbeitet.

200 Vgl. etwa die Analyse reflexiver Zeugenschaft von Vincent Meessens VITA NOVA (2009) bei Demos 2013: 45ff. Siehe auch Reiter 2016: 101ff.; Weigel 2016: 190f.; Figue und Michaelsen 2017.

201 Steyerl 2008.

Spektrum von Opfer- und Täterperspektiven sowie die jeweiligen historischen Meistererzählungen herausgefordert. Die Verortung von historischer Zeugenschaft im Abseits und ihre gleichzeitige Bedeutungszunahme, so die leitende Frage, ist dabei als eine Kontinuität hinsichtlich der untersuchten Filmproduktionen anzunehmen. Sie scheint sich sowohl angesichts verändernder filmischer Formatierungen als auch aufgrund geschichtspolitischer Konjunkturen zu ergeben.

Die Marginalisierung historischer Zeugen wird zunächst an ihrer »Indienstnahme« für antikoloniale und historische Meistererzählungen in den Filmen der Revolutionszeit und aus dem post-unabhängigen Mosambik im 4. Kapitel analysiert. Untersucht wird, wie in diesen Filmen frühe Formen von Zeugenschaft gestaltet und funktionalisiert werden, d. h. wie Zeugnisse von Tätern kolonialer Massaker oder Kolonialkriegssoldaten den Ausführungen von Expertenfiguren gegenübergestellt und somit für antikoloniale Meistererzählungen nutzbar gemacht werden. Das 5. Kapitel akzentuiert diesen Ansatz und nimmt Produktionen aus den Jahren 1975 bis 1980 in den Blick, an denen sich ein konfliktreiches Verhältnis von Zeugenschaft und Geschichtspolitik aufzeigen lässt. Zum einen wird im Hinblick auf die experimentellen Ins-Bild-Setzungen und Zeugnisse der Opfer kolonialer Massaker deren Marginalisierung angesichts vorherrschender geschichtspolitischer Diskurse im unabhängigen Mosambik bestimmt. Zum anderen werden Opferdiskurse und emergierende subjektive Sichtweisen anhand der sich verändernden Bilder von *retornados*, der Rückkehrer, in Portugal behandelt.

Das 6. Kapitel betrachtet Produktionen der 1990er Jahre, die bislang durch offizielle Erzählungen marginalisierte, individuelle Geschichten aufgreifen. Denn mit dem Ende des Kalten Kriegs und des Bürgerkriegs in Mosambik veränderten sich die gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, wodurch auch die antikolonialen und historischen Meistererzählungen weiter an Wirkmächtigkeit verloren. So konzentriert sich die Analyse darauf, wie die Filme die Gewalt des Kolonialkriegs in Mosambik aufarbeiten und wie Zeugenschaft für multiperspektivische Darstellungen mobilisiert wird. Zudem wird der Aushandlung von Überlebenden-, Opfer- sowie Täterpositionen nachgegangen, werden doch in den Produktionen Rechtfertigungen sowie Erfahrungsberichte von Tätern und Opferzeugnisse – auch durch Versöhnungsinszenierungen – in unterschiedlichen Konstellationen zueinander gebracht, wodurch teils auch eine »Gemeinschaft« beider Gruppen nahegelegt wird.

Die Diskussion des kolonialen Archivs anhand von Zeugenschaft und filmischen Praktiken wird in den letzten beiden Kapiteln erörtert. Das 7. Kapitel untersucht rezente Filmproduktionen aus Mosambik und problematisiert das Zusammenspiel von architektonischen Überresten und historischen Zeugen. Somit wird demonstriert, wie Deutungsangebote kolonialer Gewalt angesichts von Ruinen entworfen werden, die sich im Abseits der Meistererzählung und Denkmalinszenierungen der FRELIMO situieren. Im 8. Kapitel wird schließlich der Zusammenhang von Zeugenschaft und Fotografien aus offiziellen Archiven bzw. privaten Sammlungen

thematisiert. Im Mittelpunkt stehen zunächst die Zeugnisse von Kolonialkriegsveteranen, mit denen Landschaftsbilder neue Bedeutungen erhalten. Dadurch können die geopolitischen Visionen des portugiesischen *Estado Novo* sowie die Gewalt des Kolonialkriegs in ein kritisches Licht gerückt und zugleich die randständige Situation der Kolonialkriegsveteranen in Portugal vor Augen geführt werden. Darüber hinaus wird diskutiert, wie offizielle Archivbilder durch die Zeugenschaft ehemaliger politischer Gefangener in filmischen Bearbeitungen kritisiert werden und wie dabei Erinnerung an die erfahrene Folter durch die Nachbearbeitung der Tonspur dramatisiert wird.

Im Folgenden wird anhand der verschiedenen Fallstudien demonstriert, wie sich historische Zeugenschaft im Spannungsfeld zwischen historischen Meistererzählungen, Geschichtspolitik und filmischen Praktiken situiert. In der historisch-vergleichenden Perspektivierung wird danach gefragt, wie sich seit dem Ende der portugiesischen Kolonialherrschaft und seit den 1990er Jahren die Umgangsweisen mit der Vergangenheit und kolonialer Gewalt verändern. Dabei gewinnen die Erfahrungsberichte historischer Zeugen in dokumentarischen Filmen über Gewalt und Kolonialismus seit den 1970er Jahren stets an Bedeutung. Zugleich tritt auch eine Reihe von Widersprüchen zutage. So werden Zweifel an dem Versprechen historischer Zeugenschaft aufgeworfen, die Konstruktion einer Geschichte ›von unten‹ zu ermöglichen, werden doch die Aussagen von Zeugen stets mit verschiedenen Meistererzählungen oder ästhetischen Gestaltungsmitteln konfrontiert. Dieses paradoxe Für und Wider, die kontinuierliche Widersprüchlichkeit der filmischen Gestaltung und Produktion historischer Zeugenschaft sowie die mit ihnen verknüpften Zumutungen stehen im Fokus der Untersuchung.

2. (Anti-)Koloniale Meistererzählungen und dokumentarische Filme. Ein Exkurs

2.1 DOKUMENTARISCHE FILME UND KOLONIALISMUS

Für das Verständnis der dokumentarischen Filme, die nach 1974 entstanden und sich mit der Erinnerung an koloniale Gewalt in Mosambik beschäftigen, sind die Produktionen aus der Kolonialzeit wichtig.¹ Daher wird der folgende Exkurs kurssorisch einige Aspekte der filmischen Repräsentationen der 1940er bis 1970er Jahren erörtern und diese im Zusammenhang kolonialer Meistererzählungen situieren.

Forschungen zu Dokumentarfilmen aus und über Afrika betonen den Zusammenhang von kolonialen Diskursen und filmischen Darstellungsweisen. Peter Bloom zeigt etwa für die französischen Kolonien auf, dass der angenommene Realismus bewegter Bilder genutzt wurde, um Logiken der Zivilisierungsmission zu artikulieren und die Autorität des Kolonialregimes zu legitimieren.² Dokumentarfilme wurden aber auch produziert, um Gesundheitskampagnen, Erziehungsmethoden oder landwirtschaftliche Methoden zu propagieren. Erziehungsfilme – wie die der *Colonial Film Unit* – porträtierten kolonialisierte Subjekte dabei in paternalistischer Manier und auf rassistische Weise oft als »schmutzig, faul und dumm«, um die Notwendigkeit ihrer Zivilisierung durch das koloniale Regime zu plausibilisieren.³ Auch die Filme, die Anbaumethoden für die Landwirtschaft behandelten, basierten auf einer damals populären Opposition von Modernisierung und Primitivismus.⁴ Ethnografische Filme wiederum kreierten Darstellungen von scheinbar

1 Vgl. u. a. Stam und Spence 1985; Nagl 2009; Fuhrmann 2010.

2 Vgl. Bloom 2008: vii.

3 Vgl. Diawara 1992: 46f. Siehe auch die Arbeit von Oksiloff 2001. Die in diesen Filmen entwickelte Sichtweise wurde von Seiten des Zielpublikums jedoch durchaus kritisch gesehen. Vgl. Burns 2002: 122ff.

4 Vgl. Sandon 2007: 51ff. Siehe auch Burns 2002: 79f.

traditionellen kulturellen Praktiken, womit eine Enthistorisierung und Verortung von ethnischen Gruppen als Teil einer in der Gegenwart präsenten Vergangenheit vorgenommen wurde.⁵ Die Dargestellten wurden so oft zu Menschen ohne Geschichte, ohne Schreibkultur, ohne Technologie und ohne Archive.⁶

In Mosambik und Angola wurden Dokumentarfilme und Wochenschauen während des *Estado Novo* von verschiedenen Akteuren produziert, darunter die *Agência Geral do Ultramar* (General-Agentur Übersee), die *Serviços cartográficos do Exército* (Kartografische Abteilung der Armee) und die private Produktionsfirma Somar Filmes.⁷ Lourenço Marques (heute Maputo) ist häufig Thema der Filme. Seit Ende der 1950er Jahre steht die architektonische »Modernisierung« der Stadt sowie der Ausbau des Hafens im Mittelpunkt.⁸ Eine besondere Stellung nahmen in den 1960er Jahren Filme über das Militär in Mosambik ein. So wurden diverse Paraden in Lourenço Marques gefilmt oder Lehrfilme für die Streitkräfte und Dokumentationen einzelner Militäroperationen produziert.⁹ Diese Filme sollten ebenso für die Legitimität der portugiesischen Herrschaft in Afrika werben und die Erfolge der Streitkräfte Portugals im Kampf gegen die Unabhängigkeitsbewegungen demonstrieren.¹⁰

Generell lässt sich sagen, dass diese Filme der Propaganda des Salazar-Regimes zuarbeiten sollten: Es geht um Aspekte wie Gesundheit, Erziehung, öffentliche Baumaßnahmen sowie Entwicklungen im Bereich der Landwirtschaft und Industrie.¹¹ Es überrascht nicht, dass auch das Staudamm-Großprojekt Cahora Bassa entsprechend in Szene gesetzt und als herausragende Leistung der »portugiesischen Präsenz« in Afrika gefeiert wird.¹² Der offizielle Charakter dieser Bildproduktion ist zudem anhand jener Filme erkennbar, die die Besuche des Generals Óscar

5 Solche Film-Bilder der »Primitiven« wurden aber auch kritisiert und revidiert. Zu Filmen von Chris Marker oder Jean Rouch vgl. Ukadike 1994: 46f.

6 Vgl. Rony 1996: 7. Siehe auch Stam und Spence 1985: 632ff., 636; Oksiloff 2001: 43f.

7 Vgl. Pimentel 2002: 22; Grilo 2006: 66; Garcia 2011: 162; Piçarra 2015: 144ff.

8 Vgl. etwa die Filme LOURENÇO MARQUES (1950), LOURENÇO MARQUES. TERRA DE PROGRESSO (1958), IMAGENS DE LOURENÇO MARQUES (1965), AFRICARAMA (1973). Weitere Themen, die in einzelnen Dokumentarfilmen oder den *Actualidades de Moçambique* (Wochenschau Mosambik) aufgegriffen wurden, waren der Bau der Eisenbahnlinien, Entwicklungen und Methoden in der Landwirtschaft und die Baumwollproduktion sowie auch das Bildungssystem. Vgl. Matos-Cruz 1999: 40f.; Convents 2011: 292ff.

9 Vgl. Dagron 1978: 46.

10 Vgl. Ribeiro 2002: 178f.

11 Vgl. Grilo 2006: 85.

12 Vgl. Matos-Cruz 1999: 39. Eine kritische Analyse des Staudammprojekts bieten Isaacman und Sneddon 2000: 598f.

Carmona 1939 oder die Rundreise von Américo Tomaz durch die verschiedenen Kolonien zeigen.¹³ Folglich ist klar, dass diese Filme »die Wichtigkeit der Kolonien beschrieben und Portugals ökonomische Interessen sowie die »Zivilisierungsmission« des Kolonialismus betonten«¹⁴.

Die Wochenschauen und Dokumentarfilme zielten dabei darauf ab, ein spezifisches Bild der Kolonie Mosambik zu entwerfen,¹⁵ und sind insofern auch als Anreiz für Personen in der Metropole zu verstehen, nach Afrika zu emigrieren.¹⁶ Ähnlich wie Filme über die deutschen Kolonien scheinen sie »idealisierte filmische Geografien«¹⁷ zu kreieren, indem sie die Anstrengungen und Erfolge der Kolonisatoren herausstellen. Dies lässt sich anhand der Gestaltung des Bildraums nachvollziehen, die einer erfolgreichen Aneignung des kolonialen Raums Sichtbarkeit verleiht: »The filmic spaces of colonial cinema were constructed almost in inverse proportion to the realities of colonial power in that they were dominated by the colonial bourgeoisie, as if the Mozambican public did not exist or was somehow temporarily absent.«¹⁸ Eine solche Marginalisierung der afrikanischen Akteure ist im Film vielfach zu beobachten.¹⁹ Dieser wird aber in einigen Produktionen um 1970 auch widersprochen, indem etwa vorherrschende Bilder von Lourenço Marques als moderne Stadt sowie das portugiesische Kolonialregime infrage gestellt werden.²⁰

13 Vgl. Matos-Cruz 1981: 17; Matos-Cruz 1999: 38; Matos 2012: 88.

14 Ferreira 2012b: 58. Diese und folgende Übersetzungen aus dem Englischen oder Portugiesischen wurden vom Verfasser angefertigt.

15 Zur Wochenschau als filmisches Mittel der Gegenwartsdeutung mit politischer Relevanz vgl. Lindeperg 2003: 74.

16 Vgl. Dagron 1978: 46; Matos-Cruz 1981: 123, 134; Power 2004: 267. Auch ethnografische Filme und Ausstellungen wie *O mundo português* (Die portugiesische Welt), die 1940 in Lissabon veranstaltet wurde, suchten die »primitiven Sitten der Indigenen« in Angola, Guiné oder Mosambik ansässigen Ethnien zu verdeutlichen. Vgl. Matos-Cruz 1999: 42; Pimentel 2002: 28f.; Corkill und Almeida 2009; Matos 2013: 208f.

17 Fuhrmann 2010: 153.

18 Campbell und Power 2010: 179.

19 Vgl. Diawara 1992: 24; Ukadike 1994: 32; Cham 2004: 50.

20 CATEMBE. 7 DIAS EM LOURENÇO MARQUES (1964, Catembe. 7 Tage in Lourenço Marques) von Faria de Almeida wählt den Stadtteil Catembe als Hauptschauplatz und sucht auch andere arme Stadtviertel wie Xipamanine auf. Dieser Kontrast zwischen Stadt und der sie umgebenden Peripherie wurde von der Zensur als nicht angebracht angesehen, weswegen er zahlreiche Schnitte erfuhr und verboten wurde. Ähnlich erging es dem Film DEIXEM-ME AO MENOS SUBIR ÀS PALMEIRAS (1972, Lasst mich wenigstens auf die Palmen klettern) von Lopes Barbosa, der auf der Erzählung »Dina« von Luís Bernardo Honwana basiert und die Methoden der Zwangsarbeit in der kolonialen Landwirtschaft

2.2 BILDER VON »BEFREITEN ZONEN« ALS FILMISCHE ANTIKOLONIALE MEISTERERZÄHLUNG

Verschiedene Unabhängigkeitsbewegungen hatten seit Mitte der 1960er Jahre den bewaffneten Kampf gegen das Regime des *Estado Novo* in den portugiesischen Kolonien aufgenommen.²¹ Im Zuge ihrer Anstrengungen wollten sie auch ein Bild von sich, ihren Zielen und ihrem politischen Programm herstellen. So nutzten die FRELIMO oder die *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde* (PAIGC, Afrikanische Unabhängigkeitspartei von Guinea und Kap Verde) auch das Medium Film als ein Instrument in ihrem Kampf gegen die portugiesische Kolonialherrschaft.²²

Filme über die FRELIMO entstanden vor 1974 in Zusammenarbeit mit Regisseuren aus Ländern wie Schweden, den USA, England aber auch China und Jugoslawien.²³ Die Entstehung der Filme ist im Zusammenhang mit dem *Festival panafricain d'Alger* von 1969²⁴ und der Bewegung des *third cinema* einzuordnen. Dieses politisch engagierte Kino trat für die Abschaffung der Kolonialherrschaft ein.²⁵ Die Filme sollten erstens das Publikum in Europa und den USA über die Belange der Unabhängigkeitsbewegungen in Angola, Guiné-Bissau und Mosambik informieren sowie über die Kolonialpolitik des Salazar-Regimes aufklären.²⁶ Ihre Vorführung wurde dort von Solidaritätsbewegungen organisiert, um Spendengelder für die MPLA in Angola, die FRELIMO in Mosambik oder die PAIGC in Guiné-Bissau zu sammeln.²⁷ Zweitens dienten die Filme als Informationsmittel für die Ausbildung

kritisiert. Vgl. Matos-Cruz 1981: 101, 133; Cunha 2003: 193f.; Piçarra 2009: 172; Piçarra 2015: 262ff.

21 Vgl. als Überblick Cann 1997; MacQueen 1997: 17ff.; Pinto 2001: 35ff.; Chabal 2002.

22 Diawara 1992: 91.

23 Vgl. Strong 1973: 86; Dagron 1978: 47f.; Andrade-Watkins 1995: 136; Convents 2011: 344ff.

24 Auf dem Festival wurde auch die *Federation Panafricaine des Cineastes* gegründet. Vgl. Diawara 1992: 39f.; Hadouchi 2011: 126.

25 Die Bezeichnung »guerilla films« geht auf das von Solana und Getino entworfene Konzept des *third cinema* zurück, das sich gegen die Vormacht kommerzieller Hollywood-Filme sowie mit dem damit zusammenhängenden Produktions- und Distributionssystem wendete. Dabei spielten Einflüsse der britischen Dokumentarfilmproduktion sowie auch des italienischen Neorealismus eine Rolle. Neuere Forschungen weisen auf eine Reihe von Ambivalenzen des Konzepts hin. Vgl. Solanas 1976: 56f.; Gabriel 1982; Willemen 1989: 4ff.; Mestman 2011.

26 Vgl. die Schilderung der Aktivitäten von verschiedenen Filmteams bei Leonard 1974: 38.

27 Andrade-Watkins 1995: 136f.; Jordan 2008: 117f.

von Guerilla-KämpferInnen und sollten die nicht alphabetisierte Bevölkerung in den Kolonien über die Unabhängigkeitsbewegungen informieren.²⁸

Obwohl die Filme auch einen unterhaltenden Charakter haben,²⁹ geht es ihnen vordergründig um das politische Programm der Unabhängigkeitsbewegungen. So wird auf militärische Erfolge hingewiesen und Einblick in die »befreiten Zonen« ermöglicht, in denen die kommende gesellschaftliche Transformation vorbereitet wurde.³⁰ Dies beinhaltete u. a. die Darstellung des militärischen Trainings, Alphabetisierung von Kindern und Erwachsenen, daran anschließend die Schulausbildung sowie auch die medizinische Grundversorgung.³¹ So wird die Fähigkeit der Akteure betont, Territorien (wieder) in Besitz zu nehmen und Infrastrukturen zur Bildung und Gesundheit zu schaffen.³² Diese Aspekte werden oft mittels einer übergeordneten, männlichen *voice over* erklärt, die den offiziellen Charakter der Filme unterstreicht.³³ Filme wie *A LUTA CONTINUA* (Der Kampf geht weiter, 1972) von Robert van Lierop können dahingehend als exemplarisches Beispiel angeführt werden.³⁴ Darüber hinaus tritt der offizielle Charakter der Filme auch in Bezug auf die verwendeten Interviews zutage, in denen fast ausschließlich das Führungspersonal der FRELIMO zu Wort kam.³⁵ Über diese Filme suchten die Unabhängigkeitsbewegungen folglich ein Bild von sich selbst zu entwerfen. Damit sind sie neben Fotografie und Zeitungen wie *Mozambique Revolution* als Teil einer Anstrengung zu begreifen,³⁶ bei der es um die Schaffung einer antikolonialen Meistererzählung ging. In diesem Zusammenhang wurde versucht, ein möglichst kohärentes Bild der

28 Vgl. Diawara 1992: 89; Ukadike 1994: 230.

29 Vgl. Diawara 1992: 90; Ukadike 1994: 234.

30 Kritisch zum Konzept der »liberated zones« vgl. Bragança und Depelchin 1988: 102f.

31 Vgl. Africa Information Service und Lierop 1973: 47f.; Strong 1973: 88f.; Gray 2012: 142f.

32 Ein solches Narrativ widersprach dem Diskurs über die Zivilisierungsmission, auf den etwa Filmproduktionen der portugiesischen Streitkräfte in den 1960er Jahren rekurrieren, die ihrerseits versuchten, eine filmische Kampagne der »winning the hearts and minds« zu führen. Vgl. Matos-Cruz 1981: 129; Cunha 2003: 190f.; Grilo 2006: 84f.; Convents 2011: 329ff.

33 Vgl. Dagron 1978: 47f.

34 Vgl. Crowds und Gupta 1978-79: 27f. Siehe auch Africa Information Service 1972?; Diawara, *African cinema*, 89; Convents 2011: 349ff.

35 Eine Ausnahme bildet in gewisser Hinsicht *BEHIND THE LINES* (1971) von Margaret Dickinson, der relativ ausführliche Interviewpassagen mit Guerilla-Kämpfern mittlerer Ränge enthält. Vgl. Dickinson 2011.

36 Vgl. dazu Thompson 2013b: 47.

Unabhängigkeitsbewegung zu kreieren.³⁷ Insofern sind die Filme als Elemente des »Befreiungsskript«³⁸ aufzufassen. Mit ihnen wurde eine (audiovisuelle) Basis geschaffen, auf die Filmproduktionen nach 1975 oft zurückgriffen, stellt doch das triumphalistische Narrativ des siegreichen »nationalen Befreiungskampfs« im unabhängigen Mosambik eine überaus wichtige Referenz dar.

37 Eine differenzierte Untersuchung dieser Filme, die verschiedentlich in der Literatur behandelt werden (bei Diawara 1992, Ukadike 1994 oder auch Convents 2011), steht noch aus.

38 Israel 2013: 13.

3. Geschichtspolitische Hintergründe

Im Folgenden werden Tendenzen und Brüche in Bezug auf die Geschichtsschreibung und Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit in Mosambik und Portugal seit 1974 erörtert. Damit soll die Basis für ein besseres Verständnis der untersuchten Filme sowie den von ihnen vorgeschlagenen Deutungen der Vergangenheit geschaffen werden. Zuerst werden die verschiedenen Etappen der Geschichtsschreibung und geschichtspolitischen Konjunkturen hinsichtlich des Umgangs mit der kolonialen Vergangenheit sowie dem autoritären Regime in Portugal seit 1974 erläutert. Danach werden Deutungsweisen des Kolonialismus in Mosambik behandelt, wobei die Vorrangstellung des offiziellen Diskurses der FRELIMO im Mittelpunkt steht. Mit dem Kapitel werden Grundlagen gelegt, auf die im späteren Verlauf der Arbeit zurückgegriffen werden kann und die an geeigneter Stelle auch Vertiefungen erfahren, um das Spannungsfeld zwischen dokumentarfilmischen Deutungen, historischer Zeugenschaft und geschichtspolitischen Positionen präzise ausloten zu können.

3.1 PORTUGAL UND DIE KOLONIALE VERGANGENHEIT

Debatten um Geschichtspolitik, Erinnerung und Geschichtsschreibung sowie die Problematiken des autoritären Regimes, des Kolonialismus und der Dekolonisierung sind in Portugal eng miteinander verschränkt. So vermischen sich oft Diskussionen um den *Estado Novo* als autoritäres Regime und dessen Kolonialpolitik. Mehrere AutorInnen schlagen vor, diese Diskussionen in unterschiedliche Perioden einzuteilen: die Zeit der Revolution und des anschließenden *Processo Revolucionário em Curso* (PREC, Fortschreitender revolutionärer Prozess) (1974–1976); die Periode der demokratischen Konsolidierung seit 1976 bis in die 1980er Jahre hinein; die wieder aufgenommene Diskussion über den *Estado Novo* und die koloniale Vergangenheit seit 1990, die dann in der Folge auch eine gewisse Pluralität von

Perspektiven ermöglicht.¹ Im Folgenden wird diese Periodisierung mit Blick auf die jeweiligen Zeitabschnitte genauer erörtert.

Politische Radikalisierung und Verurteilung der Vergangenheit (1974–1976)

Die Zeit dem 25. April 1974 war durch radikale Veränderungen in der portugiesischen Gesellschaft gekennzeichnet. In dieser Hinsicht ist die »doppelte Struktur« des Übergangs vom autoritären Regime zur Demokratie herausgearbeitet worden:² Zum einen geht es um den Coup des 25. Aprils 1974, bei dem das autoritäre Regime durch den *Movimento dos Capitães* (Bewegung der Hauptmänner) gestürzt und dessen Institutionen (Geheimpolizei, Zensur, Massenorganisationen) abgeschafft wurden. Dies setzte den *Processo revolucionário em curso* (PREC, fortschreitender revolutionärer Prozess) in Gang, im Rahmen dessen Säuberungen der Streitkräfte, Ministerien und Kulturinstitutionen (Presse, Radio, Fernsehen) durchgeführt wurden.³ Zum anderen hatte der *Movimento das Forças Armadas* (MFA, Bewegung der Streitkräfte) die formale Dekolonisation initiiert, sodass 1974–1975 in den afrikanischen Kolonien der Machtwechsel vollzogen wurde.⁴

Die Forschung hebt für die Zeit 1974–1976 hervor, dass es zu Säuberungen der öffentlichen Verwaltung, der Firmenleitungen sowie des Militärs kam.⁵ So wurden auch Verhaftungen u. a. von Agenten der PIDE/DGS durchgeführt, die Inhaftierten erhielten aber relativ geringe Strafen.⁶ Für vor 1974 straffällig gewordene Personen, darunter politisch Verfolgte, Deserteure oder in Kriegsverbrechen involvierte Militärangehörige wurde eine Amnestie erlassen.⁷ Das erschwerte die juristische Aufarbeitung von Kriegsverbrechen. Doch wurde die Gewalt der Streitkräfte in den Kolonialkriegen durch eine Reihe von Publikationen thematisiert. Das betraf

1 Vgl. Loff 2010; Pimentel 2010.

2 Zum Begriff des autoritären Regimes und der Abgrenzung zu diktatorischen Regimen vgl. Linz 2000: 12, 77, 154, 189.

3 Die Säuberungen verliefen nicht systematisch. Am stärksten betroffen war das Militär, in dem zahlreiche Generäle und Offiziere in die Reserve geschickt wurden, da sie mit dem autoritären Regime kollaboriert hatten. Viele ehemalige Regierungsmitglieder waren jedoch ins Exil gegangen, sodass deren juristische Verfolgung nicht zur Debatte stand. Agenten der Geheimpolizei PIDE/DGS wurden zwar verhaftet, bekamen aber relativ milde Strafen. Vgl. Pinto 2008: 271ff.

4 Vgl. MacQueen 1997: 208ff.; Loff 2006: 189f.

5 Vgl. Loff 2010: 70ff.

6 Vgl. Pinto 2004: 82f.

7 Vgl. Loff 2010: 75.

besonders die Situation in Mosambik, das dortige Vorgehen der Geheimpolizei PIDE/DGS sowie Massaker portugiesischer Spezialeinheiten.⁸ Ein solches Negativbild des Salazar-Regimes wurde nicht nur von staatlicher Seite, sondern auch durch Memoiren ehemaliger politischer Gefangener – vor Allem Mitglieder der *Kommunistischen Partei* – geprägt.⁹ Darüber hinaus leistete die *Comissão do Livro Negro sobre o Fascismo* (*Kommission des Schwarzbuchs des Faschismus*) einen Beitrag zur Kritik des autoritären Regimes.¹⁰

Die Kritik am Salazar-Regime bezog in dieser Zeit auch die Thematik des Kolonialismus mit ein. Angesichts der tiefgreifenden Veränderungen der portugiesischen Gesellschaft stellte die Dekolonisierung eine große Herausforderung dar, zog sie doch u. a. die Rückkehr von circa einer halben Million Siedler aus Angola und Mosambik nach sich.¹¹ Antikoloniale Diskurse hatten schon vor 1974 eingesetzt, drängten aber nach 1974 verstärkt in die Öffentlichkeit. Dabei wurden die Begriffe der Zivilisierungsmission,¹² Modernisierung, Lusotropikalismus¹³ sowie

8 Loff führt aus, dass über diese Taten dann circa 25 Jahre lang nicht öffentlich gesprochen wurde. Er erwähnt folgende Bücher: Hastings 1974; Stephan 1975; Amaro 1976. Vgl. Loff 2010: 73.

9 Diese berichteten über ihren Widerstand gegen das Regime und darüber, wie sie von dessen Überwachungsinstitutionen verfolgt und oft gefoltert wurden. Vgl. ebd.: 72.

10 Die Kommission dokumentierte mittels zahlreicher Buchpublikationen die Verbrechen des Estado Novo sowie dessen Zensurpolitik. Vgl. Pinto 2008: 279.

11 Vgl. Pires 2000: 183f.; Maciel 2008: 899; Pinto 2008: 267f.

12 Vgl. Young 1999: 30; Osterhammel 2005: 365.

13 Vgl. Cabral 1969: 9f. Das Konzept Lusotropikalismus geht auf den brasilianischen Soziologen Gilberto Freyre zurück. Freyre behauptet in seinen Werken, dass die Portugiesen besonders dazu geeignet seien, in den Tropen zu leben und sich dort mit den indigenen Bevölkerungen zu vermischen. Das autoritäre Regime in Portugal eignete sich den Lusotropikalismus als Ideologie in den 1950er Jahren an, als es vor dem Hintergrund einer sich verändernden weltpolitischen Lage notwendig wurde, die portugiesische Kolonisierung als Sonderfall darzustellen. Mit Rückgriff auf das lusotropikalistische Argument wurde betont, dass es in den afrikanischen Kolonien Portugals keinen Rassismus gäbe und dass diese Territorien als integraler Teil Portugals zu verstehen seien. Dies geschah auch in der Zeit 1961–1974, um die Kolonialpolitik des autoritären Regimes zu legitimieren. Miguel Vale de Almeida, Valentim Alexandre, Cláudia Castelo und weitere haben gezeigt, dass die Idee des Lusotropikalismus in veränderter Form nach 1974 weiterbesteht und sich nunmehr in Form der lusophonen Gemeinschaft artikuliert, die (kultur-)politisch und wirtschaftlich wirksam wird – und somit bei der Deutung der kolonialen Vergangenheit von Bedeutung ist. Vgl. Alexandre 1995: 51; Freyre 2005 [1933]; Castelo 1999: 17ff., 87ff.; Almeida 2008; Cardão 2015.

die »historische Mission Portugals zur Kolonialisierung«¹⁴ kritisiert.¹⁵ Die Historiografie der Übergangsperiode war antikolonial und marxistisch geprägt: Vielfach wurde in diesen Werken der Prozess, der zur Unabhängigkeit der Kolonien führen sollte, befürwortet.¹⁶

Normalisierung und versöhnliche Tendenzen (seit 1976)

Die Übergangsperiode wurde durch zwei Putschversuche von links und rechts erschüttert. Erst mit der Verabschiedung der neuen Verfassung setzte 1976 die demokratische Konsolidierung ein.¹⁷ Im Zuge dessen setzte die Regierung zunehmend auf eine Politik der Versöhnung und es wurden z. B. inhaftierte Mitglieder der PIDE/DGS freigelassen. Dazu kam, dass die 1980er Jahre für Portugal erhebliche wirtschaftliche Schwierigkeiten mit sich brachten und somit den Fokus auf die Gegenwart lenkten. In diesem Kontext, in den auch der Beitritt zur Europäischen Gemeinschaft 1986 fällt, gerieten Diskussionen über die Vergangenheit sowohl über den *Estado Novo* als auch über den Kolonialismus in den Hintergrund.¹⁸ Politische oder wirtschaftliche Eliten diskutierten die Vergangenheit in dieser Zeit nicht vordergründig. In der Geschichtsschreibung sowie auch in der Schulbildung wurde der repressive Charakter des *Estado Novo* nicht explizit thematisiert. Und hinsichtlich der Memoiren kann sogar eine durchaus konservative bis positive Haltung gegenüber dem autoritären Regime ausgemacht werden.¹⁹ Ähnliche Positionen finden sich damals ebenfalls bei einigen Politikern und Militärangehörigen, wie Isabel Santos und Alexander Keese darlegen.²⁰

Neue Diskussionen seit 1990 und Differenzierungen nach 1994

Zu Beginn der 1990er Jahre ändert sich die Situation in Portugal. Schon 1989, anlässlich des 100. Geburtstags von Salazar gab es Diskussionen über den Charak-

14 Vgl. Marques 2001: 609; Rosas 2001: 1034.

15 Vgl. *Boletim anti-colonial* (1972). Für Publikationen nach 1974 siehe u. a. Capela 1977; Ferreira 1977.

16 Vgl. u. a. Ferreira 1977. Dies geschah u. a. vor dem Hintergrund, dass durch die Umstrukturierung der Universitäten und des Bildungssystems eine Öffnung und Neuorientierung der historischen Forschung zu beobachten war. Vgl. Falcon 1988: 91f.; Torgal 1998: 310; Black 2014: 125f.

17 Vgl. Linz und Stepan 1996: 116ff.; Pinto 2008: 280f.

18 Vgl. Loff 2010: 81.

19 Hauptsächlich artikuliert von ehemaligen Politikern des *Estado Novo*. Vgl. ebd.: 85, 89f.

20 Vgl. Santos und Keese 2011: 227ff.

ter des *Estado Novo*. 1992 kam es zum Skandal, als zwei ehemaligen Agenten der PIDE/DGS staatliche Renten zuerkannt und zugleich Salgueiro Maia, einer der führenden Militärs der Revolution des 25. Aprils, ähnliche Zahlungen verweigert wurden. Der Höhepunkt der Auseinandersetzungen folgte mit den Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag der Revolution. Der Privatsender SIC strahlte im April 1994 ein Interview mit Óscar Cardoso aus, in dem der ehemalige führende Mitarbeiter der PIDE/DGS unbehelligt ein euphemistisches Bild der Geheimpolizei zeichnete und die Gewaltausübung gegenüber politisch Verfolgten leugnete. Historiker wie auch Politiker und ehemalige politische Gefangene protestierten gegen diese »Reinwaschung der Geschichte« und »Rehabilitierung der PIDE«²¹. Kurze Zeit später wurde das Archiv der PIDE/DGS im portugiesischen Nationalarchiv für Forschungen geöffnet, was eine Reihe von historischen Arbeiten und eine kritische Aufarbeitung nach sich zog.²²

Für die zweite Hälfte der 1990er Jahre beobachtet Loff einen weitreichenden Wandel im Umgang mit der autoritären Vergangenheit. Diese Veränderungen führt er u. a. auf die Politik der sozialistischen Regierung seit 1995 zurück und macht sie am Erscheinen einer Reihe historiografischer Werke sowie auch TV-Dokumentationen der Fernsehsender SIC und RTP fest, die sich mit der Geschichte des *Estado Novo* kritisch auseinandersetzen.²³ Auch die Auseinandersetzungen mit den Kolonialkriegen und der Dekolonisierung diversifizieren sich,²⁴ wenngleich anerkannt werden muss, dass eine populäre Militärhistoriografie aus der Hand von Veteranen teils recht problematische Sichtweisen entwickelt.²⁵ Als schwierig erweisen sich auch Auffassungen, die die Dekolonisierung als eines der »schrecklichsten Ereignisse« der nationalen Geschichte dramatisieren.²⁶ In diesem Zuge sind Tendenzen zu beobachten, die eine positive Sicht der Salazar-Zeit sowie auch des portugiesischen Kolonialismus zu befördern versuchen.²⁷ In diesen Diskurs fügt sich in

21 Loff 2010: 93. Infolgedessen veröffentlichten Tageszeitungen wie der *Público* Berichte ehemaliger politischer Gefangener über Folterungen durch die Geheimpolizei in der Zeit vor 1974.

22 Vgl. Mateus 2011; Pimentel 2011. Zur Genese des Aktenöffnungsgesetzes siehe Fleschenberg 2004: 210ff.

23 Vgl. Loff 2010: 100f.

24 Vgl. Guerra 1994; Ribeiro 1999.

25 Vgl. Santos und Keese 2011: 238f.

26 Vgl. Loff 2010: 112.

27 Vgl. Chabal 1999: 70. Siehe etwa die Diskussionen über die Weltausstellung EXPO98 in Lissabon. Diese betonen u. a., dass anhand verschiedener neuer Bauwerke wie der *Ponte Vasco da Gama*, einer Brücke über den Tejo, ein Narrativ formuliert wurde, in dem negative Aspekte der Expansion – u. a. Sklaverei oder die Kolonialkriege – zum Verschwin-

ähnlicher Weise die Gründung der *Comunidade de Países de Língua Portuguesa* (CPLP, Gemeinschaft der portugiesisch-sprachigen Länder) ein, mit denen Portugal seit 1996 offiziell kooperiert. Dort wird die kontroverse Idee einer diese Länder verbindenden Sprache und Kultur auf Basis der Lusophonie ins Spiel gebracht.²⁸ Diese Ansprüche, mit oft denen eine Verharmlosung kolonialer Gewalt und Rassismus einhergehen, macht Portugal in ähnlicher Weise für die *Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa* (PALOP, Afrikanische Staaten mit der Amtssprache Portugiesisch) geltend.²⁹

Die 2000er Jahre sind durch eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem autoritären Regime und seinen Opfern gekennzeichnet. Dafür stehen zahlreiche Ausstellungsprojekte, Arbeiten von HistorikerInnen sowie auch Fernseh-, Spiel- und Dokumentarfilmproduktionen. Wichtig ist hierbei der Hinweis, dass es eine Differenzierung der geschichtspolitischen Auseinandersetzungen gibt, die nicht auf bestimmte – konservative oder gar nationalistische bzw. neokoloniale – Positionen reduziert werden kann.³⁰ Doch ist an dieser Stelle Loffs These einer doppelten Viktimisierung im Blick zu behalten:³¹ Denn neben den ehemaligen politischen Gefangenen wurden (bzw. werden) sowohl die Veteranen der Kolonialkriege als auch die *retornados* (Rückkehrer) als Opfer der (Kolonial-)Geschichte ins Bild gerückt. Dies steht mit der Anerkennung des posttraumatischen Belastungssyndroms (PTSB) unter den ehemaligen Soldaten in Verbindung, an die auch finanzielle Forderungen geknüpft waren.³² In Bezug auf die Rückkehrer gibt es – ähnlich wie im Bereich der Veteranen³³ – wiederum eine stetig wachsende Zahl von Romanen, Memoiren und audiovisuellen Produktionen, die hauptsächlich auf die Opferposition dieser Gruppe abzielen.³⁴ Diese »doppelte Viktimisierung« scheint die Diskussion um die Opfer in den ehemaligen Kolonien weiterhin zu verhindern.³⁵

den gebracht wurden. Couto 1999; Power 2002: 139; Power und Sidaway 2005: 877f.; Peralta 2011: 211.

28 Sowohl die Idee einer lusophonen Sprach- als auch einer kulturellen Gemeinschaft wird oft in der Forschung kritisiert. Vgl. Cahen 2003: 86f.; Morier-Genoud und Cahen 2012: 19f.; Loff 2010: 111.

29 Vgl. Meneses 2012: 124.

30 Vgl. Pinheiro 2010: 7f.

31 Vgl. Loff 2010: 109.

32 Vgl. Albuquerque 1994; Anunciação 1997; Quintais 2000; Maia, Ângela u. a. 2006; Campos 2008; Loff 2010: 119; Campos 2017.

33 Vgl. u. a. Medeiros 2000; Moutinho 2008: 1ff.

34 Damit gehen nostalgische Ansichten über die in den Kolonien Angola oder Mosambik verbrachte Lebenszeit einher. Vgl. Castelo 2007: 18. Kritische Ansätze sind noch selten, vgl. etwa Ribeiro 2012: 92. Dagegen ist in der Forschung häufig von der erfolgreichen

3.2 MOSAMBIK UND DIE KOLONIALE VERGANGENHEIT

Radikale Umgestaltung (1975–1983)

Angesichts der instabilen Situation während der Zeit der Übergangsregierung vom September 1974 bis Juni 1975 beharrte die FRELIMO auf ihrem alleinigen Anspruch, die politische Führung des Landes zu übernehmen.³⁶ Dazu griff sie auf verschiedene Maßnahmen zurück: Einige der geschichtspolitischen Initiativen, die dem politischen Umbruch von 1974/1975 und der Unabhängigkeit des Landes am 25. Juni 1975 einhergingen, betrafen die Umgestaltung der Städte. So kam es zur Entfernung von Denkmälern aus der Kolonialzeit.³⁷ Daneben wurden Straßennamen geändert, die an Militärs und Politiker der portugiesischen Geschichte erinnerten. Die Hauptstadt hieß fortan nicht mehr Lourenço Marques, sondern wurde in Cam Phumo und ab 1976 in Maputo umbenannt.³⁸ Die neue politische Situation, die Aussicht auf ein durch die FRELIMO regiertes Land sowie die Nationalisierung von Banken, Land, Wohneigentum, Fabrikanlagen und Verkehrsbetrieben waren einige der Gründe, die zu einem massenhaften Exodus der Siedler führten.³⁹ In der Zeit bis 1976 verließen über 150.000 Menschen Mosambik,⁴⁰ ein Umstand der sich auch erheblich auf die wirtschaftliche Situation auswirkte.

Des Weiteren wurde ebenso ein Umdenken in der Geschichtsschreibung vorangetrieben.⁴¹ Dabei betonten Gegenentwürfe zur kolonialen Geschichtsschreibung schon seit dem Beginn der 1960er Jahre den Aspekt des Widerstands.⁴² Dies zeigt

Reintegration der *retornados* die Rede. Vgl. Rocha-Trindade 1995: 341; Lubkemann 2005: 264f.; Marques 2012: 131.

35 Vgl. Loff 2010: 67.

36 Vgl. MacQueen 1997: 136ff.

37 Vgl. Wheeler 1980: 301, 315; Verheij 2013: 4.

38 Der Name Cam Phumo bezog sich auf einen Shangana-Fürsten aus prekolonialer Zeit und erwies sich, da ein zu offensichtlicher Bezug zu einer ethnischen Gruppe bestand, als nicht akzeptabel für die FRELIMO. Stattdessen wurde die Hauptstadt in Maputo umbenannt. Maputo ist der Name eines Flusses im Süden. Der Name der Stadt wird damit mit einem für die damalige Zeit wichtigen Slogan der Nationsbildung verbunden: Mosambik, das war das Land »vom Rovuma [ein Fluss im Norden] bis Maputo«. Vgl. Colin 1976: 446; Sidaway 1991.

39 Vgl. Harsgor 1980: 151f.; MacQueen 1985; Cahen 1993: 50f.; Pitcher 2002: 38f., 47.

40 Vgl. Pires 2000: 184.

41 Vgl. Bender und Isaacman 1976: 234; Meneses 2012: 126.

42 Vgl. Brandstetter 1997: 84f.; Eckert 1997: 136f. Siehe die Werke: Isaacman 1975; Isaacman und Isaacman 1976.

sich z. B. im Hinblick auf *The Struggle for Mozambique* von Eduardo Mondlane (1920–1969), dem ersten Präsidenten der FRELIMO.⁴³ Die von der FRELIMO verfasste *Geschichte Mosambiks* orientierte sich an solchen anticolonialen Darstellungen und zielte darauf ab, eine erste Basis für den Geschichtsunterricht des noch jungen unabhängigen Staates zu schaffen.⁴⁴ Ähnlich wie in anderen Teilen des Kontinents versuchten sich »Afrika-Historiker [...] mit allen Mitteln von den Imperialismushistorikern abzusetzen und die ›wahre‹ Geschichte Afrikas aufzuspüren; die afrikanische Geschichte musste ›dekolonisiert‹ werden.«⁴⁵ Kritik an der offiziellen Geschichtsschreibung war dabei in den Jahren nach der Revolution nicht erwünscht.⁴⁶ Die Position der FRELIMO, die sich 1977 in eine politische Partei umwandelte und sich als Avantgarde des Volks verstand,⁴⁷ radikalisierte sich in dieser Zeit.⁴⁸

In den Städten kam es in diesen Jahren zu Massenverhaftungen von Personen, die der Prostitution, Arbeitslosigkeit und des Alkoholismus beschuldigt wurden. Sie wurden als Erbe des kolonialen Regimes angesehen und oft in Umerziehungslager geschickt.⁴⁹ In ländlichen Regionen fanden Zwangsumsiedlungen in kommunale Dörfer statt, um die Menschen auf diese Weise von ethnischen Zugehörigkeiten und damit verbundenen religiösen Praktiken zu trennen. Zugleich sollten sie im Sinne der Idee des »neuen Menschen« zur kollektiven Arbeit erzogen werden.⁵⁰ Zur

43 Mondlane setzt sich in seinem Buch u. a. mit dem Mythos des Lusotropikalismus, und der wirtschaftlichen Ausbeutung des Lands sowie mit Sklaverei und Zwangsarbeit auseinander. Vgl. Mondlane 1983 [1969]. Siehe auch Shore 1983; Sousa 2008.

44 Eine erste Ausgabe war Anfang der 1970er Jahre erschienen: *História de Moçambique* (1971). Die Geschichte der Unabhängigkeitsbewegung und späteren Partei FRELIMO wurde wiederum anhand einer Dokumentensammlung festgeschrieben, die seit den 1970er Jahren immer wieder neu aufgelegt wird. Vgl. Muiwane 2006.

45 Eckert 1997: 134. Vgl. Bergenthum und Speitkamp 2004.

46 Auch historische Darstellungen des Unabhängigkeitskampfes der 1980er Jahre stehen der offiziellen Linie der FRELIMO sehr nahe. Vgl. Isaacman und Isaacman 1983; Munslow 1983. Kritisch dazu White 1985.

47 Vgl. Newitt 2002: 206.

48 Vgl. Darch und Hedges 1999: 146. Zum offiziellen Diskurs vgl. auch Darch 1981.

49 Zu »campos de re-educação (Umerziehungslagern)« der FRELIMO, in die seit 1975 Oppositionelle, Prostituierte und viele weitere oft willkürlich geschickt wurden siehe Serra 1997: 99; Cabrita 2000: 96; Hall und Young 1997: 47f.; Thomaz 2008: 178ff.; Machava 2011: 596; Meneses 2016: 166f.

50 Das Konzept des »homen novo (neuen Menschen)« wurde in Mosambik 1977 von Sérgio Vieira geprägt. Vieira und anderen zufolge sollte sich der »neue Mensch« durch Rationalität und Teilnahme an kollektiver Arbeit sowie durch die Abkehr von Aberglauben und

Überwachung der Bevölkerung und ihrer sozialistischen Erziehung wurden Massenorganisationen u. a. für Jugendliche und Frauen sowie Dynamisatorengruppen gegründet.⁵¹ Noch 1975 wurde der Geheimdienst *Serviço Nacional da Segurança Popular de Moçambique* (SNASP, Nationaler Dienst für Volkssicherheit Mosambik) eingerichtet.⁵² 1978 wurden eine Reihe von ehemaligen politischen Gefangenen der PIDE/DGS wegen des Verdachts auf konterrevolutionäre Tendenzen zu Haftstrafen verurteilt, darunter auch der Maler Malangatana Valente Ngwenya (1936–2011).⁵³ Daran schloss sich der Prozess gegen die sogenannten Kompromitierten an, der 1982 in Maputo stattfand und bei dem ehemalige Angehörige der portugiesischen Streitkräfte,⁵⁴ des Geheimdiensts PIDE/DGS⁵⁵ sowie politischer Parteien⁵⁶ des *Estado Novo* gesellschaftlich »re-integriert« werden sollten.⁵⁷ Grund für die Unterdrückung jedweder Opposition war die Auffassung Machels und der

Tribalismus auszeichnen. Vgl. Sumich 2012: 137. Zum Konzept des »neuen Menschen« in der UdSSR sowie auch bei Frantz Fanon vgl. Kalter 2011: 272f.

51 Vgl. Newitt 1995: 543; Pitcher 2002: 48.

52 Leguèbe 1976: 13; Henriksen 1978: 457.

53 Vgl. Mateus und Mateus 2007: 192f.; Mateus und Mateus 2010: 80.

54 Nach dem Militärputsch des 25. April und dem Sturz des Regimes in Lissabon waren die Kolonialsoldaten in den Kriegsgebieten verblieben. Vgl. Wheeler 1976: 236ff.; Henriksen 1983: 60f.; Cann 1997: 87ff.; Pinto 2001: 49f.; Coelho 2002: 134ff.

55 Vgl. Mateus 2011: 58ff., 81. Das portugiesische Personal der PIDE/DGS war zunächst im Gefängnis Machava inhaftiert, wurde aber im Anschluss an den Aufstand des 07.09.1974 von bewaffneten Militärs, die gegen die im Lusaka-Vertrag festgelegte Machtübergabe an die FRELIMO revoltierten, freigelassen. Viele von ihnen flohen nach Südafrika. Vgl. Hall und Young 1997: 43f. Die PIDE/DGS existierte in den Kolonien bis 1975 als den Streitkräften untergeordneter Nachrichtendienst weiter. Vgl. Maxwell 1995: 101; Fleschenberg 2004: 211.

56 Die *Acção Nacional Popular* (ANP, Nationale Volksaktion) war die Nachfolge-Partei der *União Nacional* (UN, Nationale Union) und die einzige erlaubte Partei im *Estado Novo*. Vgl. Rosas 1997: 42; Wheeler und Opello 2010: 274. Mosambikanische Angehörige der ANP mussten den Status des *assimilado* (Assimilierte) innehaben, mit dem gewisse Privilegien (Befreiung von Zwangsarbeit, vergleichsweise besserer Zugang zu Bildung und Arbeit sowie Wohnsitz in der Stadt) verbunden waren. »Assimilierte« hatten aber nur theoretisch die gleichen Rechte wie die Siedler. Um den Status zu erhalten, musste die Person u. a. Portugiesisch sprechen können, dem Kolonialstaat Treue schwören und »europäische Manieren« haben. Um 1960 gab es in Moçambique ca. 5.000 »Assimilierte« bei einer Gesamtbevölkerung von 8,2 Millionen. Vgl. Penvenne 1989; O’Laughlin 2000: 13f.

57 Vgl. Hanlon 1984; Igreja 2010: 786f.; Meneses 2016.

FRELIMO, dass das Land durch Unterwanderung »imperialistischer Feinde« und Sabotage gefährdet sei.⁵⁸ Ausschlaggebend für diese Situation waren u. a. auch die Spannungen mit Rhodesien und Südafrika, in denen weiße Minderheitsregime herrschten, sowie der beginnende Bürgerkrieg. So war das Verhältnis zwischen FRELIMO und der eigenen Bevölkerung oft durch Spannungen charakterisiert.⁵⁹ In besonderem Maße war die Landbevölkerung betroffen: »Yet once in power, Frelimo evolved from a popular and victorious liberation movement into a bureaucratic, anti-peasant, one-party state«.⁶⁰

Bürgerkrieg und das Ende des Sozialismus (bis 1992)

In den 1980er Jahren geriet die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit in den Hintergrund. Wichtigster Grund dafür war, dass Mosambik Schauplatz eines Bürgerkriegs zwischen der FRELIMO und der *Resistência Nacional Moçambicana* (RENAMO, Nationaler Widerstand Mosambik) wurde.⁶¹ Die Deutung dieses Kriegs ist noch immer umstritten.⁶²

Während der Konflikt zunächst als Destabilisierung von außen interpretiert wurde, haben spätere Untersuchungen auf die Konflikte zwischen der FRELIMO mit ihrer Politik einer »autoritären Modernisierung« und der Bevölkerung hingewiesen.⁶³ Nachdem Zusammenbruch des Kommunismus, dem Ende des Kalten Kriegs blieb auch die finanzielle Unterstützung bei der RENAMO aus. Der Bürgerkrieg endete 1992 mit den Allgemeinen Friedensabkommen von Rom. 1994 folgten

58 Die Definition, wer ein »Volksfeind« war, war sehr weit gefasst. Nahezu jeder konnte verdächtigt werden: »Traitors«, »internal agents«, »lackeys of imperialism«, the »reactionary and anti-revolutionary«, the »compromised«, »armed gangs«, »vagrants« – to list but a few of the labels – were all names of the enemy within.« Machava 2011: 594. Siehe auch Buur 2010.

59 Vgl. Chabal 2002: 68f.

60 Bowen 2000: 1.

61 Die RENAMO wurde zunächst mit Unterstützung des rhodesischen Geheimdiensts gegründet und setzte sich anfänglich aus ehemaligen Soldaten der portugiesischen Streitkräfte, Agenten und Informanten der PIDE/DGS aber auch aus FRELIMO-Dissidenten zusammen. Zunächst ging die RENAMO gegen die simbabwische Unabhängigkeitsbewegung ZANLA vor, die von Mosambik unterstützt wurde. Mit der Unabhängigkeit von Simbabwe übernahm Südafrika die finanzielle Unterstützung der RENAMO. Vgl. MacQueen 1997: 229; Coelho 2002: 147f.; Seibert 2003: 253f., 276; Dinerman 2006: 29f.

62 Vgl. Pearce 2015: 118.

63 Vgl. Cahen 2012: 21ff.

die ersten freien Wahlen, bei denen die RENAMO einen aus Sicht vieler BeobachterInnen überraschend hohen Stimmenanteil erzielte.⁶⁴ Der Weg zu einer wirtschaftlichen Liberalisierung war bereits Ende der 1980er Jahre mit der Abkehr vom Sozialismus auf dem 5. Kongress der FRELIMO erfolgt, in den 1990er Jahren musste sich das Land der Finanzpolitik des Währungsfonds sowie der Weltbank unterordnen.⁶⁵

Umbrüche und Neu-Orientierungen (seit 1990)

Die FRELIMO gestaltete den Übergang zum Mehrparteiensystem, die Demobilisierung des Militärs und die Liberalisierung der Wirtschaft nach 1992 zu ihren Gunsten und war somit in der Lage, ihre politische Vormachtstellung zu behalten, auch wenn es bis in die Gegenwart immer wieder zu Spannungen mit der RENAMO kommt.⁶⁶ Dabei revidierte die FRELIMO auch ihre Sicht auf die sozialistische Vergangenheit.⁶⁷

Eine kritische Reflexionen der offiziellen nationalen Geschichte setzte am Ende der 1980er ein.⁶⁸ Depelchin und Bragança stellen dabei das »triumphalistische Narrativ« infrage, mit der die Geschichte der FRELIMO und der »Befreiung« Mosambiks geschrieben wurde.⁶⁹ Später richtete das *Centro de Estudos Africanos* (CEA, Zentrum für Afrikastudien) an der *Universidade Eduardo Mondlane* (UEM) in Maputo eine Konferenz zur Historiografie in Mosambik aus, auf der für eine Historisierung der Meistererzählung der FRELIMO plädiert wurde.⁷⁰ Dies wurde auch auf die Geschichte des Unabhängigkeitskampfes in Mosambik bezogen: Es kam zu einer Revision der Geschichte des Massakers von Mueda, bei dem im Juni 1960

64 Vgl. Newitt 2002: 219f. Die neue Verfassung von 1990 hatte bereits die Voraussetzungen für ein Mehrparteiensystem geschaffen.

65 Vgl. ebd., 227f.; Morier-Genoud 2009: 155.

66 Vgl. Morier-Genoud 2009: 159f.

67 Vgl. Pitcher 2006; Pitcher und Askew 2006.

68 Dies steht auch mit der Revision der Position der FRELIMO in Bezug auf den Bürgerkrieg in Verbindung. Während die FRELIMO und die mit ihr sympathisierenden Autoren die Ursache für den Krieg und die Entstehung der RENAMO im Ausland, vor Allem in Rhodesien und Südafrika verorten, sind andere Autoren wie Geffray daran interessiert, die Ursachen des Bürgerkriegs eher in Mosambik und anhand der Politik der FRELIMO zu untersuchen. Vgl. Geffray 1990. Einen Überblick über die verschiedenen Positionen gibt Dinerman 2006: 15ff., 61ff.

69 Vgl. Bragança und Depelchin 1988.

70 Vgl. Adam 1991: 69. Zur Arbeit des CES in Bezug auf die Geschichtsschreibung in Mosambik vgl. Fernandes 2013.

portugiesische Militärs gegen demonstrierende Landarbeiter vorgegangen waren.⁷¹ Trotz dieser Öffnung im Bereich der Historiografie muss weiterhin von einer vorherrschenden Position des FRELIMO-Narrativs und des »Befreiungsskripts« ausgegangen werden.⁷² FRELIMO »[...] certainly abandoned Socialism, but it continues today to promote the same form of nationalism [...] and it continues to believe that Frelimo represents the whole nation, if it does not actually believe that it is the nation!«⁷³

Die Vorherrschaft der Meistererzählung der FRELIMO wird durch den rezenten Memoiren-Boom in gewisser Weise perpetuiert, auch wenn in diesem Rahmen einige Differenzierungen zu beobachten sind.⁷⁴ Während die Mehrheit derjenigen, die am Unabhängigkeitskampf beteiligt war, darauf angewiesen ist, eventuell im Rahmen eines *Oral History*-Projekts befragt zu werden,⁷⁵ mehrten sich in den letzten Jahren die Memoiren führender FRELIMO-Politiker.⁷⁶ Es handelt sich um eine Konstellation, die auf die wirtschaftliche und politische Vorherrschaft der FRELIMO sowie ihrer höchsten Repräsentanten wie Joaquim Chissano oder Armando Guebuza verweist und in der die Deutungshoheit über die Vergangenheit vorrangig jenen vorbehalten bleibt, die sie schon seit vielen Jahrzehnten für sich beanspruchen.⁷⁷ Dies zeigt sich ebenso an Gedenkorten wie dem *Monumento da Praça dos Hérois Moçambicanos* (Monument des Platzes der mosambikanischen Helden) in Maputo.⁷⁸ Solche Idealisierungen waren auch im »Samora Machel«-Jahr, als zahl-

71 Vgl. Adam und Dyuti 1993: 117f. Zur Diskussion des Massakers von Mueda siehe Cahen 1999.

72 Vgl. Israel 2013: 13; Pitcher 2002: 236ff. So gilt das Werk Muiuanes über »Daten und Dokumente der FRELIMO« weiterhin als Basis der offiziellen Geschichte Mosambiks. Vgl. Muiuane 2006.

73 Morier-Genoud 2009: 160.

74 Unter den veröffentlichten Memoiren sind auch solche von ehemaligen politischen Gefangenen zu finden – FRELIMO-Kämpfer, die von der PIDE/DGS gefangen genommen wurden und im unabhängigen Mosambik dann unter Verdacht der Kollaboration gerieten. Vgl. Mboa 2009; Peixoto und Meneses 2013: 87.

75 Vgl. für solche Ansätze u. a. Santos 2011; Bonate 2013.

76 An Memoiren führender Politiker und FRELIMO-Kader wären u. a. zu nennen: Veloso 2007; Moiane 2009; Vieira 2010; Chissano 2011; Langa 2011; Pelembe 2012; Tembe 2014.

77 Solche Interpretationen sind auch deshalb so zentral, da es noch immer schwierig ist, in Mosambik entsprechende und grundlegende historische Archivarbeit zu realisieren. Vgl. Morier-Genoud 2009: 160f.; Coelho 2010.

78 Das *Monumento* ist ein Pantheon nationaler Helden, das die sterblichen Überreste von Eduardo Mondlane, Samora Machel und weiteren Protagonisten der FRELIMO und des

reiche Statuen für den 1986 verstorbenen Präsidenten Mosambiks errichtet wurden,⁷⁹ und anlässlich des 50. Jahrestags der Gründung der FRELIMO 2012 zu beobachten.⁸⁰

»Befreiungskampfes« birgt. Vgl. Ribeiro 2005: 261; Verheij 2011: 103; Marschall 2013: 194f.

79 Zur Person Machels vgl. Instituto Nacional de Planeamento Físico 1996 [1986]; Christie 1996; Lefanu 2012.

80 Damals zeigte das mosambikanische Fernsehen TVM etwa eine Reihe von Interviews, in denen aber nach wie vor eine kontrollierte Binnensicht dominierte, wodurch eine Kritik der eigenen Parteigeschichte oder des »nationalen Befreiungskampfs« nicht geleistet wurde. Vgl. u. a. »Interview mit Muiuane.« 50 anos da FRELIMO, <https://www.youtube.com/watch?v=VgKCy1h76R0> (30.03.2018).

4. Die Indienstnahme von Zeugenschaft in Filmen der revolutionären Umbrüche

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

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

2 Vgl. Pinto 2004: 90.

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

4 Vgl. Hall und Young 1997: 36ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Vgl. hierzu Robert-Gonçalves 2013: 5.

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

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

Zur Entstehung von DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE

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

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

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

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

11 Vgl. Stock 2015.

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

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

14 Zitiert nach Cunha und Ferreira: 5.

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

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

Stimmen des »Volkes« im revolutionären Lissabon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27 Rosas 1997: 46.

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

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

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

die Kämpfe der Unabhängigkeitsbewegungen Angolas gegen die portugiesische Herrschaft.

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

30 DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE, 00.14.54–00.15.35.

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

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

33 Min-Ha 2006: 279.

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

35 Comolli 2006: 231.

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

Abbildung 1-4: Stimmen des »Volkes«



Quelle: Stills aus DEUS, PATRIA, AUTORIDADE

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

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

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

Experten-Kommentar: Was war der Kolonialismus?

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

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

38 Vgl. DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.15.35–00.16.00.

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

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

41 Vgl. Nichols 1981: 175ff.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Soldaten als Opfer der Kolonialkriege

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

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

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

55 Fischer 2009: 192.

56 *DEUS PÁTRIA AUTORIDADE*, 00.43.48–01.07.30.

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

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

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

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

58 DEUS PÁTRIA AUTORIDADE, 00.48.22.

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

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

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

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

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

64 Ribeiro 1999: 38.

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

Abbildung 7 und 8: Zwei Kriegsversehrte



Quelle: Stills aus DEUS, PATRIA, AUTORIDADE

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

Die filmische Verurteilung des *Estado Novo*

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

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

66 Vgl. Loff 2010: 73.

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

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

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

67 Vgl. Pinto 2004: 71.

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

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

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

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

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

71 Ein Teil der Assimilierten schloss sich den verschiedenen antikolonialen Bewegungen an, aus denen später die FRELIMO hervorging. Bei den Treffen mit den Kompromittierten waren die Assimilierten folglich mit denen konfrontiert, die sich einst gegen die Privilegien des kolonialen Regimes entschieden hatten und nun an der Macht waren. Vgl. Penvenne 1989; Rosas 1997: 42; Cahen 2012: 23; Sumich 2012: 133f.

72 Mateus geht davon aus, dass die PIDE/DGS von großer Bedeutung für den Dekolonisierungskrieg in Mosambik war. Im Gegensatz zum Vorgehen der Geheimpolizei in Kontinental-Portugal zeichne sich das Vorgehen der PIDE/DGS in den afrikanischen Kolonien durch äußerste Brutalität aus. Vgl. Mateus 2011: 20, 58ff., 81.

73 Die Identität der meisten Informanten und Agenten blieb nach 1974 unbekannt, da die Akten der PIDE/DGS verschwanden. Vgl. Hall und Young 1997: 43f.; Fleschenberg 2004: 211. Siehe dazu auch Kapitel 8.2.

74 Die meisten Kolonialsoldaten verblieben nach der Revolution in Lissabon und den bevorstehenden politischen Veränderungen in den jeweiligen Kriegsgebieten und waren nach dem Sturz des Regimes schwer durch die FRELIMO zu identifizieren, da entsprechende Akten fehlten. Vgl. Wheeler 1976: 236ff.; Coelho 2002: 134ff.

75 Dies geschah auch vor dem Hintergrund der Vorfälle von 1977 in Angola und dem innerparteilichen Konflikt in der MPLA, bei dem Nito Alves gegen die Position von Agostinho Neto wendete. Vgl. Mateus und Mateus 2007; Pawson 2014.

76 Vgl. Rosas 1997: 42; Wheeler und Opello 2010: 274.

77 Machel 1974. Vgl. Machava 2011: 603.

78 Vgl. Christie 1988: 172; Mateus 2006: 659; Machava 2011: 603. Die Methode der öffentlichen Identifizierung wurde in der ausländischen Berichterstattung über die Situation in Mosambik mit jenen in China verglichen und herausgestellt, dass Selbstkritik und sozialer Druck gegenüber Gefängnisstrafen oder anderen Sanktionen – angeblich – bevorzugt

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

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

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

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

80 Vgl. Gray 2012: 143.

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

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

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

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

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

Der Verhandlungsraum

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

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

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

87 Vgl. Igreja 2010: 782.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»[...] saíam os quadros para os aparelhos ideológico e económico do colonialismo. Talvez por conveniência de espaço, talvez por ironia consciente, foi ali mesmo que se realizou, segunda e terça-feiras, desta semana, um acto que é a antítese desse passado ainda recente [...]: A descolonização mental dos moçambicanos, que participaram na violência colonizadora.

([...] kamen die Kader für die politischen und wirtschaftlichen Institutionen des Kolonialismus. Vielleicht aus Gründen des Platzes, vielleicht aus bewusster Ironie fand genau in diesem Saal am vergangenen Montag und Dienstag ein Akt statt, der die Antithese zu dieser noch jungen Vergangenheit bildet [...]: Die mentale Dekolonisierung der Mosambikaner, die an der Ausübung kolonialer Gewalt beteiligt waren.)«⁹⁷

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

Die Kompromittierten im Zeugenstand und Machel auf der Bühne

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

96 Dieser Vorgang ähnelt einigen Schauprozessen in der UdSSR: Wochenschauen wie *Sovkino-Zhurnal* zeigen, dass der Prozess gegen die »Sozialrevolutionäre« von 1922 und der Schachty-Prozess von 1928 in Sälen stattfanden, die sich durch das Dekor der Zarenzeit auszeichneten und die zu diesem Anlass mit Propaganda-Transparenten sowie mit elektrischer Beleuchtung versehen wurden. Vgl. Cassiday 1998: 652.

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

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

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

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

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

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

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

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

103 Vgl. Branigan 2007: 55.

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

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

106 Vgl. Macagno 2009: 18.

107 Vgl. Young 2010: 97.

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

Die Befragten im Zeugenstand

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

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

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

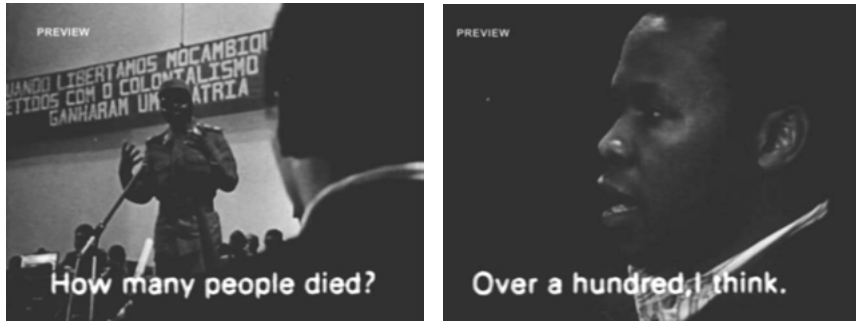
Das Unbehagen der Kompromittierten während des Treffens kann aus den Filmaufnahmen nur erahnt werden. Dort halten sich die Befragten an die ihnen zugedachte Rolle. Dass ihre Sorgen sich schließlich nicht als zutreffend herausstellten, steht aber mit einem anderen Aspekt in Verbindung. Diesem soll nun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

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

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

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

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



Quelle: Stills aus MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS

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

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

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

Samora Machel: How many people died?

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

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

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

111 MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.33.56–00.39.44.

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

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

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

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

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

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

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

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

116 Vgl. Mateus 2006: 658.

117 MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.47.11–00.48.49.

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

Bilder eines Schauprozesses?

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

118 MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS, 00.01.30–00.01.49.

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

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

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

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

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

123 Meneses 2012: 129.

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

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

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

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

128 Meneses 2016: 171.

4.3 ZWISCHENFAZIT

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

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

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

129 Vgl. Unfried 2006.

130 Frölicher und Sasse 2016: 81.

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

131 Eckert 2002: 110.

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

133 Vgl. Weigel 2016: 180.

5. Filmische Zeugenschaft abseits antikolonialer Meistererzählungen

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

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

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

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

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

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

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

4 Vgl. Cahen 1999.

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

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

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

5.1 DAS MASSAKER VON WIRIAMU UND DRAMATURGIEN HISTORISCHER ZEUGENSCHAFT

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

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

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

8 Vgl. Silva 2006: 67ff.

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

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

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

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

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

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

12 Vgl. Overhoff Ferreira 2016: 195ff.

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

14 Vgl. Corrêa 1980: 20.

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

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

25 und das Massaker von Wiriyamu

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

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

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

18 Vgl. 25, 00.57.30–01.02.25.

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

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

21 Vgl. Newitt 1995: 527f.

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

Augenzeugenberichte und *voice over*-Narration

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

22 Diese Offensiven wurden vom damaligen Oberbefehlshaber Mosambiks General Kaulza de Arriaga, den die *voice over* ironisch-subversiv als den »neuen Pazifizierer« bezeichnet, geplant und waren mit hohen Zahlen ziviler Opfer verbunden. Vgl. Henriksen 1976: 387; Newitt 1995: 529ff.

23 Die Filme der FRELIMO zeigen u. a. Kinder mit Napalmverbrennungen als Beleg für die ausgeübte Gewalt seitens der Kolonialmacht. Solche Bilder finden sich oft in Filmen der Unabhängigkeitsbewegungen über die Kriege in Guiné oder Mosambik. Die Bilder erinnern an die Ikonografie des Vietnamkriegs und an die Fotografien Nick Uts von Kim Phúc. Vgl. Paul 2004: 356f. Zur Verwendung von Napalm vgl. Minter 1972: 152; Ribeiro 1999: 123ff.

24 Aus der Sicht des Films erweist sich die Guerilla-Strategie der FRELIMO trotzdem als erfolgreich – womit letztlich eine triumphalistische Vision des Unabhängigkeitskampfes zum Ausdruck gebracht wird.

25 Vgl. Ansprenger 1974: Kapitel 1 und 5; Hastings 1974. Siehe auch die Online-Präsentation von zahlreichen Zeitungsartikeln auf der Internetseite von »Atrocities and Massacres, 1960–1977. Wiriyamu, Mueda and Others.« Mozambique History Net, <http://www.mozambiquehistory.net/massacres.php> (30.03.2018).

26 Der Name von Domingos Ferrão war zu dessen Schutz geheim gehalten worden. Vgl. Guerra 2009: 63; Dhada 2013b: 554. Siehe ebenfalls Eric Morier-Genoud Beitrag »Wiriyamu. Atrocidade por esclarecer?« *Savana* 01.06.2012.

27 Vgl. Dhada 2013a: 61; Oliveira 2007-2008: 382ff.; Oliveira 2007: 423ff.

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

Stumme Zeugen von Wiriyamu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 25, 00.59.40–01.00.13.

35 Zitiert in Ansprenger 1974: 23.

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

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

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

Abbildung 11 und 12: Zeugen des Massakers von Wiriyamu



Quelle: Stills aus 25

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

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

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

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

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

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

Offizielles Totengedenken im postkolonialen Mosambik

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

41 Vgl. Young 2002: 246.

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

43 Priester Domingos Ferrão zitiert nach Guerra 2009: 63.

44 Vgl. Corrêa 1980: 20.

45 Vgl. Gray 2012: 146f.

46 Vgl. Cabaço 2004: 61f.

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

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

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

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

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

49 Instituto Nacional de Cinema 1982: 16.

50 Vgl. Morier-Genoud 2012: ix.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

55 Vgl. Schefer 2012: 274.

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

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

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

56 Vgl. Muiuane 2006: 5.

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

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

59 Vgl. Cahen 1999: 31.

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

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

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

Ruy Guerra und der Konflikt über MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE

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

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

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

63 Cahen 1999: 30.

64 Vgl. Fernandes 2013: 143.

65 Vgl. Convents 2011: 465f.

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

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

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

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

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

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

70 Vgl. Borges 2011: 54f.

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

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

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

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

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

Offene Interviews oder konditionierte Zeugenschaft

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

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

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

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

75 Vgl. Schefer 2012: 274.

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

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

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

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

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

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

Marginalisierte historische Zeugen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Vgl. ebd.: 30.

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

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

Abbildung 13: *Faustino Vanomba*

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

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

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

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

92 Vgl. Keilbach 2010: 159ff.

93 Ebd.: 163.

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

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

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

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

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

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

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

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

Doppelt zum Schweigen gebracht

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

97 Vgl. Thomson 2007: 56.

98 West 2003: 356.

99 Vgl. Satjukow 2012: 206.

100 Ukadike 1994: 230.

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

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

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

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

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

102 Meneses 2012: 131.

103 Schefer 2012: 261.

104 Witt 2013: 141.

105 Vgl. Newitt 1995: 520ff.

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

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

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

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

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

108 Smith 2003: 10.

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

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

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

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

Von Angola und Mosambik nach Portugal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Opfer des Endes der Kolonialherrschaft in Portugal

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

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

119 Vgl. Pires 2000: 182.

120 Vgl. ebd.: 192ff.

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

122 Zitiert nach Lubkemann 2002: 191.

123 Vgl. Garcia 2012: 36.

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

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

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

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

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

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

125 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.23.09–01.32.05.

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

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

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

129 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.23.09–01.25.56.

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

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



Quelle: Still aus BOM POVO PORTUGUÊS

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

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

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

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

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

131 Kalter 2018: 280.

132 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.24.41–01.25.56.

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

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

Kisten der *retornados* am Lissabonner Hafen

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

133 Vgl. Robert-Gonçalves 2013: 8.

134 Vgl. Talbot 2011: 39.

135 Kalter 2018: 263f., 283.

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

137 Dacosta 1985: 376.

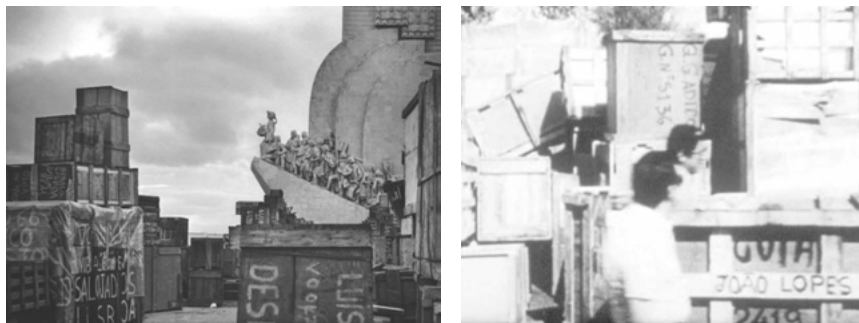
138 Das lag auch daran, dass sie aufgrund ihres vergleichsweise hohen Ausbildungsniveaus, familiärer Netzwerke sowie staatlicher Unterstützungsprogramme relativ schnell integriert werden konnten. Vgl. Pires 2000: 194; Lubkemann 2005: 257, 259; Talbot 2011: 38; Marques 2012: 131.

139 Zitiert nach Cunha und Castro Ferreira: 5.

140 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.51.15–01.25.36.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Doppelter Opferdiskurs?

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

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

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

145 BOM POVO PORTUGUÊS, 01.51.15–01.52.36.

146 Pinto 2001: 80.

147 Vgl. Kapitel 4.1.

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

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

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

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

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

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

150 Zitiert nach Lubkemann 2002: 191.

151 Vgl. Marchi 2012: 172f.

152 Vgl. Adamopoulos 2012: 246, 253.

153 Vgl. Rocha-Trindade 1995: 338.

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

155 Vgl. Smith 2003: 25f.

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

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

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

157 Loff 2010: 118.

158 Vgl. Cunha und Castro Ferreira: 9.

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

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

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

5.4 ZWISCHENFAZIT

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

162 Israel 2013: 13.

163 Vgl. Krämer und Schmidt 2016: 13.

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

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

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

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

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

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

168 Vgl. Rabinowitz 1993: 133f.

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. Loff 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 unbekanntem 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 unbekanntes 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 loseem 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 reversionistische 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 Migranten 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 romantisierendes 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 sei, 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 befehligt 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. Loff 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. Loff 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 WIRIYAMU

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 WIRIYAMU, 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 ebnet. 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: Baulque, 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. Baulque 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, Baulque 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 indiscriminável (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 Baulque 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 *Espresso* 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 vergangenen 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, antikoloniale 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.

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: xiiiif.; Wilson 2005; Atia und Davies 2010.
 - 7 Vgl. Bissell 2005: 239. Siehe auch Rosaldo 1989: 107; Norindr 1996: 120; Thackway 2003: 94; Lorcin 2012: 9.
 - 8 Damit sind auch Umdeutungsprozesse verbunden, da durch das koloniale Regime geschaffene Gedenkorte 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%C3%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. Muiuane 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 Architekturerebes charakterisiert, wobei die Kacheldekoration zentral ist.²⁹ Sie gilt als Indiz eines portugiesischen Architekturerebes,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 – unbekanntenen – 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 Sommerschild 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 Geheimpolizei vgl. Mateus 2011: 137ff.

35 Vgl. Sturken 1997: 74; McCalman und Pickering 2010; Hochbruck und Schlehe: 2010.

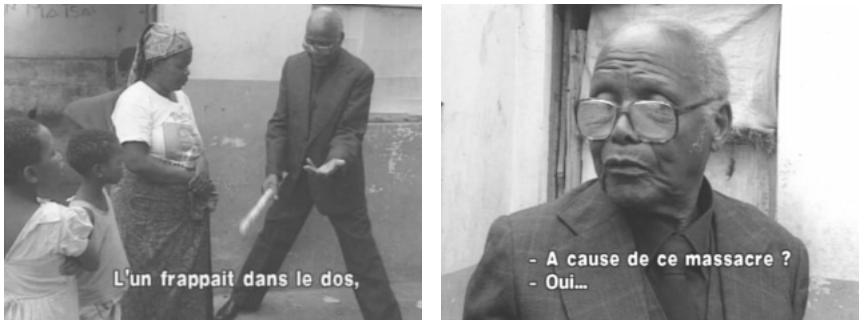
36 Die Einstellung erinnert an die Thematisierung der Prügelstrafe im zweiten Teil von Ralph Giordanos HEIA SAFARI (1966. Regie: Claus Ferdinand Siegfried. Deutschland: ZDF). Vgl. Michels 2009: 476.

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 Filmmacher 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* (CDDF, 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.

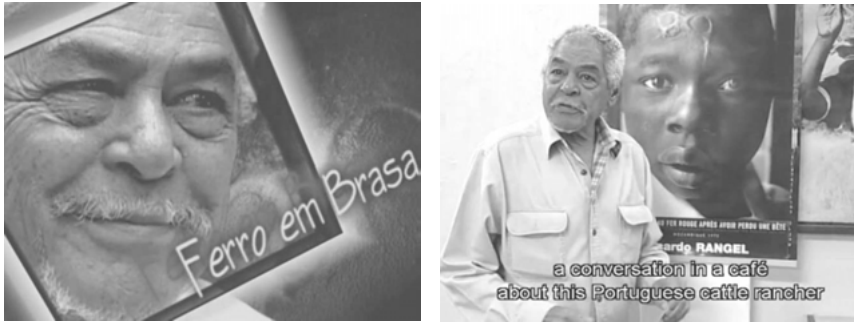
52 Das Buch *Relatos dos Povo Armado* (Berichte über das bewaffnete Volk) bildete später die Grundlage für den Spielfilm O TEMPO DOS LEOPARDOS (1985). Vgl. Azevedo 1983; Convents 2011: 521; Schefer 2013: 312f.

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 ihm in besonderem Maße Glaubwürdigkeit.

Streifzug durch Maputo: Stadtzentrum und Randbezirke

Um den Entstehungshintergrund einzelner Fotografien Rangels 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 verlassenem 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. Lorcin 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 eingeblenete 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 eingeblenet, 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 projektiert. 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 HÓPEDES DA NOITE

Jedoch charakterisiert sich HÓPEDES 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 HÓPEDES 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.; Sarmiento 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-Mörser 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 Keraschwenk 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.

8. Zeugenschaft als Archivkritik. Filmisch-fotografische Gedächtnisszenen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10 Vgl. Macqueen 2007: 86f.

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

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

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

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

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

Margarida Cardoso und der Kolonialkrieg in Mosambik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

22 NATAL 71, 00.02.17–00.02.49.

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

Perspektivische Blicke auf die Vergangenheit

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

23 Chanan 2007: 246.

24 Thomson 2007: 62.

25 Vgl. Marques und Paez 1997: 261.

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

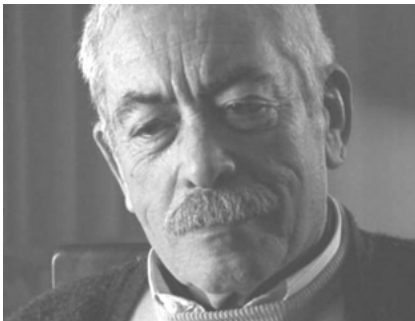
27 *NATAL 71*, 00.03.51–00.04.03. Zu Mueda vgl. auch Kapitel 5.2.

28 Vgl. Keilbach 2010: 103.

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

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

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



Quelle: Stills aus NATAL 71

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

29 Vgl. Vieira 2013c: 234.

30 Vgl. Weigel 2016: 180.

31 Steyerl 2008.

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

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

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

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

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

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

35 Kuhn 1995: 4.

36 Vieira 2013c: 235.

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

»Portugal ist kein kleines Land«

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

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

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

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

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

41 Vgl. Fendl und Löffler 1995: 60f.

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

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

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

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



Quelle: Stills aus NATAL 71

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

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

45 Scheid 2005: 31.

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

47 Vgl. Natali 2006: 100.

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

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

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

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

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

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

49 Newitt 1995: 469.

50 Smith 2002: 484.

51 NATAL 71, 00.42.49–00.43.24.

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

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

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

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

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

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



Quelle: Ribeiro Sanches 2006

Cardosos Film markiert einen Wendepunkt im filmischen Umgang mit den Veteranen des Kolonialkriegs in Portugal und problematisiert zugleich in reflexiver Weise das visuelle Erbe dieser Zeit. Die Dokumentation rückt dafür in einem persönlich und nachdenklich geprägten Register die Zeugnisse der Künstler und Veteranen in

55 NATAL 71, 00.43.36–00.43.44.

56 Medeiros 2002: 95.

57 De Certeau 2010: 351.

58 Vgl. Loff: 2010: 80-90.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Vgl. Pimentel 2007, 2008; Bastos 2013.

65 Vgl. Caldeira 2011.

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

67 Vgl. Loff 2010: 92ff.

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

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

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

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

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

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

Susana Sousa Dias und Archivbilder des *Estado Novo*

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

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

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

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

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

75 Vgl. Wahl 2010a.

76 Dias zitiert in MacDonald 2014: 405.

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

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

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

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

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

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

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

81 Dias zitiert in MacDonald 2015: 282.

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

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

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

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

Bildverlust

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

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

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

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

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

89 Vgl. Hahn 2018: 91.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

97 48, 01.13.29–01.14.02.

98 Wulff 2013: 21.

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

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

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

Dekonstruktion von Überwachungsbildern

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

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

102 Benthien 2006: 257.

103 Vgl. Overhoff Ferreira 2014: 50.

104 48, 01.20.39–01.21.18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

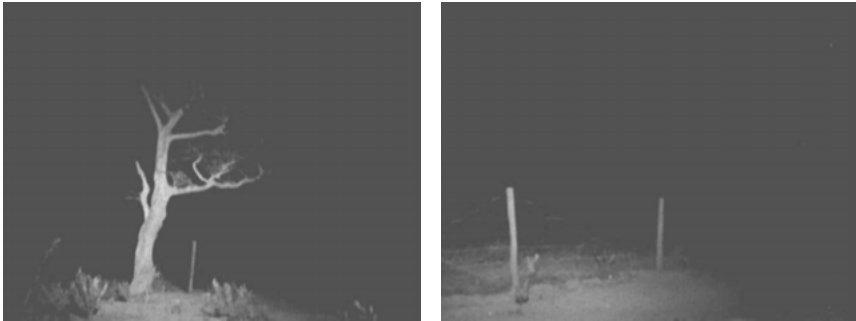
108 Vgl. Overhoff Ferreira 2014: 48.

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

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

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

Abbildung 39 und 40: Überwachungsaufnahmen des portugiesischen Militärs



Quelle: Stills aus 48

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

111 Vgl. Wulff 2013: 12f.

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

113 Ebd., 329.

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

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

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

Politische Gefangene der PIDE/DGS in Mosambik und Portugal

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

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

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

116 Vgl. 48, 01.23.13–01.24.48.

117 Wulff 2002.

118 Vgl. Mateus 2006: 125f.

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

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

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

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

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

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

121 Fischer 2004: 523.

122 MacDonald 2015: 279.

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

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

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

8.3 ZWISCHENFAZIT

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

125 Meneses 2012: 129.

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

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

128 Peixoto und Meneses 2013: 87.

129 Vgl. Hahn 2018.

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

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

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

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

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

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

9. Schlussbemerkung

Zeugenschaft ist aus gegenwärtigen gesellschaftlichen Zusammenhängen und politischen Debatten nicht mehr wegzudenken. In Diskussionen über Menschenrechtsverletzungen, Migration oder bei Berichten und Reportagen über Naturkatastrophen ist Zeugenschaft als wichtiges, wenn nicht als zentrales Element anzusehen.¹ Hierbei ist Zeugenschaft und die Figur der ZeugIn eingebettet in ein komplexes Geflecht aus Diskursen und Medientechnologien, die u. a. journalistische Berichterstattung, therapeutische Methoden, ethnografische Analysen oder dokumentarische Filme umfassen, um nur einige zu nennen. Es geht folglich nicht nur um das Ereignis oder die Menschen, die sich daran erinnern und darüber – vor der Kamera – berichten. Ihre Zeugnisse sind bzw. werden vielmehr zu Elementen, deren Einsatzpunkt durch unterschiedliche Gestaltungsweisen und argumentative Rahmungen bestimmt wird. Weder gibt es dahingehend aber einheitliche Umsetzungen, noch herrscht folglich Einigkeit in Bezug darüber, was Zeugenschaft bedeuten mag. Insofern ist es wichtig, die Rede von einer »Era of the witness« oder »Age of testimony« nicht mit einer Eindeutigkeit des Konzepts zu verwechseln. Vielmehr muss nach wie vor davon ausgegangen werden, dass Zeugenschaft in vieler Hinsicht mobilisiert, reflektiert und filmisch produziert wird.

Ein für Diskurse über und Gestaltungsweisen von Zeugenschaft wichtiger Bereich wurde von der vorliegenden Studie bearbeitet: Für Auseinandersetzungen mit der kolonialen Vergangenheit und kolonialer Gewalt, die sich zwischen Europa und Afrika verorten, kommt dokumentarischen Filmen ein nicht zu unterschätzender Stellenwert zu. Die Analyse zeigt dies für die gesellschaftlichen und geschichtspolitischen Zusammenhänge Mosambiks und Portugals auf. Dabei wird deutlich, in welcher Weise die untersuchten Filmproduktionen in einem Spannungsfeld verortet sind, das sich zwischen historischen Meistererzählungen, Zeugenschaft und filmischen Rahmungen aufspannt. Dieses Feld unterliegt seit dem offiziellen Ende der portugiesischen Kolonialherrschaft und seit den 1990er Jahren erhebli-

1 Vgl. Givoni 2016.

chen Veränderungen. Die verschiedenen Umgangsweisen mit der Vergangenheit und kolonialer Gewalt wurden in den jeweiligen Kapiteln mit Blick auf einzelne Filme untersucht, wobei die Zeit der Revolution und Transition in Portugal sowie das post-unabhängige Mosambik in den Fokus rückten, die Jahre des Perspektivwechsels nach 1989 betrachtet und rezentere Entwicklungen seit den 2000er Jahren analysiert wurden. Diese Analyse erlaubt folglich einen aufschlussreichen Einblick in die Formulierung von Deutungsangeboten der Vergangenheit sowie kolonialer Gewalt und lässt damit Rückschlüsse auf kulturelle Dekolonisierungsprozesse – verstanden als nicht abschließbare Prozesse – zu.

Die Perspektiven auf die Vergangenheit, den Kolonialismus und begangene Gewalttaten, die anhand der Rückgriffe auf historische Zeugen entworfen werden, lassen sich insgesamt nur schwer in ein simples Schema bringen. In Bezug auf die untersuchten Filme zeichnen sich jedoch Schwerpunktsetzungen ab, die bestimmte Entstehungskontexte betreffen. In diesen Zusammenhängen erweisen sich politische Rahmenbedingungen und geschichtspolitische Diskurse als entscheidend, wenn es um die filmische Gestaltung, Funktion und Reflexion von Zeugenschaft geht.

Im Verlauf der Untersuchung wurde aufgezeigt, dass Zeugenschaft im Bereich dokumentarischer Filme, die sich mit Gewalt und Kolonialismus beschäftigen, seit den 1970er Jahren stetig an Bedeutung gewinnt. Dabei ist zu konstatieren, dass sich die Gestaltung und Funktionalisierung von Zeugenschaft im filmischen Zusammenhang wandeln. Dass die Erinnerung derjenigen, die vor die Kamera treten und ihre Erfahrungen mitteilen, häufig angesichts historischer Meistererzählungen oder aber aufgrund filmischer Rahmungen im Abseits verbleibt, wurde im Verlauf der Arbeit mit Bezug auf exemplarische Fallanalysen herausgearbeitet. Betont wurde ein enger Bezug zwischen räumlichen Konstellationen, Zeugenschaft und filmischen Praktiken, ohne jedoch einen kausalen Zusammenhang zwischen den drei Aspekten zu unterstellen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Akt des Zeugnisgebens in einer spezifisch örtlichen, zeitlichen sowie soziopolitischen Situierung geformt wird, wobei diese Faktoren in Verschränkung mit audiovisuellen Technologien zu denken sind, mit denen sie in einem wechselseitigen Spannungsverhältnis stehen. Aus dieser Verknüpfung heraus resultieren Deutungsangebote der kolonialen Vergangenheit, des Kolonialkriegs bzw. des Unabhängigkeitskampfes.

Die Verschränkung filmischer Produktionen und geschichtspolitischer Diskurse wurde für die Zeit der revolutionären Umbrüche in Mosambik und Portugal analysiert. Dort zeigte sich, dass in den Filmen zunächst faktenorientierte Schilderungen historischer Zeugen eingesetzt wurden. In fragmentarischer Weise werden die Zeugnisse herangezogen, um historische Meistererzählungen wie z. B. antikoloniale Narrative zu beglaubigen und zu legitimieren. Das, was in der Revolutionsphase in

Mosambik oder Portugal vielfach mit dem Begriff der »Befreiung«² gekennzeichnet war, erweist sich mit Blick auf Zeugenschaft im Bereich dokumentarischer Filme somit oft auch als Zumutung. Das Versprechen, durch die Befragung historischer Zeugen eine »Geschichte von unten« zu entwerfen, wird angesichts dominanter antikolonialer und historischer Meistererzählungen als widersprüchliches Unterfangen erkennbar. Kolonialsoldaten und (ehemalige) Mitglieder der Streitkräfte des portugiesischen *Estado Novo* werden dabei in ihren Rollen als Kollaborateure fixiert und im Kontext politisch motivierter Dokumentationen in einer Hierarchie mit Experten und führenden Staatsrepräsentanten verortet. Eine solche geschichtspolitische Indienstnahme von Zeugenschaft zielte weniger auf eine differenzierte Arbeit an der Vergangenheit ab. Vielmehr stand der Akt einer symbolischen Verurteilung des vergangenen Regimes im Sinne der neuen Machthaber auf dem Plan, wofür Zeugenschaft mobilisiert und filmisch gerahmt wurde. In diesem Kontext verweisen die Filme auf politische Krisensituationen der Revolutions- bzw. post-Unabhängigkeitsphase, in denen die zukünftigen postkolonialen Gemeinschaften an Kontur gewinnen sollten. Es ging gewissermaßen um die Stabilisierung von Machtpositionen mit den Mitteln des Films, die sich im Kontext des Kalten Kriegs u. a. aus antiimperialistischen Diskursen speisten. Doch stellte sich dies angesichts der politischen und militärischen Konflikte in Mosambik bzw. im südlichen Afrika als schwierig dar. In Portugal wiederum verloren radikale linkspolitische Positionen mit dem Ende der PREC zugunsten einer demokratischen Konsolidierung an Kraft.

Jedoch sollte berücksichtigt werden, dass einem vorwiegend instrumentell geprägten Verständnis von Zeugenschaft als Element für die Legitimation politischer Argumente bereits in den 1970er Jahren Beispiele gegenüberstehen, die andere Zugänge zu Auseinandersetzungen mit der kolonialen Vergangenheit eröffneten. Diese wurden an den filmischen Bearbeitungen der kolonialen Massaker von Mueda und Wiriyamu, aber auch den DekolonisationsmigrantInnen in Portugal untersucht. Im Hinblick auf diese Filme ist eine Konturierung von Opferpositionen auszumachen, die im Umfeld der antikolonialen Unabhängigkeitskämpfe und der Dekolonisierung zu verorten sind. Einer geschichtspolitischen Indienstnahme von Zeugenschaft wird dabei durch künstlerisch-experimentelle Rahmungen widersprochen. Dieses »unruhestiftende«³ Potenzial filmischer Zeugenschaft barg politischen Konfliktstoff. Darauf verweisen nicht nur die Schwierigkeiten von Filmemachern mit der FRELIMO in Mosambik um 1980, wenn es um unkonventionelle Filmprojekte ging. Auch in Portugal lassen sich Ambivalenzen hinsichtlich der Diskussion der kolonialen Vergangenheit ausmachen, die sich von der Euphorie der Revolutionszeit verabschieden. So ist herauszustellen, dass es bereits in den 1970er Jahren

2 Vgl. Cahen 2012.

3 Krämer und Schmidt 2016: 13.

verschiedene Ansätze gab, im Rahmen geschichtspolitischer Diskurse – oder auch abseits von diesen – Deutungsangebote der kolonialen Vergangenheit zu entwerfen. In diesem Rahmen gewinnen folglich weitere Ausprägungen von Zeugenschaft an Gestalt. Diese sind angesichts radikaler politischer Optionen und umfassender gesellschaftlicher Umbrüche, demokratischer Festigung oder neuer kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen Indienstnahme und kreativer Reflexion zu situieren.

Mit der Zäsur von 1989 ist im untersuchten Feld ein Perspektivwechsel zu beobachten: Zeugenschaft wird nunmehr produktiv gemacht, um die subjektive Dimension historischer Geschehnisse zu artikulieren. Dabei werden an filmischen Deutungsentwürfen, die etwa Gewaltverbrechen wie das Massaker in Wiriyamu 1972 betreffen, zunehmend auch Opfer und Täter beteiligt. Grundlage dafür sind Videointerviews, die den Filmen eine Konstruktion multiperspektivischer Sichtweisen erlauben und die historiografische Aufarbeitungen sowohl in Mosambik als auch in Portugal teils vorwegnehmen.⁴ Wichtig ist dabei etwa die Einführung von historischen Zeugen in den dokumentarischen Produktionen, die als »Überlebende« von vergangenen Verbrechen und kolonialer Gewalt gelten und so gekennzeichnet werden. Demgegenüber wird jedoch die Rolle von Tätern, die an Massakern beteiligt waren, teilweise – etwa mit Rückgriff auf den Diskurs um posttraumatische Belastungsstörungen – relativiert. Die filmischen Szenarien von Zeugenschaft werden dabei unter die Vorzeichen von Versöhnung oder Entschuldigung gesetzt. Sie deuten trotz der angesprochenen Widersprüche darauf hin, dass den Opfern historischen Unrechts und von Gewaltregimen vermehrt Aufmerksamkeit zukommt – eine Bedeutungsverschiebung, die im Kontext von Menschenrechtsdiskursen in den letzten Jahrzehnten einzuordnen ist.⁵ Es ist zu berücksichtigen, dass die analysierten dokumentarischen Filme, die eine Multiperspektivität auf koloniale Gewalt entwerfen, hier als filmische Interventionen mit beschränkter Reichweite zu verstehen sind. Sie situieren sich mit ihren Bearbeitungen der Vergangenheit in einem komplexen Feld: In Mosambik waren nach dem beendeten Bürgerkrieg und dem Friedensabkommen von 1992 noch viele Konflikte ungelöst und es wurde keine Wahrheits- oder Versöhnungskommission eingerichtet.⁶ In Portugal konzentrierten sich die Anstrengungen am Ende der 1990er Jahre auf die Expo und die Zelebrierung der »Entdeckernation« in Lissabon.⁷ Hinzu kommt, dass Mosambik und Portugal seit dem Ende des Bürgerkriegs zwischen der FRELIMO und RENAMO wieder Handels- wie auch (entwicklungs-)politische Beziehungen aufgenommen hatten –

4 Vgl. Fernandes 2013; Israel 2013; Santos und Keese 2011.

5 Vgl. Bonacker 2012; Goltermann 2017.

6 Vgl. Hayner 2001: 186f.

7 Vgl. Power und Sidaway 2005.

ohne jedoch, dass es dabei explizit zu einer Aufarbeitung des Kolonialkriegs gekommen wäre.⁸ Diese Aspekte – wie auch die Gründung der CPLP o. ä. – trugen in ihrer Gesamtheit in spezifischer Weise dazu bei, die Spielräume für kulturelle Dekolonisierungsprozesse zu verändern. Es kann folglich festgehalten werden, dass die untersuchten Dokumentationen angesichts der beschriebenen Gemengelage – gerade auch für die Beteiligten – als überaus wichtige Momente anzusehen sind, die durch Fernsehausstrahlungen und Festivalaufführungen vielerorts Diskussionen auslösten. Ihr Unterfangen, eine Neuperspektivierung kolonialer Vergangenheit und Gewalt einzufordern, blieb im Hinblick auf die Konfliktsituationen und gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse jedoch oft auf einzelne Interventionen beschränkt und konnte im Bereich politischer Debatten nur bedingt Wirkungen entfalten – auch wenn mit ihnen die Möglichkeitsbedingungen multiperspektivischer Deutungsangebote konturiert wurden, die spätere Produktionen erneut aufgriffen und weiter differenzierten.

Der Rückgriff auf und die filmische Gestaltung von historischer Zeugenschaft verschiebt sich weiter, wenn Produktionen der 2000er Jahre in den Blick genommen werden. Hierbei zeigen sich kulturelle Dekolonisierungsprozesse, bei denen historische Zeugenschaft etwa mit Ruinen in Beziehung gesetzt wird. Architektonische Überreste in urbanen Räumen mosambikanischer Städte werden dabei zum Ausgangspunkt für kritische Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit. Das Zusammenspiel von Ruinen, Zeugenschaft und filmischen Praktiken wird produktiv gemacht für die Konstruktion von Deutungen des Kolonialismus und kolonialer Gewalt. Es zeichnet sich ein »Denken mit den Ruinen des Imperiums«⁹ ab, das durch die filmischen Politiken der Gegenwart geprägt wird. Dabei scheinen »komplexe Blickkonstellationen« auf, anhand derer ein »Schauplatz der Zeugenschaft«¹⁰ hervorgebracht wird. Zeugenschaft wird damit in spezifischer Weise situiert, wodurch Nebenschauplätze des Unabhängigkeitskampfes und der Kolonialgeschichte neue Relevanz erhalten.¹¹ Diesen Produktionen fehlt ein triumphalistischer Ton, den die offizielle Geschichtsschreibung der FRELIMO im Hinblick auf Darstellungen des »nationalen Befreiungskampfes« bevorzugt. Dass letztere weiterhin einen hohen Stellenwert in Mosambik besitzen, zeigt sich an den Statuen von Samora Machel oder Eduardo Mondlane sowie dem Praça dos Heróis Moçambicanos (Platz der Helden Mosambiks) in Maputo. Insofern lassen sich die dokumentarischen Filme als kritische Fragezeichen an einer (geschichts-)politischen Konstellation ver-

8 Vgl. Loff 2010: 112. Zu den bilateralen Beziehungen seit 1975 vgl. MacQueen 1997: 227ff.

9 Stoler 2008: 196.

10 Vgl. Weigel 2016: 190f.

11 Vgl. Meneses 2012: 128.

stehen, mit denen eine Öffnung der Geschichtsdeutungen und eine differenzierte Diskussion dessen in Aussicht gestellt werden, wie Kolonialismus und koloniale Gewalt angesichts einer fragmentarisierten, ökonomisch instabilen und konfliktreichen Gegenwart zu verstehen sind. Darüber hinaus lassen sich Hinweise auf einen reflexiven Umgang mit historischer Zeugenschaft beobachten. Dazu zählt etwa der spielerisch wirkende Umgang mit den Interviewten und deren Rollen in den Produktionen von Licínio de Azevedo. Mit solchen filmischen Rahmungen wird das Konzept der Zeugenschaft selbst bezüglich der damit verbundenen Auffassungen von Wissensproduktion infrage gestellt: Die filmischen Deutungsangebote werden in ihrer Fragilität beleuchtet, die sich angesichts einer komplexen Gemengelage divergierender Erfahrungen und damit verknüpfter Formen von Erinnerungen sowie in Verbindung mit den dokumentarischen Registern ergibt.

Die Problematisierung des kolonialen Archivs erfolgt des Weiteren durch die filmische Thematisierung visueller Materialien. Obwohl Bildmaterial der Kolonialzeit und Dekolonisierung weithin zirkuliert und Deutungen provoziert, ist die Auseinandersetzung mit solchen Archivmaterialien hier hauptsächlich an dokumentarischen Produktionen von FilmemacherInnen aus Portugal zu beobachten. Die Hinwendung zu privaten Fotografien von Kriegsveteranen erfolgt etwa in Situationen, die vor dem Hintergrund des Schweigens in der Familie über die Vergangenheit einzuordnen sind. Diese filmischen Positionierungen legen den Fokus auf die Konsequenzen für die Veteranen in Portugal und deren Familien. Damit gewinnt ein in der Entstehung begriffener intergenerationaler Dialog über die Kolonialkriege an Kontur.

Die gewaltsame Dimension des Kolonialismus und des Salazar-Regimes wird besonders anhand der Auseinandersetzungen über das Vorgehen der Geheimpolizei PIDE/DGS bearbeitet. In dieser Hinsicht machen die Filme von Susana de Sousa Dias auf die drängende Bedeutung einer kritischen Perspektivierung der kolonialen Vergangenheit auf der Basis filmischer Zeugenschaft aufmerksam. So wirft 48 die Ausdruckskraft der Stimme der Zeugen in die Waagschale gegenüber dem lückenhaften Archiv des *Estado Novo* und reflektiert zugleich durch Momente des Schweigens auch die Schwierigkeit erlittene Gewalt zu verarbeiten oder – allgemeiner gesprochen – das problematische Unterfangen die Vergangenheit überhaupt zu deuten. Auf diese Weise kommt das Potenzial von Zeugenschaft zum Vorschein, »die Ungeheuerlichkeit politischer Gewalt, das zum-Schweigen-bringen der Opfer und deren unaussprechliches Trauma«¹² einer Diskussion zuzuführen. Wiederum sind diese Produktionen als Interventionen zu begreifen, mit denen die Gewalttätigkeit des portugiesischen Kolonialismus aufgearbeitet werden kann. Zudem sollen sie es ermöglichen, eine gemeinsame Geschichte zu konstruieren, indem Überle-

12 Givoni 2016: 42f.

bende von Gewalt und Repression in Mosambik zu Wort kommen. Dies scheint auch vier Jahrzehnte nach dem Umsturz vom 25. April immer noch notwendig, da in Portugal eine offizielle Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit bis heute ein schwieriges Thema darstellt.¹³

Welchen Zumutungen, Zwängen und medialen Möglichkeitsbedingungen oder (geschichts-)politischen Situierungen Zeugenschaft zukünftig auch ausgesetzt sein mag, so stellt sich doch als unbestreitbar heraus, dass die Erfahrungen der Interviewten einen integralen Bestandteil der Diskussionen und Debatten über Kolonialismus, Kolonialkrieg und Unabhängigkeitskampf – nicht nur in Portugal oder Mosambik – ausmachen (werden). Wie dabei in den unterschiedlichen Entwürfen der Vergangenheit, die aus dem Wechselspiel von Film und Zeugenschaft resultieren, auch die Bedeutungen von Tätern, Opfern oder Überlebenden zur Diskussion stehen werden, bleibt abzuwarten. In welcher Weise dann auch Schemata von Kolonisatoren oder Kolonisierten reproduziert oder unterlaufen werden, ob ihnen mit Kritik oder Nostalgie begegnet wird, kann folglich an dieser Stelle noch nicht abschließend beantwortet werden. Doch werden Grenzverschiebungen und Vielfältigungen von Positionierungen möglicherweise die diversen Einsatzpunkte von Zeugenschaft neu bestimmen und die Verknüpfung individueller Sichtweisen mit (geschichts-)politischen Argumenten im Kontext kultureller Dekolonisierungsprozesse erneut umformen. Die vorliegende Arbeit leistet einen Beitrag dazu, diese Umstände anzuerkennen und sieht sich dazu herausgefordert, die Erforschung von Geschichtspolitik, historischer Zeugenschaft und filmischen Praktiken sowie ihre wechselseitigen Bezugnahmen nicht als abgeschlossen zu betrachten. Diese Aufgabe einer filmischen Vergangenheitsbearbeitung gerät – das zeigt sich anhand von 48 und weiteren Produktionen – über 40 Jahre nach den Ereignissen in eine schwierige Situation. Denn die historischen Zeugen werden bald verschwinden, was ihre Befragung umso dringlicher erscheinen lässt. Dies führt uns zu Derridas Gedanken zurück, dass der Tod jedes Gefilmten im aufgezeichneten Bild bereits implizit ist.¹⁴

Die Zeugnisse der Befragten, die zu Bestandteilen von Filmen werden bzw. in die Bestände von Archiven eingehen, sind in der Lage, nicht nur KritikerInnen

13 »[...] no special attention was ever paid in Portugal to African victims of the conflict; no official, or semi-official, research published on the war produced ever any calculation of those, and those few publicized tended (and still tend) systematically to minimize or simply deny all reports on massacres and reprisals perpetrated against African populations by Portuguese armed forces, not to mention those for which Portuguese settlers were responsible.« Loff 2010: 67.

14 Vgl. Derrida in Derrida und Stiegler 2002: 117. Dies wird anhand des Films *LOS ULTIMOS ZAPATISTAS* (2005) ersichtlich, bei dessen Dreh einer der befragten Protagonisten noch während des Interviews vor der Kamera verstarb. Siehe dazu Chanan 2007: 170.

immer wieder zu einer Reflexion zu bewegen und sondern ebenso ZuschauerInnen zum Nachdenken anzuregen.¹⁵ Ihre Perspektivität und Entstehungszusammenhänge können selbstverständlich zu diesen Prozessen einen Beitrag leisten. Schließlich ist es notwendig, über die komplexe Zusammensetzung und das Nebeneinander von – mitunter konkurrierenden – Deutungen der Vergangenheit und geschichtspolitischen Strategien angesichts wechselnder Gegenwarten nachzudenken.

Das nachdrückliche Potenzial von Zeugenschaft mag für den hier behandelten Zusammenhang potenziell auch in jenen Situationen erkennbar werden, in denen die Bedeutung von Kolonialismus und Dekolonisierung sich als strittig darstellt.¹⁶ In solchen Fällen könnte sich der Rückgriff auf Zeugenschaft zwar als schwierig doch zugleich wichtig erweisen, da somit eine differenzierte Einordnung des Vergangenen ermöglicht wird. Insofern sehen sich dokumentarische Filme und ihre RegisseurInnen möglicherweise mit dem Umstand konfrontiert, gegebenenfalls »parteiische Wahrheiten«¹⁷ zu mobilisieren, um so in (geschichts-)politischen Diskussionen zu intervenieren – auch wenn es sich dabei um ein »konstruktives und involviertes Unterfangen [handelt, das], [...] streitbar, prekär und gefährlich« sein kann.¹⁸ Angesichts dieser Rahmenbedingungen bleiben zwar Zweifel daran bestehen, dass filmische Zeugenschaft widerspruchsfrei zur Auseinandersetzung mit der Geschichte des Kolonialismus und damit verbundenen Gewaltpraktiken beitragen kann. Allerdings muss eingeräumt werden, dass sich Zeugenschaft gerade in ihrer ganzen Ambivalenz und ihrem unruhestiftenden Potenzial für das Vorhaben einer nach wie vor andauernden kulturellen Dekolonisierung in vieler Hinsicht sehr wohl als unverzichtbar erweist.

15 Vgl. Krämer und Schmidt 2016: 13.

16 Dies zeigte im September die Veröffentlichung eines Artikels von Bruce Gilley in *Third World Quarterly* mit dem Titel »The Case for Colonialism«, der mittlerweile von der Zeitschrift und dem Verlag zurückgezogen wurde (<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01436597.2017.1369037>). Vgl. Lusher, Adam. »Professor's ›bring back colonialism‹ call sparks fury and academic freedom debate.« *Independent* 12.10.2017, <http://www.independent.co.uk/news/world/americas/colonialism-academic-article-bruce-gilley-threats-violence-published-withdrawn-third-world-quarterly-a7996371.html> (30.03.2018)

17 Ruth Sonderegger zitiert in Kleesattel 2016: 143.

18 Kleesattel 2016: 143 (Hervorh. im Orig.).

Anhang

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

ADFA	Associação dos Deficientes das Forças Armadas (Organisation der Kriegsversehrten der Streitkräfte)
ANIM	Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, Lissabon (Nationales Filmarchiv, Lissabon)
CEI	Casa dos Estudantes do Império (Haus der Studenten des Imperiums)
CONCP	Conferência das Organizações Nacionalistas das Colónias Portuguesas (Konferenz der Befreiungsbewegungen der portugiesischen Kolonien)
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (Gemeinschaft der Länder portugiesischer Sprache)
FRELIMO	Frente de Libertação de Moçambique (Mosambikanische Befreiungsfront)
FNLA	Frente Nacional de Libertação de Angola (Nationale Befreiungsfront Angolas)
INC	Instituto Nacional de Cinema, Moçambique (Nationales Filminstitut, Mosambik)
INAC	Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema, Moçambique (Nationales Institut für Audiovision und Kino, Mosambik)
JSN	Junta da Salvação Nacional (Junta der Nationalen Rettung)
LP	Legião Portuguesa (Portugiesische Legion)
MANU	Mozambican African National Union
MFA	Movimento das Forças Armadas (Bewegung der Streitkräfte)
MNF	Movimento Nacional Femino (Nationale Frauenbewegung)
MPLA	Movimento Popular de Libertação de Angola (Volksbewegung zur Befreiung Angolas)
OAU	Organisation für Afrikanische Einheit

PAIGC	Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (Afrikanische Unabhängigkeitspartei von Guiné und Kap Verde)
PCP	Partido Comunista Português (Kommunistische Partei Portugals)
PIDE/DGS	Polícia Internacional e de Defesa do Estado/Direcção-Geral de Segurança (Polizei zum Schutz des Staates/ Generaldirektion für Sicherheit)
PREC	Processo revolucionário em curso (Fortschreitender revolutionärer Prozess)
PSD	Partido Social Democrata (Sozialdemokratische Partei)
PVDE	Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (Polizei für Überwachung und Schutz des Staates)
RENAMO	Resistência Nacional Moçambicana (Nationaler Widerstand Mosambik)
SNASP	Serviço Nacional da Segurança Popular de Moçambique (Nationaler Dienst für Volkssicherheit)
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional (Nationales Sekretariat für Propaganda)
UEM	Universidade Eduardo Mondlane (Eduardo Mondlane-Universität, Maputo)
UDENAMO	União Democrática Nacional de Moçambique (Demokratische nationale Union Mosambik)
UN	União Nacional (Nationale Union)
UNAMI	União nacional de Moçambique independente (Nationale Union des unabhängigen Mosambik)
UNITA	União Nacional para a Independência Total de Angola (Nationale Union für die völlige Unabhängigkeit Angolas)
UNO	Organisation der Vereinten Nationen
UPA	União Popular de Angola (Populäre Union Angolas)

FILMOGRAFIE

- 25 (1976). Regie: José Celso Martinez Corrêa und Celso Luccas. Mosambik, Portugal, Frankreich.
- 48 (2009). Regie: Susana de Sousa Dias. Portugal: Kintop; RTP. DVD: Portugal: Alambique 2010.
- A COSTA DOS MURMÚRIOS. 2004; Regie: Margarida Cardoso. Portugal, Deutschland: LX Filmes, ZDF/Arte.
- À PROCURA DE XOSE (1998). Regie: Sara Miranda. Portugal: BBC, France 2, RTP, Teleac/NOT, UR.

- AS DUAS FACES DA GUERRA (2007). Regie: Diana Andringa und Flora Gomes. Portugal: LX Filmes. DVD-Edition: Portugal: Midas Filmes 2008.
- BOM POVO PORTUGUÊS (1980). Regie: Rui Simões. Portugal: Virver. DVD: Portugal: real ficção 2009.
- DEUS, PÁTRIA, AUTORIDADE. CENAS DA VIDA PORTUGUESA, 1910–1974 (1976). Regie: Rui Simões. Portugal: Instituto Português de Cinema; Radiotelevisão Portuguesa. DVD: Lisboa: real ficção 2009.
- GRANDE HOTEL (2007). Regie: Anabela Saint-Maurice. Portugal: RTP
- GRANDE HOTEL (2011). Regie: Lotte Stoops. Niederlande; Belgien: Serendipity Films.
- GUERRILLA GRANNIES (2012). Regie: Ike Bertels. Belgien: Serendipity Films; DNU Films.
- HÓSPEDES DA NOITE (2007). Regie: Licínio de Azevedo. Mosambik; Portugal: Ébano Multimédia; LX Filmes. DVD: Mosambik: Ébano Multimédia, 2007.
- KUXA KANEMA – O NASCIMENTO DO CINEMA (2003). Regie: Margarida Cardoso. Portugal, Belgien, Frankreich: Filmes do Tejo, RTBF, Arte.
- LA DOUBLE VIE DE DONA ERMELINDA (1995). Regie: Aldo Lee. Frankreich; Mosambik: Dominant 7. DVD: Frankreich: L’Harmattan 2009.
- LICÍNIO DE AZEVEDO. CRÓNICAS DE MOÇAMBIQUE (2011). Regie: Margarida Cardoso. Portugal, Frankreich: LX Filmes, INA.
- MOZAMBIQUE OR TREATMENT FOR TRAITORS (1983). Regie: Ike Bertels. Mosambik, Niederlande.
- MOZAMBIQUE. FROM WAR AND PEACE (2012). Regie: Sol Carvalho. Moçambique: TVM, Promarte.
- MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE (1979). Regie: Ruy Guerra. Mosambik: Instituto Nacional de Cinema. 35mm. Kopie im ANIM, Portugal.
- MUEDA. MEMÓRIA E MASSACRE (1979). Regie: Ruy Guerra. DVD: Views of the World. Films from the Archive of INAC. Deutschland: Arcadia Filmproduktion 2012.
- NATAL 71 (2000). Regie: Margarida Cardoso. Portugal, Belgien, Frankreich: Filmes do Tejo, RTBF, Arte. DVD-Edition: Portugal: Midas Filmes, 2007.
- NATUREZA MORTA. VISAGES D’UNE DICTATURE (2006). Regie: Susana de Sousa Dias. Portugal; Frankreich: Kintop; Arte France.
- O SOBREVIVENTE (1999). Regie: Daniel Cruzeiro. Portugal: SIC.
- PROCESSO-CRIME 141/53 – ENFERMEIRAS NO ESTADO NOVO (2000). Regie: Susana de Sousa Dias. Portugal: Kintop.
- REGRESSO A WIRIYAMU (1998). Regie: Felícia Cabrita und Paulo Camacho. Portugal: SIC.
- RICARDO RANGEL. FERRO EM BRASA (2006). Regie: Licínio de Azevedo. Mosambik; Portugal: Ébano Multimédia; LX Filmes. DVD: Ébano Multimédia; LX Filmes 2006.

- UM POVO NUNCA MORRE (1980). Regie: Ruy Guerra. Mosambik: Instituto Nacional de Cinema. DVD-Edition: Moçambique: INAC 2011.
- VIRGEM MARGARIDA (2012). Regie: Licínio de Azevedo. Mosambik: Ébano Multimédia, Ukbar Filmes, JBA Productions. DVD: Schweiz: trigon-film, 2014.
- YVONE KANE (2014). Regie: Margarida Cardoso; Portugal, Mosambik, Brasilien: Filmes do Tejo, MPC.

INTERVIEWS

- Interview mit António Escudeiro. Lissabon, 06.04.2011.
- Interview mit António-Pedro Vasconcelos. Lissabon, 11.04.2011.
- Interview mit Américo Soares. Lissabon, 07.08.2011.
- Interview mit Camilo de Sousa. Maputo, 08.09.2011.
- Interview mit Licínio de Azevedo. Bayreuth, 29.11.2010.
- Interview mit Margarida Cardoso. Lissabon, 05.08.2010.
- Interview mit Felícia Cabrita. Lissabon, 26.07.2010.
- Interview mit Joaquim Vieira. Lissabon, 06.04.2011.
- Interview mit José Fonseca e Costa. Lissabon, 20.04.2011.
- Interview mit Rui Simões. Lissabon, 08.04.2011.
- Interview mit Dalila Cabrita Mateus. Lissabon, 13.04.2011.
- Interview mit Susana de Sousa Dias. Lissabon, 27.04.2011.

LITERATUR

- Acciaiuoli, Margarida (1998): *Exposições do Estado Novo, 1934–1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Acciaiuoli, Margarida (2013): *António Ferro. A vertigem da palavra. Retórica, política e propaganda no Estado Novo*. Lisboa: Bizâncio.
- Acusamos a descolonização. Relatos das vicissitudes passadas pelos retornados*. Lisboa 1976.
- Adam, Yussuf (1991) »Historiadores e ideólogos.« *Moçambique. 16 anos de historiografia. Focos, problemas, metodologias, desafios para a década de 90*. Hrsg. von José, Alexandrino und Maria Paula Meneses. Maputo: CEGRAF, 51-72.
- Adam, Yussuf und Hilário Alumasse Dyuti (1993): »O massacre de Mueda. Falam testemunhas.« *Arquivo. Boletim do Arquivo histórico de Moçambique* 14: 117-28.

- Adamopoulos, Sarah (2012): *Voltar. Memória do colonialismo e da descolonização*. Lisboa: Planeta.
- Afonso, Aniceto und Carlos de Matos Gomes (2000): *Guerra colonial*. Lisboa: Notícias.
- Africa Information Service (1972?): »A Discussion Guide for the film *A luta continua* (The struggle continues).« New York: Education and Cultivation Division, Board of Global Ministries, The United Methodist Church 8, http://africanactivist.msu.edu/document_metadata.php?objectid=32-130-22D (30.03.2018).
- Africa Information Service und Robert van Lierop (1973): »Mozambique. The struggle continues.« *The Black Scholar* 5.2: 44-52.
- Albersmeier, Franz-Josef (1983): »Die Entwicklung des portugiesischen Kinos vor und nach dem 25. April 1974.« *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur, 1976-1982*. Frankfurt a.M.: Lang, 227-35.
- Albuquerque, Afonso de (1994): »Características de um grupo de 120 ex-combatentes da guerra colonial vítimas de stress de guerra.« *Vértice* 58: 28-32.
- Aldrich, Robert (2005): *Vestiges of the colonial empire in France. Monuments, museums, and colonial memories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Alexandre, Valentim (1995): »A África no Imaginário Político Português (Séculos XIX e XX).« *Penélope* 15: 39-52.
- Allina, Eric (2012) *Slavery by any other name. African life under company rule in colonial Mozambique*. Charlottesville u. a.: University of Virginia Press.
- Alloula, Malek (1987) *The colonial harem*. Manchester: Manchester University Press.
- Almeida, Miguel Vale de (2008): »Portugal's colonial complex. From colonial lusotropicalism to postcolonial lusophony.« *Queen's Postcolonial Research Forum*, <http://miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2008/05/portugals-colonial-complex.pdf> (30.03.2018).
- Amaro, José (1976): *Massacres na guerra colonial. Documentos secretos. Tete, um exemplo*. Lisboa: Ulmeiro.
- Amin, Samir (1989): *Eurocentrism. Modernity, religion, and democracy. A critique of eurocentrism and culturalism*. New York: Monthly Review Press.
- Amuta, Chidi (1995): »Fanon, Cabral and Ngugi on national liberation.« *The post-colonial studies reader*. Hrsg. von Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. London u. a.: Routledge, 158-63.
- Anderson, David (2005): *Histories of the hanged. Britain's dirty war in Kenya and the end of empire*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Andrade-Watkins, Claire (1995): »Portuguese African Cinema. Historical and Contemporary Perspectives. 1969 to 1993.« *Research in African Literatures* 26.3: 134-50.

- Andringa, Diana (2008) »Ferro em brasa.« Caminhos da Memória, <https://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/06/22/ferro-em-brasa/> (30.03.2018).
- Ansprenger, Franz, Hrsg. (1974): *Wiriyamu. Eine Dokumentation zum Krieg in Mozambique*. München; Mainz: Kaiser; Grünewald.
- António, Lauro (1978): *Cinema e censura em Portugal, 1926–1974*. Lisboa: Arcádia.
- Antunes, António Lobo (1979): *Os cus de Judas*. Lisboa: Vega.
- Antunes, António Lobo (1987): *Der Judaskuß*. München: Hanser.
- Antunes, Ernesto Melo (2009): »Apresentação. A descolonização portuguesa.« *Descolonização portuguesa. O Regresso das Caravelas*. Guerra, João Paulo. Lisboa: Oficina dos Livros, 13-21.
- Anuniação, Carlos (1997): »Stress traumático«. Fenómeno, etiologia e tratamento.« *Revista de Psicologia Militar* 10: 147-61.
- Apa, Livia (2010): »A terceira margem da história. Apontamentos em volta de de Diana Andringa e Flora Gomes.« *abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF* 3.5: 89-96.
- Apordoc. Portuguese Documentary Association (2008): *doclisboa 2008. VI International Documentary Film Festival*. Lisboa: Apordoc.
- Apordoc. Portuguese Documentary Association (2011): *doclisboa 2011. IX International Documentary Film Festival*. Lisboa: Apordoc.
- Araújo, Manuel G. Mendes de (1999): »Cidade de Maputo. Espaços contrastantes. Do urbano ao rural.« *Finisterra* 14.67-68: 175-90.
- Arenas, Fernando (2011): *Lusophone Africa. Beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arenas, Fernando (2015): »Migrations and the Rise of African Lisbon: Time-Space of Portuguese (Post)coloniality.« *Postcolonial Studies* 18.4: 353-66.
- Arias, Arturo und David Stoll, Hrsg. (2001): *The Rigoberta Menchú controversy*. Minneapolis, Minn.; London: University of Minnesota Press.
- Armes, Roy (2005): *Postcolonial images. Studies in North African film*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Arndt, Susan (2012): *Die 101 wichtigsten Fragen. Rassismus*. München: Beck.
- Arriaga, Kaulza de (2001): *Novas sínteses. Política, a Africa portuguesa*. Lisboa: Prefácio.
- Arthur, Paul (1997): »On the virtues and limitations of collage.« *Documentary Box* 11: 1-7.
- Arthur, Paul (2000): »The status of found footage.« *Spectator* 20.1: 57-69.
- Ashplant, Timothy G., Graham Dawson und Michael Roper (2000): »The politics of war memory and commemoration. Contexts, structures, and dynamics.« *The politics of war memory and commemoration*. Hrsg. von Dies. London u. a.: Routledge, 3-85.

- Ashuri, Tamar und Amit Pinchevski (2009): »Witnessing as a field.« *Media witnessing. Testimony in the age of mass communication*. Hrsg. von Frosh, Paul und Amit Pinchevski. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan, 133-57.
- Assmann, Aleida (1996): »Zur Metaphorik des Erinnerns.« *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*. Hrsg. von Hemken, Kai-Uwe. Leipzig: Reclam, 16-46.
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Aleida (2007): »Vier Grundtypen von Zeugenschaft.« *Zeugenschaft des Holocaust zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hrsg. von Elm, Michael. Frankfurt: Campus, 33-51.
- Associação dos Deficientes das Forças Armadas und Sónia Gomes da Silva (2004): *30 anos (1974-2004)*. Lisboa: ADFa.
- Associação dos Espoliados de Angola (2002): *O processo judicial dos espoliados de Angola*. Lisboa: Hugin.
- Associação Moçambicana de Fotografia, Hrsg. (1982): *Moçambique. A terra e os homens*. Maputo: Associação Moçambicana de Fotografia.
- Association des trois mondes und Fespaco, Hrsg. (2000): *Les cinémas d'Afrique. Dictionnaire*. Ouagadougou; Paris: Editions ATM.
- Atia, Nadia und Jeremy Davies (2010): »Nostalgia and the shapes of history. Editorial.« *Memory Studies* 3.3: 181-86.
- Aufderheide, Patricia (1997): »Public intimacy. The development of first-person documentary.« *Afterimage* 25.1: 16-19
- Aufderheide, Patricia (2007): *Documentary film. A very short introduction*. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Aumont, Jacques (2007): »Der Point of View.« *Montage/av* 16.1: 13-44.
- Axster, Felix (2014): *Koloniales Spektakel in 9x14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich*. Bielefeld: transcript.
- Azevedo, Cândido de und José Saramago (1999): *A censura de Salazar e Marcelo Caetano. Imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa: Caminho.
- Azevedo, Licino (1983): *Relatos do povo armado*. Maputo: Cadernos Tempo.
- Azevedo, Licínio und Maria da Paz Rodrigues (1977): *Diário da libertação. A Guiné-Bissau da nova Africa*. São Paulo: Ed. Versus.
- Azevedo, Mario, Emmanuel Nnadozie und Tomé Mbuia João (2003): *Historical dictionary of Mozambique*. Lanham: Scarecrow Press.
- Bade, Klaus J. (2003): *Migration in European history*. Malden, Mass. u. a.: Blackwell.
- Bakari, Ishaq Imruh und Mbye B. Cham, Hrsg. (1996): *African experiences of cinema*. London: British Film Institute.

- Balfour, Ian und Rebecca Comay (2007): »Die Ethik des Zeugnisses. Ein Interview mit Geoffrey Hartman.« *Zeugenschaft des Holocaust*. Hrsg. von Elm, Michael und Gottfried Kößler. Frankfurt a.M.: Campus, 52-76.
- Ball, Jeremy (2005): »Colonial labor in twentieth-century Angola.« *History Compass* 3.168: 1-9.
- Bamba, Mahomed (2012): »In the Name of ›Cinema Action‹ and Third World. The Intervention of Foreign Film-Makers in Mozambican Cinema in the 1970s and 1980s.« *Journal of African Cinemas* 3.2: 173-85.
- Banks, Marcus und Richard Vokes (2010): »Introduction. Anthropology, Photography and the Archive.« *History and Anthropology* 21.4: 337-49.
- Barlet, Oliver (2001): *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*. Bad Honnef: Horlemann.
- Barnes, Barbara (1982): »Education for socialism in Mozambique.« *Comparative Education Review* 26.3: 406-19.
- Barnes, Teresa (2007): »Flame and the historiography of armed struggle in Zimbabwe.« *Black and white in colour. African history on screen*. Hrsg. von Bickford-Smith, Vivian und Richard Mendelsohn. Oxford u. a.: Oxford University Press u. a., 240-55.
- Barnouw, Erik (1993): *Documentary. A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Barros, Víctor (2009): *Campos de concentração em Cabo Verde*. Coimbra: Coimbra.
- Barsam, Richard M. (1992): *Nonfiction film. A critical history*. Bloomington: Indiana University Press.
- Basto, Maria-Benedita (2006): »Who is written? The Representation of the Other in Rewriting Experiments during the Portuguese Colonial War and the Mozambican Liberation Struggle.« *The Value of Literature in and after the Seventies. The Case of Italy and Portugal*. Hrsg. von Jansen, Monica und Paula Jordãos. University of Utrecht, <http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000016/> (30.03.2018).
- Bastos, Joana Pereira (2013): *Os últimos presos do Estado Novo. Tortura e desespero em vésperas da revolução*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Bauer, Wolfgang (1990): *Das Antlitz Chinas. Die autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute*. München u. a.: Hanser.
- Baumann, Uwe und Karl August Neuhausen (2013) »Autobiographie. Schlaglichter und Annäherungen.« *Autobiographie. Eine interdisziplinäre Gattung zwischen klassischer Tradition und (post-)moderner Variation*. Hrsg. von Dies. Göttingen: V&R Unipress; Bonn University Press, 9-26.
- Becker, Felicitas und Jigal Beez (2005): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*. Berlin: Links.

- Begrich, Roger und Shalini Randeria (2012): »Historiographie und Anthropologie. Zur Kritik hegemonialer Wissensproduktion bei Talal Asad, Bernard S. Cohn und der Subaltern Studies Group.« *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Hrsg. von Reuter, Julia und Alexandra Karentzos. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 69-81.
- Bekoe, Dorina A. (2008): *Implementing peace agreements. Lessons from Mozambique, Angola, and Liberia*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bender, Gerald J. und Allen F. Isaacman (1976): »The changing historiography of Angola and Mozambique.« *African studies since 1945. A tribute to Basil Davidson*. Hrsg. von Fyfe, Christopher. London: Longman, 220-48.
- Benthien, Claudia (2006): »Die Vanitas der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual.« *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hrsg. von Kolesch, Doris und Sybille Krämer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 237-68.
- Benzaquen, Stéphanie (2011): »Behind bars. Artistic appropriation of prisoners' headshots in the works of Susana de Sousa Dias, Binh Danh and Clarisse Hahn.« *Kunstlicht* 32.4: 24-33.
- Benzaquen, Stéphanie (2012): »Witnessing and re-enacting in Cambodia. Reflection on shifting testimonies.« *AI & Society* 27.1: 43-51.
- Bergenthum, Hartmut und Winfried Speitkamp (2004): »Grenzen der Kontinuitätskonstruktion. Geschichtspolitik und Geschichtswissenschaft im postkolonialen Afrika.« *Gründungsmythen – Genealogien – Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*. Hrsg. von Melville, Gert. Köln u. a.: Böhlau, 157-76.
- Bergemann, Ulrike (2013): »Weißabgleich.« *Verspannungen. Vermischte Texte*. Münster u. a.: LIT, 11-30.
- Bernardo, Manuel Amaro (2003): *Combater em Moçambique. Guerra e descolonização, 1964–1975*. Lisboa: Prefácio.
- Bernaut, Florence und Thomas Spear (1998): »Crisis in Central Africa. The history of politics and the politics of history. Guest editors' introduction.« *Africa Today* 45.1: 3-6.
- Bethencourt, Francisco (2000): »A memória da expansão.« *História da expansão portuguesa. Vol. 5. Último império e recentramento (1930-1998)*. Hrsg. von Ders., Kirti Chaudhuri und João de Pina de Cabral. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 442-80.
- Betts, Raymond F. (2012): »Decolonization. A brief history of the word.« *Beyond empire and nation*. Hrsg. von Bogaerts, Els und Remco Raben. Leiden: KITLV Press, 23-37.
- Beverly, John (1989): »The margin at the Center. On testimonio (Testimonial narrative) 1.« *Modern Fiction Studies* 35.1: 11-28.

- Beverley, John (1991): »Through All Things Modern«. Second Thoughts on Testimonio.« *boundary 2* 18.2: 1-21.
- Beverley, John (2004): *Testimonio. On the politics of truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bhabha, Homi (1984): »Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse.« *October* 28: 125-33.
- Bidlo, Oliver, Carina Jasmin Englert und Jo Reichertz (2012): »Drei Fallanalysen – ein Experiment.« *Tat-Ort Medien*. Hrsg. von Dies. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 73-149.
- Binder, Beate (2007): *Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schlossplatz*. Köln: Böhlau.
- Binder, Beate (2013): »Vom Preußischen Stadtschloss zum Humboldt-Forum. Der Berliner Schlossplatz als neuer nationaler Identifikationsort.« *Rekonstruktionen des Nationalmythos? Frankreich, Deutschland und die Ukraine im Vergleich*. Hrsg. von Bizeul, Yves. Göttingen: V & R Unipress, 99-120.
- Bisschoff, Lizelle und David Murphy, Hrsg. (2014): *Africa's lost classics. New histories of african cinema*. London: Legenda.
- Bissell, William Cunningham (2005): »Engaging colonial nostalgia.« *Cultural Anthropology* 20.2: 215-48.
- Bitterli, Urs (1991): *Die ›Wilden‹ und die ›Zivilisierten‹. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*. München: Beck.
- Black, Jeremy (2014): *Contesting history. Narratives of public history*. London u. a.: Bloomsbury Academic.
- Blackmore, Josiah (2002): *Manifest perdition. Shipwreck narrative and the disruption of empire*. Minneapolis, Minn.; London: University of Minnesota Press.
- Blaine, Patrick (2013): »Representing absences in the postdictatorial documentary cinema of Patricio Guzmán.« *Latin American Perspectives* 40.1: 114-30.
- Blaut, James (1993): *The colonizer's model of the world. Geographical diffusionism and Eurocentric history*. New York: Guilford Press.
- Blij, Harm J. De. (1962): »The functional structure and central business district of Lourenco Marques, Mocambique.« *Economic Geography* 38.1: 56-77.
- Bloom, Peter J. (2008): *French colonial documentary. Mythologies of humanitarianism*. Minneapolis, Minn. u. a.: University of Minnesota Press.
- Blüher, Dominique, Frank Kessler und Margrit Tröhler (1999): »Film als Text. Theorie und Praxis der ›analyse textuelle‹.« *montage a/v* 8.1: 3-7
- Blümlinger, Christa (2009): *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8.
- Boer, Willem den und Willem Frijhoff, Hrsg. (1993): *Lieux de mémoire et identités nationales*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Boletim anti-colonial* (1972) Porto: Afrontamento.

- Bonacker, Thorsten (2012): »Globale Opferschaft. Zum Charisma des Opfers in Transitional Justice-Prozessen.« *Zeitschrift für Internationale Beziehungen* 19.1: 5-36.
- Bonate, Liazzat J. K. (2009): »Muslims of northern Mozambique and the liberation movements.« *Social Dynamics* 35.2: 280-94.
- Bonate, Liazzat J.K. (2013): »Muslim memories of the liberation war in Cabo Delgado.« *Kronos* 39.1: 230-56.
- Borges, Vavy (2011): *Ruy Guerra. Uma vida à medida do sonho*. Maputo: Dockanema. Festival do Filme Documentário.
- Bösch, Frank (2006): »Holokaust mit ›K‹. Audiovisuelle Narrative in neueren Fernsehdokumentationen.« *Visual history*. Hrsg. von Paul, Gerhard. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 317-32.
- Bösch, Frank (2008): »Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren.« *Alles authentisch?* Konstanz: UVK, 51-72.
- Bourdieu, Pierre (1981): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Bowen, Merle L. (2000): *The state against the peasantry. Rural struggles in colonial and postcolonial Mozambique*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Boyer-Rossol, Klara (2013): »Makua life histories. Testimonies on slavery and the slave trade in nineteenth-century Madagascar.« *African voices on slavery and the slave trade*. Hrsg. von Bellagamba, Alice, Sandra E. Greene und Martin A. Klein. Cambridge: Cambridge University Press, 466-82.
- Boym, Svetlana (2001): *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Braganca, Aquino de und Basil Davidson (1988): »Independence without decolonization.« *Decolonization and African independence the transfers of power, 1960-1980*. Hrsg. von Gifford, Prosser und WM Roger Louis. New Haven u. a.: Yale University Press, 427-44.
- Bragança, Aquino de und Jacques Depelchin (1988): »From the idealization of Frelimo to the understanding of Mozambique recent history.« *Review* 11.1: 95-117.
- Brandão, José (1976): *Deus Pátria Autoridade. Cenas da vida portuguesa, 1910–1974*. Lisboa: Contraeditora.
- Brandstetter, Anna-Maria (1997): »Kolonialismus. Wider die vereinfachenden Dichotomien.« *Geschichte in Afrika*. Hrsg. von Deutsch, Jan-Georg und Albert Wirz. Berlin: Verlag das Arabische Buch, 75-106.
- Branigan, Edward (2007): »Die Point-of-View-Struktur.« *Montage/av* 16.1: 45-70.
- Brenner, Peter J. (1990): *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer.

- Brito, Nélida Maria Freire (2006): *Tarrafal na memória dos prisioneiros (1936–1954)*. Lisboa: Ed. Dinossauro.
- Bruzzi, Stella (2006): *New documentary. A critical introduction*. London; New York: Routledge.
- Burke, Peter (2003): *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin: Wagenbach.
- Burkhardt, Dagmar (2011): *Hautgedächtnis*. Hildesheim: Olms.
- Burns, James McDonald (2002): *Flickering shadows. Cinema and identity in colonial Zimbabwe*. Athens: Ohio University, Center for International Studies.
- Burroughs, Robert M. (2011): *Travel writing and atrocities: Eyewitness accounts of colonialism in the Congo, Angola, and the Putumayo*. New York: Routledge.
- Burton, Julianne (1978): »The camera as ›gunk‹. Two decades of culture and resistance in Latin America.« *Latin American Perspectives* 5.1: 49-76.
- Büschel, Hubertus (2010): »Das Schweigen der Subalternen. Die Entstehung der Archivkritik im Postkolonialismus.« *Archiv – Macht – Wissen*. Hrsg. von Horstmann, Anja und Vanina Kopp. Frankfurt a.M. u. a.: Campus, 73-88.
- Bussotti, Luca (2015): »Media Freedom and the ›Transition‹ Era in Mozambique. 1990-2000.« *Media freedom and right to information in Africa*. Hrsg. von Ders., Miguel Barros und Tilo Grätz. Lisboa: Centro de Estudos Internacionais do Instituto Universitário de Lisboa, 45-71.
- Buur, Lars (2010): »Xiconhoca. Mozambique’s ubiquitous post-independence traitor.« *Traitors. Suspicion, intimacy, and the ethics of state-building*. Hrsg. von Thiranagama, Sharika und Tobias Kelly. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 24-47.
- Cabaço, José Luís (2004): »A questão da diferença na literatura moçambicana.« *Via Atlântica* 7: 61-69.
- Cabecinhas, Rosa und João Feijó (2009): »Representações da história de Moçambique por parte de estudantes universitários de Maputo.« *Anuário Internacional da Comunicação Lusófona* 7: 37-52.
- Cabecinhas, Rosa und João Feijó (2010): »Collective memories of Portuguese colonial action in Africa. Representations of the colonial past among Mozambicans and Portuguese youths.« *International Journal for Conflict and Violence* 4.1: 28-44.
- Cabecinhas, Rosa und João Feijó (2013): »Representações sociais do processo colonial. Perspetivas cruzadas entre estudantes moçambicanos e portugueses.« *Configurações* 12: 117-39.
- Cabral, Amílcar (1969): »Foreword.« *The liberation of Guiné aspects of an African revolution*. Davidson, Basil. Harmondsworth: Penguin Books, 9-15.
- Cabrita, Felícia (1992): »Uma nódoa na história. Os mortos não morrem.« *Expresso. Revista* 05.12.: 12-21.

- Cabrita, Felícia (1998): »Wiryamu. Viagem ao fundo do Terror.« *Expresso. Revista* 21.11.: 154-71.
- Cabrita, Felícia (2006): *Os amores de Salazar*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Cabrita, Felícia (2008): *Massacres em África*. Lisbon: Esfera do Livro.
- Cabrita, Felícia (2011): *Passos Coelho. Um homem invulgar*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Cabrita, João M. (2000): *Mozambique. The tortuous road to democracy*. Basingstoke u. a.: Palgrave.
- Cádima, Francisco Rui (1996): *Salazar, Caetano e a televisão portuguesa*. Lisboa: Presença.
- Cádima, Francisco Rui (2010): »Imagens e representações da ditadura portuguesa na televisão (1957-1974).« *Logos* 17.1: 56-69.
- Cahen, Michel (2012): »Anticolonialism and nationalism. Deconstructing synonymy, investigating historical processes.« *Sure road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau and Mozambique*. Hrsg. von Morier-Genoud, Eric. Leiden; Boston: Brill, 1-30.
- Cahen, Michel (1993): »Check on socialism in Mozambique: What check? What socialism?« *Review of African Political Economy* 57: 46-59.
- Cahen, Michel (1999): »The Mueda case and Makonde political ethnicity. Some notes on a work in progress.« *Africana Studia* 2: 29-46.
- Cahen, Michel (2003): »What good is Portugal to an African.« *The last empire. Thirty years of Portuguese decolonization*. Hrsg. von Lloyd-Jones, Stewart und António Costa Pinto. Bristol: Intellect Books, 83-98.
- Cairo, Heriberto (2006): »Portugal is not a Small Country«. Maps and propaganda in the Salazar Regime.« *Geopolitics* 11.3: 367-95.
- Caldeira, Alfredo, Hrsg. (2007): *Memória Guerra Colonial. Fotografias de Américo Estanqueiro. C. Caç. 2700*. Lisboa: Fundação Mário Soares.
- Caldeira, Alfredo, Hrsg. (2011): *Aljube. A voz das vítimas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Caminha, Pêro Vaz de (2000): *Das Schreiben über die Entdeckung Brasiliens (1500). das Schreiben des Pêro Vaz de Caminha an König Manuel von Portugal*. Frankfurt a.M.: TFM.
- Campbell, David und Marcus Power (2010): »The scopic regime of »Africa.«« *Observant states. Geopolitics and visual culture*. Hrsg. von MacDonald, Fraser, Rachel Hughes und Klaus Dodds. London; New York: I. B. Tauris, 167-95.
- Campbell, Horace (1999): »War and the negotiation of gendered identities in Angola.« *National identity and democracy in Africa*. Hrsg. von Palmberg, Mai. Uppsala: Nordic Institute of African Studies u. a., 119-66.
- Campos, Ângela (2008): »We are still ashamed of our own history.« Interviewing ex-combatants of the Portuguese colonial war (1961-1974).« *Lusotopie* 15.2: 107-26.

- Campos, Ângela (2017): *An Oral History of the Portuguese Colonial War. Conscripted Generation*. Cham: Springer International Publishing.
- Cann, John P. (1997): *Counterinsurgency in Africa. The Portuguese way of war, 1961–1974*. Westport, Conn. u. a.: Greenwood Press.
- Capela, José (1977): *O imposto de palhota e a introdução do modo de produção capitalista nas colónias. As ideias coloniais de Marcelo Caetano; legislação do trabalho nas colónias nos anos 60*. Porto: Afrontamento.
- Cardão, Marcos (2015): *Fado Tropical. O Luso-Tropicalismo na Cultura de Massas (1960-1974)*. Lisboa: Unipop.
- Cardina, Miguel (2013): »To talk or not to talk. Silence, torture, and politics in the Portuguese dictatorship of Estado Novo.« *Oral History Review* 40.2: 251-70.
- Cartwright, Duncan (2006): »Why do you abandon me? I am your daughter. Re-presenting Dona Ermelinda. Interview with Esther Lee.« *Selves in question interviews on Southern African auto/biography*. Hrsg. von Coullie, Judith Lütge u. a. Honolulu: University of Hawai Press, 303-14.
- Cassiday, Julie A. (1998): »Marble columns and jupiter lights. Theatrical and cinematic modeling of Soviet show trials in the 1920s.« *The Slavic and East European Journal* 42.4: 640-60.
- Castanheiro, José Pedro (2009): *O que a censura cortou*. Lisboa: Expresso.
- Castelo, Cláudia (1999): *O modo português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933–1961)*. Porto: Afrontamento.
- Castelo, Cláudia (2007): *Passagens para África. O povoamento de Angola e Moçambique com naturais da metrópole (1920–1974)*. Porto: Afrontamento.
- Castelo, Cláudia u.a., Hrsg. (2012): *Os outros da colonização. Ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Castro Varela, Maria do Mar und Nikita Dhawan (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Centre Culturel Franco-Mozambicain, Hrsg. (1994): *Ricardo Rangel. Fotógrafo de Moçambique*. Paris: CCFM.
- Cervoni, Albert (2008): »A historic confrontation in 1965 between Jean Rouch and Ousmane Sembene. »You look at us as if we were insects.« *Ousmane Sembène. Interviews*. Hrsg. von Busch, Annett und Max Annas. Jackson: University Press of Mississippi, 3-6.
- Chabal, Patrick (1994): *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega.
- Chabal, Patrick (1999): »Nós e a África. A questão do olhar.« *Africana Studia* 1.1: 67-84.
- Chabal, Patrick (2002): »Lusophone Africa in historical and comparative perspective.« *A history of postcolonial Lusophone Africa*. Hrsg. von Ders. London: Hurst, 3-136.

- Chabal, Patrick (2003): *Amílcar Cabral. Revolutionary leadership and people's war*. Trenton: Africa World Press, 2003.
- Chakrabarty, Dipesh (2013): »Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte.« *Jenseits des Eurozentrismus*. Hrsg. von Conrad, Sebastian und Shalini Randeria. Frankfurt a.M. u. a.: Campus, 32-70.
- Cham, Mbye B (1993): »Official history, popular memory. Reconfiguration of the African past in the films of Ousmane Sembene.« *Contributions in Black Studies* 11.: 20-25.
- Cham, Mbye B. (2004): »Film and history in Africa. A critical survey of current trends and tendencies.« *Focus on African Films*. Hrsg. von Pfaff, Françoise. Bloomington: Indiana University Press, 48-68.
- Chanan, Michael (1985): *The Cuban Image. Cinema and Cultural Politics in Cuba*. London: British Film Institute.
- Chanan, Michael (2007): *The politics of documentary*. London: BFI.
- Chatterjee, Partha (2010): »Reflections on ›Can the subaltern speak?‹ Subaltern studies after Spivak.« *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*. Hrsg. von Morris, Rosalind C. New York u.a.: Columbia University Press, 81-86.
- Chion, Michel (1994): *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel (1999): »The voice that seeks a body.« *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 125-52.
- Chipande, Alberto (1970): »The massacre of Mueda.« *Mozambique Revolution* 43.April-June: 12-14.
- Chissano, Joaquim Alberto (2011): *Vidas, lugares e tempos*. Alfragide: Texto.
- Christie, Iain (1988): *Samora of Mozambique*. Harare: Zimbabwe Publishing House.
- Christie, Ian (1996) *Samora. Uma biografia*. Maputo: Ndjira.
- Clarence-Smith, William Gervase (1985): *The third Portuguese empire, 1825-1975. A study in economic imperialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Coelho, Eduardo Prado (1983): *Vinte anos de cinema português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Coelho, João Paulo Borges (1998): »State resettlement policies in post-colonial rural Mozambique. The impact of the communal village programme on Tete Province, 1977–1982.« *Journal of Southern African Studies* 24.1: 61-91.
- Coelho, João Paulo Borges (2002): »African Troops in the Portuguese Colonial Army, 1961–1974. Angola, Guinea-Bissau and Mozambique.« *Portuguese Studies Review* 10.1: 129-50.
- Coelho, João Paulo Borges (2006) *Crónica da rua 513.2. Romance*. Lisboa: Caminho.

- Coelho, João Paulo Borges (2010) »Memory, history, fiction. A note on the politics of the past in Mozambique.« *Journées d'étude – Il était une fois les indépendances africaines... La fin des empires?* Paris: EHESS, http://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/jp%20borges%20coelho%20text.pdf (30.03.2018).
- Coelho, João Paulo Borges (2013): »Politics and contemporary history in Mozambique. A set of epistemological notes.« *Kronos* 39.1: 20-31.
- Cole, Joshua (2005): »Intimate Acts and Unspeakable Relations. Remembering Torture and the War for Algerian Independence.« *Memory, Empire and Post-colonialism. Legacies of French Colonialism*. Hrsg. von Hargreaves, Alex. Lanham: Lexington Books, 125-41.
- Colin, Jean-Pierre (1976): »Le Mozambique un an après l'indépendance.« *Politique étrangère* 41.5: 433-58.
- Comolli, Jean-Louis (2006): »Der Umweg über das *direct* (1969).« *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. von Hohenberger, Eva. Berlin: Vorwerk 8, 218-39.
- Conrad, Sebastian und Shalini Randeria (2013): »Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt.« *Jenseits des Eurozentrismus*. Hrsg. von Dies. Frankfurt a.M. u. a.: Campus, 32-70.
- Convents, Guido (2011): *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história política-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896–2010)*. Maputo: CP - Conteúdos e Publicações.
- Cooper, Frederic (1996): *Decolonization and African society. The labor question in French and British Africa*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Cooper, Frederick und Ann Laura Stoler (1997): »Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda.« *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Hrsg. Dies. Berkeley: University of California Press, 1-56
- Corkill, David und José Carlos Pina Almeida (2009): »Commemoration and propaganda in Salazar's Portugal: The Mundo Português Exposition of 1940.« *Journal of Contemporary History* 44.3: 381-99.
- Cornelißen, Christoph, Lutz Klinkhammer und Wolfgang Schwentker (2003): »Nationale Erinnerungskulturen seit 1945 im Vergleich.« *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Hrsg. von Dies. Frankfurt a.M.: Fischer, 9-27.
- Corner, John (2002): »Sounds real. Music and documentary.« *Popular Music* 21.3: 357-66.
- Corrêa, José Celso Martinez (1980): *Cinemação*. São Paulo: Cine Olho Revista de Cinema; Te-Ato Oficina.
- Corrigan, Timothy (2011): *The essay film. From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press.

- Costa e Silva, Manuel, Hrsg. (1981): *Cinema africano. Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde. Catálogo da mostra integrada no âmbito da Festa do Avante*. Célula de Cinema do Partido Comunista Portugues.
- Costa, João Bénard da (1997): *Portugiesische Filmgeschichte/n*. Rodenbach: Avinus.
- Costa, José Filipe (2001): »A revolução de 74 pela imagem: Entre o cinema e a televisão.« *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*: 1-14, <http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf> (30.03.2018).
- Costa, José Filipe (2002): *O cinema ao poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-76; os grupos, instituições, experiências e projectos*. Lisboa: Hugin.
- Costa, José Filipe (2011): »When cinema forges the event. The case of Torre Bela.« *Third Text* 25.1: 105-16
- Costa, José Manuel (1984): »Mesa redonda com Luís Krus, Osório Mateus, Rui Simões e outros.« *25 Abril Imagens*. Hrsg. von Cinemateca Portuguesa. Lisboa, 8-28.
- Costa, José Manuel (2004): »Questions of documentary making in Portugal.« *Portugal. A cinematographic portrait*. Hrsg. von Lopes, José Amaral und Nuno Figueiredo. Lisboa: Número - Arte e Cultura, 118-44.
- Costa, José Manuel (2008): »Mission in Maputo: Saving the film collection at INAC.« *Journal of Film Preservation* 76: 25-28.
- Couto, Mía (1999): »A celebration in waiting.« *Index on Censorship* 28.1: 64-6.
- Cross, Michael (1987): »The political economy of colonial education. Mozambique, 1930-1975.« *Comparative Education Review* 31.4: 550-69.
- Crowdus, Gary und Udayan Gupta (1978-79) »A Luta continua: An interview with Robert van Lierop.« *Cinéaste* 9.1: 26-31.
- Cruchinho, Fausto (2007): »Que farei eu com esta espada.« *O cinema português através dos seus filmes*. Hrsg. von Overhoff Ferreira, Carolin. Porto: Campo das Letras, 135-38.
- Cunha, Alfredo (1995): *Naquele Tempo, 1970–1995*. Lisboa: Contexto Editora.
- Cunha, António und Ilda Castro Ferreira: *Conversa com Rui Simões*. Lisboa.
- Cunha, Isabel Ferin (2005): »Cenários e mutações da imigração nos media.« *Europe des migrations / Europe de d'Éveloppement*. Hrsg. von Blion, Reynald und Nedjma Meknache Bouzama. Paris: Karthala, 185-94.
- Cunha, Isabel Ferin (2010): »Das Thema der Immigration in den portugiesischen Medien.« *Portugiesische Migrationen. Geschichte, Repräsentation und Erinnerungskulturen*. Hrsg. von Pinheiro, Teresa. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 91-104.
- Cunha, Paulo (2003): »Guerra colonial e colonialismo no cinema português.« *Revista Estudos do Século XX* 3: 185-208.

- Curtis, Robin und Angelica Fenner, Hrsg. (2014): *The autobiographical turn in germanophone documentary and experimental film*. Rochester, New York: Camden House.
- Czepczyński, Mariusz (2008): *Cultural landscapes of post-socialist cities representation of powers and needs*. Aldershot u. a.: Ashgate.
- D'Aire, Teresa Castro (1996): *O racismo*. Lisboa: Temas da actualidade.
- Dacosta, Fernando (1985): »Os retornados mudaram Portugal.« *Seminário 25 de abril, 10 anos depois*. Hrsg. von Associação 25 de Abril. Lisboa, 373-77.
- Dagron, Gumúcio (1978): »El cine en Mozambique.« *film/historia* 1: 44-52.
- Daniel, Ute (2006): »Einleitung.« *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Hrsg. von Dies. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 7-22.
- Darch, Colin und David Hedges (1999): »Nãõ temos a possibilidade de herdar nada de Portugal«. As raízes do exclusivismo e vanguardismo político em Moçambique, 1969–1977.« *Territórios da língua portuguesa. Culturas, sociedades, políticas. Anais do IV Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Hrsg. von Bõas, Glauca Villas. Rio de Janeiro: IFCS, 135-49.
- Darch, Colin und David Hedges (2013): »Political rhetoric in the transition to Mozambican independence. Samora Machel in Beira, June 1975.« *Kronos* 39.1: 32-65.
- Darch, Colin (1981): »As publicações da FRELIMO.« *Estudos Moçambicanos* 2: 105-20.
- Däumer, Matthias, Kalisky, Aurélia und Heike Schlie (2017): »Zur Einführung: Über Zeugen. Testimoniale Konstellationen und Szenarien.« *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Hrsg. von Dies. Paderborn: Wilhelm Fink, 7-29.
- Dawson, Ashley (2005): »Documenting the trauma of apartheid: *Long Night's Journey into Day* and South Africa's Truth and Reconciliation Commission.« *Screen* 46.4: 473-86.
- De Certeau, Michel (2010): »Praktiken im Raum.« *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Dünne, Jörg, Stephan Günzel und Hermann Doetsch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 343-53.
- Deeken, Annette (2004): *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Remscheid: Gardez!
- Degenhardt, Sven (1998): »Darstellung von Lebensperspektiven: Rollenmuster sehgeschädigter Menschen in Spielfilmen.« *Lebensperspektiven: 32. Kongress der Blinden- und Sehbehindertenpädagogen*. Hrsg. von Verband der Blinden- und Sehbehindertenpädagogen. Nürnberg: VBS, 959-78.
- Demissie, Fassil (2007): »Imperial legacies and postcolonial predicaments. An introduction.« *African Identities* 5.2: 155-65.
- Demos, T.J. (2013): *Return to the Postcolony. Specters of colonialism in contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.

- Denzin, Norman K. (2003): *Performance ethnography. Critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks, Calif. u.a.: Sage.
- Derluguian, Georgi (2012): »The social origins of good and bad governance. Re-interpreting the 1968 schism in Frelimo.« *Sure road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau and Mozambique*. Hrsg. von Morier-Genoud, Eric. Leiden; Boston: Brill, 79-102.
- Derrida, Jacques (1995): »Archive fever. A Freudian impression.« *Diacritics* 25.2: 9-63.
- Derrida, Jacques und Bernard Stiegler (2002): *Echographies of television. Filmed interviews*. Cambridge: Polity Press.
- Dhada, Mustafah (2013a): »The Wiriyamu massacre of 1972. Its context, genesis, and revelation.« *History in Africa* 40.1: 45-75.
- Dhada, Mustafah (2013b): »The Wiriyamu Massacre of 1972: Response to Reis and Oliveira.« *Civil Wars* 15.4: 551-58.
- Dhada, Mustafah (2016): *The Portuguese Massacre of Wiriyamu in Colonial Mozambique, 1964–2013*. London : Bloomsbury Publishing
- Dias, Susana de Sousa (2015): »(In)visible evidence. The representability of torture.« *A companion to contemporary documentary film*. Hrsg. von Juhasz, Alexandra und Alisa Lebow. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc., 482-506.
- Diatta, Esther (1977): »25.« *Tempo*: 50-53.
- Diawara, Manthia (1992): *African cinema. Politics & culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Diawara, Manthia (2003): »Sonimage in Mozambique.« *I said I love. That is the promise. The TVideo-politics of Jean-Luc Godard*. Hrsg. von James, Gareth. Berlin: B-Books, 92-121.
- Dickinson, Margaret (2011): »Flashbacks from a Continuing Struggle.« *Third Text* 25.1: 129-34.
- Dine, Philip D. (1994): *Images of the Algerian War. French fiction and film, 1954–1992*. Oxford: Clarendon Press.
- Dinerman, Alice (2006): *Revolution, counter-revolution and revisionism in post-colonial Africa. The case of Mozambique, 1975–1994*. London; New York: Routledge.
- Dirks, Nicholas B. (1993): »Colonial histories and native informants. Biography of an archive.« *Orientalism and the postcolonial predicament. Perspectives on South Asia*. Hrsg. von Breckenridge, Carol A. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 279-313.
- Dockanema (2008): *Festival do Filme Documentário: Catálogo*. Maputo: Ebano Multimedia.
- Dockanema (2011): *Festival do Filme Documentário: Catálogo*. Maputo: Ebano Multimedia.

- Dockanema (2012): *Festival do Filme Documentário: Catálogo*. Maputo: Eban Multimedia.
- Domingos, Nuno (2013): »A desigualdade como legado da cidade colonial. Racismo e mão-de-obra em Lourenço Marques.« *Cidade e império. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Hrsg. von Ders. und Elsa Peralta. Lisboa: Edições 70, 59-112.
- Dovey, Lindiwe (2009): *African film and literature adapting violence to the screen*. New York u. a.: Columbia University Press.
- Dovey, Lindiwe (2014): *Curating Africa in the age of film*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Duarte, Maria João Raminhos (2009): *Presos políticos algarvios em Angra do Heroísmo e no Tarrafal*. Lisboa: Colibri.
- Dünne, Jörg und Christian Moser (2008): »Automedialität. Allgemeine Einleitung.« *Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. Hrsg. von Dies. Paderborn: Fink, 7-18.
- Eckert, Andreas (1997): »Widerstand, Protest und Nationalismus.« *Geschichte in Afrika. Einführung in Probleme und Debatten*. Hrsg. von Deutsch, Jan-Georg und Albert Wirz. Berlin: Verlag das Arabische Buch, 129-48.
- Eckert, Andreas (2002): »Nationalgeschichtsschreibung und koloniales Erbe. Historiographien in Afrika in vergleichender Perspektive.« *Die Nation schreiben. Geschichtswissenschaft im internationalen Vergleich*. Hrsg. von Conrad, Christoph und Sebastian Conrad. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 78-111.
- Eckert, Andreas (2007): *Herrschen und Verwalten. Afrikanische Bürokraten, staatliche Ordnung und Politik in Tanzania, 1920–1970*. München: Oldenbourg.
- Eckert, Andreas (2008a): »Der Kolonialismus im europäischen Gedächtnis.« *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte* 1-2: 31-38.
- Eckert, Andreas (2008b): »Koloniale Vergangenheit und europäisches Gedächtnis.« *Internationale Schulbuchforschung* 30.3: 691-94.
- Edensor, Tim und Uma Kothan (2004): »Sweetening colonialism. A Mauritian themed resort.« *Architecture and tourism. Perception, performance and place*. Hrsg. von Lasansky, D. Medina und Brian McLaren. Oxford; New York: Berg, 189-206.
- Eitzen, Dirk (1998): »Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus.« *montage a/v* 7.2: 13-44.
- Elkins, Caroline und Susan Pedersen (2005): »Introduction.« *Settler colonialism in the twentieth century. Projects, practices, legacies*. Hrsg. von Dies. New York, N.Y.; London: Routledge, 1-20.
- Elkins, Caroline (2005): *Britain's gulag. The brutal end of empire in Kenya*. London: Jonathan Cape.
- Ellis, Jack C. und Betsy A. McLane (2012): *A new history of documentary film*. New York: Continuum.

- Elm, Michael (2008): *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*. Metropol.
- Emerson, Stephen A. (2014): *The battle for Mozambique. The Frelimo-Renamo struggle, 1977–1992*. Solihull, West Midlands: Helion & Company Ltd.
- Engell, Lorenz und Joseph Vogl (2001): »Editorial.« *Mediale Historiographien. Archiv für Mediengeschichte* 1: 5-8.
- Engell, Lorenz (2009): »Virtual History«. Geschichte als Fernsehen.« *Zeithistorische Forschungen* 6.3: 391-412.
- Enwezor, Okwui (2001): »The short century. Independence and liberation movements in Africa, 1945–1994. An introduction.« *The short century. Independence and liberation movements in Africa, 1945–1994*. Hrsg. von Ders. und Chinua Achebe. München u. a.: Prestel, 10-6.
- Erl, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: Metzler.
- Erl, Astrid (2008): »Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen.« *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Hrsg. von Nünning, Ansgar und Vera Nünning. Stuttgart: Metzler, 156-85.
- Erl, Astrid und Stephanie Wodianka (2008): »Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des »Erinnerungsfilms.« *Film und kulturelle Erinnerung. Pluri-mediale Konstellationen*. Hrsg. von Dies. Berlin: Walter de Gruyter, 1-20.
- Errante, Antoinette (2003): »White skin, many masks. Colonial schooling, race, and national consciousness among white settler children in Mozambique, 1934–1974.« *The International Journal of African Historical Studies* 36.1: 7-33.
- Eshun, Kodwo und Ros Gray (2011): »The Militant Image. A Ciné-Geography.« *Third Text* 25.1: 1-12.
- España, Rafael de (2011): »Portugal.« *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Hrsg. von Aitken, Ian. Hoboken: Taylor and Francis, 734-38.
- Eze, Michael Onyebuchi (2010): *The politics of history in contemporary Africa*. New York, NY u. a.: Palgrave Macmillan.
- Fairfax, Daniel (2010): »Birth (of the image) of a nation: Jean-Luc Godard in Mozambique.« *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* 3: 55-67.
- Falcon, Francisco (1988): »Historiografia portuguesa contemporânea. Um ensaio histórico-interpretativo.« *Estudos históricos* 1: 79-99.
- Fanon, Frantz (1963): *The wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Fauvet, Paul und Marcelo Mosse (2004): *É proibido pôr algemas nas palavras. Uma biografia de Carlos Cardoso*. Lisboa: Caminho.
- Feierman, Steven (1995): »Africa in History.« *After colonialism. Imperial histories and postcolonial displacements*. Hrsg. von Prakash, Gyan. Princeton, NJ u. a.: Princeton University Press, 40-65.

- Felman, Shoshana (2000): »In an era of testimony: Claude Lanzmann's Shoah.« *Yale French Studies* 50.97: 103-50.
- Fendl, Elisabeth und Klara Löffler (1995): »Die Reise im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Zum Beispiel Diaabend.« *Arbeit, Freizeit, Reisen die feinen Unterschiede im Alltag*. Hrsg. von Cantauw, Christiane. Münster: Waxmann, 55-68.
- Fendler, Ute (2014): »Cinema in Mozambique: New tendencies in a complex mediascape.« *Critical Interventions* 8.2: 246-60.
- Fendler, Ute und Monika Wehrheim (2007): »Film und inszenierte Kolonialgeschichte.« *Entdeckung, Eroberung, Inszenierung. Filmische Versionen der Kolonialgeschichte Lateinamerikas und Afrikas*. Hrsg. von Dies. München: Meidenbauer.
- Fernandes, Carlos (2013): »History writing and state legitimisation in postcolonial Mozambique. The case of the History Workshop, Centre for African Studies, 1980–1986.« *Kronos* 39.1: 131-57.
- Fernandes, José Manuel (2000): »Arquitectura e urbanismo no espaço ultramarino português.« *História da expansão portuguesa. Vol. 5. Último império e recentramento (1930–1998)*. Hrsg. von Bethencourt, Francisco, Kirti Chaudhuri und João de Pina de Cabral. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 334-83.
- Ferreira, Ana Paula (2014): »Lusotropicalist entanglements. Colonial racisms in the postcolonial metropolis.« *Gender, empire, and postcolony. Luso-Afro-Brazilian intersections*. Hrsg. von Owen, Hilary und Anna M. Klobucka. New York: Palgrave Macmillan, 49-68.
- Ferreira, André Renga Faria (2006): »Obras públicas em Moçambique. Inventário da produção arquitectónica executada entre 1933 e 1961.« Universidade de Coimbra: Departamento de Arquitectura.
- Ferreira, Eduardo de Sousa (1977): *O fim de uma era o colonialismo português em África. Introdução de Basil Davidson*. Lisboa: Sá da Costa.
- Ferreira, Hugo Gil und Michael W. Marshall (1986): *Portugal's revolution. Ten years on*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Ferreira, Zara Castelo Alves (2012): »O Moderno e o Clima da África Lusófona. Arquitectura escolar em Moçambique. O programa de Fernando Mesquita (1955–1975).« Universidade Técnica de Lisboa: Instituto Superior Técnico.
- Ferro, Marc (1988): »Does a filmic writing of history exist?« *Cinema and history*. Detroit: Wayne State University Press, 158-65.
- Festival Internacional de Cinema (1987): »Mueda. Memória e Massacre.« *Catálogo. 16. Festival Internacional de Cinema*. Figueira da Foz, 229-30.
- Figaro, Roseli (2002): »Cineasta da palavra. Entrevista com Ruy Guerra.« *Comunicação & Educação* 24: 60-78.
- Figge, Maja und Anja Michaelsen (2017): »Ein Erbe gespenstischer Normalität. Postmigrantisches und multidirektionales Erinnern in Filmen von Sohrab Sha-

- hid Saless, Hito Steyerl und Ayşe Polat.« *Anerkennung und Sichtbarkeit. Perspektiven für eine kritische Medienkulturforschung*. Hrsg. von Thomas, Tanja u.a. Bielefeld: transcript, 105-120.
- Finnegan, William (1992): *A complicated war. The harrowing of Mozambique*. Berkeley: University of California Press.
- Fischer, Thomas (2004): »Geschichte als Ereignis. Das Format der Zeitgeschichte im Fernsehen.« *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Hrsg. von Crivellari, Fabio und Sven Grampp. Konstanz: UVK, 511-30.
- Fischer, Thomas (2009): »Ereignis und Erlebnis. Entstehung und Merkmale des zeitgenössischen dokumentarischen Geschichtsfernsehens.« *History goes Pop zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Hrsg. von Korte, Barbara. Bielefeld: transcript, 191-202.
- Flaig, Egon (2004): »Auf Narben weisen. Zur Kritik kultureller Semantik.« *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im alten Rom*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 123-37.
- Fleckstein, Anne (2011): »Nothing but the truth«. Bezeugen in der südafrikanischen Wahrheitskommission.« *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer und Ramon Voges. Bielefeld: transcript, 311-30.
- Fleschenberg, Andrea (2004): *Vergangenheitsaufklärung durch Aktenöffnung in Deutschland und Portugal?* Münster: LIT.
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frei, Norbert (2006): »Rückruf der Erinnerung. Geschichtspolitik nach dem ›Ende der Geschichte‹.« *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Geschichte des 20. Jahrhunderts?* Hrsg. von Ders. Göttingen: Wallstein, 170-75.
- FRELIMO (1971): *História de Moçambique*. Porto: Edições Afrontamento.
- Freund, Bill (2007): *The African city. A history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Freund, Bill (2012): »The African city. Decolonization and after.« *Beyond empire and nation*. Hrsg. von Bogaerts, Els und Remco Raben. Leiden: KITLV Press, 214-65
- Freyre, Gilberto (2005 [1933]): *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global Ed.
- Frisch, Michael (1990): »Oral history, documentary, and the mystification of power. A critique of Vietnam. A Television History.« *A shared authority essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: State University of New York Press, 159-78.
- Frölicher, Gianna und Sylvia Sasse (2016): »Die Erzeugung der Wahrheit zwischen Kunst und Zeugenschaft. Über ein in Auschwitz geschriebenes literarisches

- Manifest.« *Zeugen in der Kunst*. Hrsg. von Schmidt, Sibylle und Sybille Krämer. Paderborn: Fink, 61-83.
- Fromm, Bettina (2002): »Zu Gast im Fernsehen.« *Talk auf allen Kanälen*. Hrsg. von Tenschler, Jens und Christian Schicha. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 271-83.
- Fry, Peter (2000): »Cultures of difference. The aftermath of Portuguese and British colonial policies in southern Africa.« *Social Anthropology* 8.2: 117-43.
- Fuhrmann, Wolfgang (2010): »Patriotism, Spectacle and Reverie. Colonialism in Early Cinema.« *German colonialism, visual culture, and modern memory*. Hrsg. von Langbehn, Volker Max. New York u. a.: Routledge, 148-61.
- Gabriel, Teshome (1982): *Third cinema in the third world. The aesthetics of liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Gabriel, Teshome (1989): »Third cinema as guardian of popular memory. Towards a third aesthetics.« *Questions of Third Cinema*. Hrsg. von Pines, Jim. London: British Film Institute, 53-64.
- Garcia, José Luís Lima (2011): »Ideologia e propaganda colonial no Estado Novo. Da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar.« Universidade de Coimbra: Faculdade de Letras.
- Garcia, Rita (2012): *Os que vieram de África. O drama da nova vida das famílias chegadas do ultramar*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Garland-Thomson, Rosemarie (2009): »Hands.« *Staring. How we look*. Oxford; New York: Oxford University Press, 119-40.
- Gearty, Conor A. (1999): »The internal and external ›Other‹ in the union legal order: Racism, religious intolerance and xenophobia in Europe.« *The EU and human rights*. Hrsg. von Alston, Philip. Oxford u. a.: Oxford University Press, 327-58.
- Geffray, Christian (1990): *La cause des armes au Mozambique anthropologie d'une guerre civile*. Paris: Éd. Karthala.
- General Assembly (1974): *Report of the Commission of Inquiry on the reported massacres in Mozambique*. Official Records. Supplement No. 21 (A/9621). New York: United Nations.
- Geulen, Christian (2007): *Geschichte des Rassismus*. München: Beck.
- Gewald, Jan-Bart (2003): »Kolonisierung, Völkermord und Wiederkehr. Die Herero von Namibia 1890-1923.« *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904–1908) in Namibia und seine Folgen*. Hrsg. von Zimmerer, Jürgen und Joachim Zeller. Berlin: Links, 105-20.
- Givoni, Michal (2016): *The care of the witness. A contemporary history of testimony in crises*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Glaser, Clive (2010): »Portuguese immigrant history in twentieth century South Africa. A preliminary overview.« *African Historical Review* 42.2: 61-83.

- Godard, Jean-Luc (1979): »Le dernier rêve d'un producteur.« *Cahiers du Cinéma* 300.May: 70-129.
- Göhlich, Michael (2010): »Homi K. Bhabha. Die Verortung der Kultur.« *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Hrsg. von Jörissen, Benjamin und Jörg Zirfas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 315-30.
- Gomes de Brito, Bernardo (1985): *Portugiesische Schiffbrüchigen-Berichte 1552–1602. Aufgezeichnet von Augenzeugen*. Leipzig: Kiepenheuer.
- Gould, Philip (2007): »The rise, development, and circulation of the slave narrative.« *The Cambridge companion to the African American slave narrative*. Hrsg. von Fisch, Audrey A. Cambridge: Cambridge University Press, 11-27.
- Goltermann, Svenja (2017): *Opfer. Die Wahrnehmung von Krieg und Gewalt in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Grant, Kevin (2001): »Christian critics of empire: Missionaries, lantern lectures, and the Congo reform campaign in Britain.« *Journal of imperial and commonwealth history* 29.2: 27-58.
- Gray, Ros (2012): »Cinema on the cultural front. Film-making and the Mozambican revolution.« *Journal of African Cinemas* 3.2: 139-60.
- Grilo, João Maria (2004): »The subaltern image. Reflections of Portuguese audiovisuals in the post 25th April era.« *Portugal. A cinematographic portrait*. Hrsg. von Lopes, José Amaral und Nuno Figueiredo. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 148-63.
- Grilo, João Maria (2006): *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Grimshaw, Anna und Amanda Ravetz (2009): *Observational cinema: Anthropology, film, and the exploration of social life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Guerra, João Paulo (1994): *Memória das guerras coloniais*. Porto: Afrontamento.
- Guerra, João Paulo (2009): *Descolonização portuguesa. O Regresso das Caravelas*. Lisboa: Oficina dos Livros.
- Guevara, Ernesto C. (1968): *Reminiscences of the Cuban revolutionary war*. London: Monthly Review Press.
- Gugler, Josef (2003): *African film. Re-imagining a continent*. Bloomington u. a.: James Currey u. a.
- Gunning, Tom (2010): »Landscape and the fantasy of moving pictures. Early cinema's phantom rides.« *Cinema and landscape*. Hrsg. von Harper, Graeme und Jonathan R. Rayner. Bristol, U.K.: Intellect, 30-70.
- Gupta, Pamila (2011): »»Going for a sunday drive.« Angolan decolonization, learning whiteness and the Portuguese diaspora of South Africa.« *Narrating the Portuguese diaspora. Piecing things together*. Hrsg. von Fagundes, Francisco Cota. New York, NY u. a.: Lang, 135-54.

- Gutberlet, Marie-Hélène (2010): »Stadt und Kino in Afrika.« *Afropolis. Stadt, Medien, Kunst*. Hrsg. von Pinther, Kerstin, Larissa Förster und Christian Hanussek. Köln: König, 72-83.
- Guynn, William H. (1990): *A cinema of nonfiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Guynn, William (2006): *Writing history in film*. London: Routledge.
- Hadouchi, Olivier (2011): »»African culture will be revolutionary or will not be.« William Klein's Film of the First Pan-African Festival of Algiers (1969).« *Third Text* 25.1: 117-28.
- Haggith, Toby, and Joanna Newman, Hrsg. (2005): *Holocaust and the moving image*. London: Wallflower.
- Hahn, Hans Peter (2018): »On the Circulation of Colonial Pictures. Polyphony and Fragmentation.« *Global Photographies. Memory – History – Archives*. Hrsg. von Helff, Sissy und Stefanie Michels. Bielefeld: transcript, 89-108.
- Halbwachs, Maurice (1991): »Das kollektive Gedächtnis und der Raum.« *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer, 127-163.
- Halbwachs, Maurice (1985): *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hall, Margaret und Tom Young (1997): *Confronting Leviathan. Mozambique since Independence*. London: Hurst.
- Hallis, Ron (1980): »Movie magic Mozambique.« *Cinema Canada* 62: 18-24.
- Hanlon, Joseph (1984): *Mozambique. The revolution under fire*. London: Zed Books.
- Harbsmeier, Michael (1982): »Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen.« *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*. Hrsg. von Matczak, Antoni. Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1-32.
- Harding, Leonhard (2006): *Geschichte Afrikas im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg.
- Harper, Graeme und Jonathan R. Rayner (2010): »Introduction.« *Cinema and landscape*. Hrsg. von Dies. Bristol: Intellect, 13-28.
- Harries, Patrick (2007): »The Battle of Algiers. Between fiction, memory and history.« *Black and white in colour. African history on screen*. Hrsg. von Bickford-Smith, Vivian und Richard Mendelsohn. Oxford: Currey, 203-22.
- Harrow, Kenneth W. (1995): »Camp de Thiaroye. Who's that hiding in those tanks, and how come we can't see their faces.« *Iris* 18: 147-52.
- Harrow, Kenneth W. (2007): »Introduction.« *Postcolonial African cinema. From political engagement to postmodernism*. Hrsg. Von Ders. Bloomington: Indiana University Press, 1-21.
- Harrow, Kenneth W. (2011): »Toward a new paradigm of African Cinema.« *Critical Interventions* 5.1: 218-36.

- Harrow, Kenneth W. (2013): *Trash. African cinema from below*. Bloomington, Ind. u. a.: Indiana University Press.
- Harsgor, Michael (1980): »Aftereffects of an ›exemplary decolonization‹.« *Journal of Contemporary History* 15.1: 143-67.
- Hartman, Geoffrey H. (1995): »Learning from survivors. The Yale Testimony Project.« *Holocaust and Genocide Studies* 9.2: 192-207.
- Hartman, Geoffrey H. (1996): »Holocaust testimony, art, and trauma.« *The longest shadow. In the aftermath of the Holocaust*. Bloomington, Ind. u. a.: Indiana University Press, 151-72.
- Hastings, Adrian (1974a): *Wiryamu*. Porto: Afrontamento.
- Hastings, Adrian (1974b): »Some reflections upon the war in Mozambique.« *African Affairs* 73.292: 263-76.
- Hayner, Priscilla B. (2001): *Unspeakable truths. Facing the challenge of truth commissions*. New York : Routledge.
- Henley, Paul S. (2003): »Are you happy? Interviews, ›conversations‹ and ›talking heads‹ as means of gathering oral testimony in ethnographic documentary.« *Interview und Film. Volkskundliche und ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse*. Hrsg. von Wossidlo, Joachim. Münster: Waxmann, 51-67.
- Henriksen, Thomas H. (1976): »People's War in Angola, Mozambique, and Guinea-Bissau.« *The Journal of Modern African Studies* 14.3: 377-99.
- Henriksen, Thomas H. (1978): »Marxism and Mozambique.« *African Affairs* 77.309: 441-62.
- Henriksen, Thomas H. (1983): *Revolution and counterrevolution. Mozambique's war of independence; 1964–1974*. Westport: Greenwood Press.
- Hesford, Wendy S. (2001): »Rape stories. Material rhetoric and the trauma of representation.« *Haunting violations. Feminist criticism and the crisis of the ›real‹*. Hrsg. von Dies. und Wendy Kozol. Urbana: University of Illinois Press, 13-46.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hirsch, Marianne (2001): »Surviving images. Holocaust photographs and the work of postmemory.« *The Yale Journal of Criticism* 14.1: 5-37.
- Hirsch, Marianne (2008): »The generation of postmemory.« *Poetics Today* 29.1: 103-28.
- Hirsch, Marianne, Hrsg. (2012): *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. New York, NY u. a.: Columbia University Press.
- Hobsbawm, Eric (1995): *Age of extremes. The short twentieth century, 1914–1991*. London: Abacus.
- Hochbruck, Wolfgang und Judith Schlehe (2010): »Introduction Staging the past.« *Staging the past. Themed environments in transcultural perspectives*. Hrsg. von Dies. u. a. Bielefeld: transcript, 7-21.

- Hochschild, Adam (2009): *Schatten über dem Kongo die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hohenberger, Eva (2006): »Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme.« *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. von Dies. Berlin: Vorwerk 8, 9-33.
- Hohenberger, Eva und Judith Keilbach, Hrsg. (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8.
- Hund, Wulf D. (2007): *Rassismus*. Bielefeld: transcript.
- Hungwe, Kedmon (1991): »Southern Rhodesian propaganda and education films for peasant farmers, 1948–1955.« *Historical Journal of Film, Radio & Television* 11.3: 229-41.
- Igreja, Victor (2010): »Frelimo's political ruling through violence and memory in postcolonial Mozambique.« *Journal of Southern African Studies* 36.4: 781-99.
- Igreja, Victor (2012): »Multiple temporalities in indigenous justice and healing practices in Mozambique.« *International Journal of Transitional Justice* 6.3: 404-22.
- Instituto Nacional de Cinema, Hrsg. (1982): *Retrospectiva do cinema moçambicano*. Maputo: INC. Sector de Documentação e Informação Cinematográfica.
- Instituto Nacional de Planeamento Físico, Frelimo, Hrsg. (1996 [1986]): *Samora vive!* Maputo: CPF INPF.
- International Defence and Aid Fund, Hrsg. (1974): *Terror em Tete. Relato documental das atrocidades dos portugueses no distrito de Tete, Moçambique (1971–1972)*. Porto: A Regra do Jogo Ed.
- Isaacman, Allen F. (1975): »The Tradition of Resistance in Mozambique.« *Africa Today* 22.3. Themenheft »Mozambique: Free at Last«: 37-50.
- Isaacman, Allen F. und Barbara Isaacman (1976): *The tradition of resistance in Mozambique. Anti-colonial activity in the Zambesi Valley, 1850–1921*. London: Heinemann.
- Isaacman, Allen F. und Barbara Isaacman (1983): *Mozambique. From colonialism to revolution, 1900–1982*. Boulder: Westview Press.
- Isaacman, Allen F. und Barbara S. Isaacman (2013): *Dams, displacement, and the delusion of development. Cahora Bassa and its legacies in Mozambique, 1965–2007*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Isaacman, Allen F. und Chris Sneddon (2000): »Toward a Social and Environmental History of the Building of Cahora Bassa Dam.« *Journal of Southern African Studies* 26.4: 597-632.
- Israel, Paolo (2013): »A Loosening grip. The liberation script in Mozambican history.« *Kronos* 39.1: 10-19.
- Israel, Paolo (2014): *In Step with the Times. Mapiko Masquerades of Mozambique*. Athens, OH: Ohio University Press.

- Jacinto, António (2000) *Sobreviver em Tarrafal de Santiago*. Porto: Campo das Letras.
- Jäger, Jens (2003): »Erkennungsdienstliche Behandlung. Zur Inszenierung polizeilicher Identifikationsmethoden um 1900.« *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*. *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Hrsg. von Martschukat, Jürgen und Steffen Patzold. Köln u. a.: Böhlau, 207-28.
- Jäger, Jens (2006): »Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas im europäischen Kolonialismus.« *Visual history. Ein Studienbuch*. Hrsg. von Paul, Gerhard. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 134-48.
- Jansen, Ena (2011): »From Thandi the maid to Thandi the madam. Domestic workers in the archives of Afrikaans literature and a family photograph album.« *South African Review of Sociology* 42.2: 102-21.
- Jansen, Jan C. (2013): *Erobern und Erinnern. Symbolpolitik, öffentlicher Raum und französischer Kolonialismus in Algerien, 1830–1950*. München: Oldenbourg.
- Jarausch, Konrad H. (2002): »Die Krise der nationalen Meistererzählungen. Ein Plädoyer für plurale, interdependente Narrative.« *Die historische Meistererzählung: Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*. Hrsg. von Ders. und Martin Sabrow. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 140-62.
- Jarausch, Konrad H. und Martin Sabrow (2002): »Meistererzählung. Zur Karriere eines Begriffs.« *Die historische Meistererzählung: Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*. Hrsg. von Dies. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 9-32.
- Jardim, Jorge (1976): *Moçambique, terra queimada*. Lisboa: Intervenção.
- Jay, Martin und Sumathi Ramaswamy, Hrsg. (2014): *Empires of vision. A reader*. Durham u. a.: Duke University Press.
- Jenkins, Paul (2012): »Luanda and Maputo.« *Capital cities in Africa. Power and powerlessness*. Hrsg. von Bekker, Simon und Göran Therborn. Cape Town; Dakar: HSRC Press; Codesria, 141-66.
- Jennings, Eric T. (2003): »From Indochine to Indochic. The Lang Bian/Dalat Palace Hotel and French colonial leisure, power and culture.« *Modern Asian Studies* 37.1: 159-94.
- Jenson, Deborah (2011): »Kidnapped narratives. Mobility without autonomy and the nation/novel analogy.« *A companion to comparative literature*. Hrsg. von Behdad, Ali und Dominic Thomas. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 369-86.
- Jiménez, Virginia Martín (2013): »Transition to democracy and state television: Comparative analysis for Portugal and Spain.« *International Journal of Iberian Studies* 26.3: 155-71.
- Johnson, Randal (1984): *Cinema novo x 5. Masters of contemporary Brazilian film*. Austin, Tex.: University of Texas Press.

- Johnson, Randal und Robert Stam (1995): *Brazilian cinema*. New York: Columbia University Press.
- Jones, Eric L. (1981): *The European miracle. Environments economies, and geopolitics in the history of Europe and Asia*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Jordan, Joseph F. (2008): »The 1970s. Expanding networks.« *No easy victories. African liberation and American activists over a half century, 1950–2000*. Hrsg. von Minter, William, Gail Hovey und Charles E. Cobb. Trenton, NJ: Africa World Press, 113-28.
- Jundanian, Brendan F. (1974): »Resettlement programs. Counterinsurgency in Mozambique.« *Comparative Politics* 6.4: 519-40.
- Kahana, Jonathan (2008): *Intelligence work. The politics of American documentary*. New York: Columbia University Press.
- Kalisky, Aurélia (2017): »Die Szenographie der Zeugenschaft zwischen systematischer und kulturgeschichtlicher Perspektive.« *Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure*. Hrsg. von Däumer, Matthias, Dies. und Heike Schlie. Paderborn: Wilhelm Fink, 29-48.
- Kalisky, Aurélia (2016): »Die Erzeugung der Wahrheit zwischen Kunst und Zeugenschaft. Über ein in Auschwitz geschriebenes literarisches Manifest.« *Zeugen in der Kunst*. Hrsg. von Schmidt, Sibylle und Sybille Krämer. Paderborn: Fink, 85-106.
- Kalter, Christoph (2011): *Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und neue radikale Linke in Frankreich*. Frankfurt a.M. u. a.: Campus.
- Kalter, Christoph (2018): »Rückkehr oder Flucht?« *Geschichte und Gesellschaft* 44: 250-84.
- Kalter, Christoph, Kreuder, Inga und Ulrike Peters (2015): »Nationalized Mourning, Nostalgic Irony. The Portuguese Decolonization in Film.« *WerkstattGeschichte* 69: 55-70.
- Kaschuba, Wolfgang (1999): *Einführung in die europäische Ethnologie*. München: Beck.
- Kaschuba, Wolfgang (2001): »Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Kulturvergleich.« *Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Binder, Beate, Wolfgang Kaschuba und Peter Niedermüller. Köln u. a.: Böhlau, 19-42.
- Kaufmann, Doris (2007): »Primitivismus. Zur Geschichte eines semantischen Feldes, 1900–1930.« *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands. 1900–1933*. Hrsg. von Hardtwig, Wolfgang. München: Oldenbourg, 425-48.
- Keilbach, Judith (2003): »Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über

- den Nationalsozialismus.« *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 31: 287-306.
- Keilbach, Judith (2010): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit.
- Kennedy, Rosanne, Lynne Bell und Julia Emberley (2009): »Decolonising testimony. On the possibilities and limits of witnessing.« *Humanities Research* 15.3: 1-10.
- Kingdon, Zachary (2002): *A host of devils. The history and context of the making of Makonde spirit sculpture*. London u. a.: Routledge.
- Kleesattel, Ines (2016): »Problematische Realitäten. Über dokumentarische Wahrheit und die Waffen der Fiktion.« *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Hrsg. von Heinze, Carsten und Thomas Weber. Wiesbaden: Springer VS, 131-45.
- Koch, Angela (2013): »Sexuelle Gewalt und traumatische Erzählung. Überlegungen zum Film Grbavica – Esmas Geheimnis.« *Folterbilder und -narrationen Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hrsg. von Bee, Julia u. a. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 127-44.
- Kohl, Christoph (2017) »Armed conflict and contested memory: A plea for a fresh start in the politics of memory in Mozambique.« *PRIF Report* 148, https://www.hsfk.de/fileadmin/HSFK/hsfk_publicationen/prif148.pdf (30.03.2018).
- Kößler, Reinhart (2007): »Facing a fragmented past. Memory, culture and politics in Namibia.« *Journal of Southern African Studies* 33.2: 361-82.
- Krämer, Sybille und Sibylle Schmidt (2016): »Einleitung.« *Zeugen in der Kunst*. Hrsg. von Dies. Paderborn: Wilhelm Fink, 7-17.
- Kraus, Michael, Hrsg. (2007): *Novos Mundos – Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen*. Dresden: Sandstein.
- Krüger, Gesine (2003): »Vergessene Kriege. Warum gingen die deutschen Kolonialkriege nicht in das historische Gedächtnis der Deutschen ein?« *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*. Hrsg. von Buschmann, Nikolaus und Dieter Langewiesche. Frankfurt a.M.: Campus, 120-37.
- Küchler Williams, Christiane (2004): *Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Kuhn, Annette (1995): *Family secrets. Acts of memory and imagination*. London: Verso.
- Kuhn, Annette (2000): »A journey through memory.« *Memory and methodology*. Hrsg. von Radstone, Susannah. London: Berg, 179-96.
- Kuper, Adam (2005): *The reinvention of primitive society. Transformations of a myth*. London u. a.: Routledge.
- Laages, Michael (2004): »Krieg ohne Hemmung.« *Theater heute* 5: 4.
- Lane, Jim (2002): *The autobiographical documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Langa, Aurélio Valente (2011): *Memórias de um combatente da causa. O passado que levou o verso da minha vida*. Maputo: JV Editores.
- Langbehn, Volker Max, Hrsg. (2010): *German colonialism, visual culture, and modern memory*. New York u. a.: Routledge.
- Langford, Martha (2001): *Suspended conversations. The afterlife of memory in photographic albums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Lee, Ester (1999): *I was born in Africa*. Atlanta: Minerva Press.
- Lefanu, Sarah (2012): *S is for Samora a lexical biography of Samora Machel and the Mozambican dream*. New York, NY: Columbia University Press.
- Lefebvre, Martin (2006): »Introduction.« *Landscape and film*. Hrsg. von Ders. New York, NY u. a.: Routledge, xi-xxxii.
- Leggewie, Claus (2011): *Der Kampf um die europäische Erinnerung. Ein Schlachtfeld wird besichtigt*. München: Beck.
- Leguèbe, Jaques (1976): »Mozambique under Frelimo rule.« *Case studies on human rights and fundamental freedoms. A world survey; Vol. 4*. Hrsg. von Veenhoven, Willem A. The Hague: Nijhoff, 3-28.
- Lemière, Jacques (2011): »Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974.« *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Hrsg. von Mendes, João Maria. Amadora: ESTC, 29-45.
- Lentz, Carola (2011): »Die afrikanischen Unabhängigkeitsjubiläen. Eine Einführung.« *Staatsinszenierung, Erinnerungsmarathon und Volksfest. Afrika feiert 50 Jahre Unabhängigkeit*. Hrsg. von Dies. und Christine Fricke. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel, 7-36.
- Lentz, Carola (2013): »The 2010 independence jubilees. The politics and aesthetics of national commemoration in Africa.« *Nations & Nationalism* 19.2: 217-37.
- Lentz, Carola und Christine Fricke (2011): *Staatsinszenierung, Erinnerungsmarathon und Volksfest. Afrika feiert 50 Jahre Unabhängigkeit*. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel.
- Leonard, Richard W. (1974): »Frelimo's Victories in Mozambique.« *Issue. A Journal of Opinion* 4.2: 38-46.
- Lindeperg, Sylvie (2003): »Spuren, Dokumente, Monumente. Filmische Verwendung von Geschichte. Historische Verwendung des Films.« *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Hrsg. von Hohenberger, Eva und Judith Keilbach. Berlin: Vorwerk 8, 65-81
- Linz, Juan J. (2000): *Totalitarian and authoritarian regimes*. Boulder, Colo.: Lynne Rienner.
- Linz, Juan J. und Alfred Stepan (1996): *Problems of democratic transition and consolidation Southern Europe, South America, and Post-communist Europe*. Baltimore, Md. u. a.: Johns Hopkins University Press.
- Loff, Manuel (2006): »Fim do colonialismo, ruptura política e transformação social em Portugal nos anos setenta.« *Portugal. 30 anos de democracia (1974–2004)*.

- Hrsg. von Ders. und M. da Conceição Meireles Pereira. Porto: Universidade do Porto, 153-94.
- Loff, Manuel (2010): »Coming to terms with the dictatorial past in Portugal after 1974. Silence, remembrance and ambiguity.« *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas. Bestandsaufnahme und Forschungsperspektiven*. Hrsg. von Troebst, Stefan. Göttingen: Wallstein, 55-121.
- Loff, Manuel (2013): »1989 im Kontext portugiesischer Kontroversen über die jüngste Vergangenheit. Die rechte Rhetorik der zwei Diktaturen.« *Geschichtspolitik in Europa seit 1989 Deutschland, Frankreich und Polen im internationalen Vergleich*. Hrsg. von Francois, Etienne u. a. Göttingen: Wallstein, 396-426.
- Loftus, Maria (2012): »Kuxa Kanema. The rise and fall of an experimental documentary series in Mozambique.« *Journal of African Cinemas* 3.2: 161-71.
- Lombardi-Diop, Cristina und Caterina Romeo (2015): »State of the Union: Survival Blankets and Falling Stars.« *Postcolonial Studies* 18.4: 337-52.
- Longo, Teresa (1997): »When the mountains tremble. Images of Ethnicity in a transcultural text.« *Framing Latin American cinema. Contemporary critical perspectives*. Hrsg. von Stock, Ann Marie. Minneapolis u. a.: University of Minnesota Press, 77-91.
- Lopes, Felisbela (2007): »Dos excessos da TV generalista. Retratos da informação semanal emitida em horário nobre.« *Comunicação e sociedade* 11: 135-48.
- Lorcin, Patricia M. E. (2012): *Historicizing colonial nostalgia. European women's narratives of Algeria and Kenya 1900–present*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Loureiro, João M. (2004): *Memórias de Lourenço Marques. Uma visão do passado da cidade de Maputo*. Lisboa: Maisimagem.
- Loureiro, João M. (2005): *Memórias da Beira*. Lisboa: Maisimagem.
- Loureiro, João M. (2007): *Memórias de Moçambique*. Lisboa: Maisimagem.
- Lubkemann, Stephen C. (2002): »The moral economy of Portuguese postcolonial return.« *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 11.2: 189-213.
- Lubkemann, Stephen C. (2005): »Unsettling the metropole. Race and settler reincorporation in postcolonial Portugal.« *Settler colonialism in the twentieth century. Projects, practices, legacies*. Hrsg. von Elkins, Caroline und Pedersen Susan. New York, N.Y.; London: Routledge, 257-70.
- Luig, Ute und Oppen Achim von (1997): »Landscape in Africa. Process and vision. An introductory essay.« *Paideuma* 43: 7-45.
- Lutz-Auras, Ludmila (2013): »Auf Stalin, Sieg und Vaterland!« *Politisierung der kollektiven Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg in Russland*. Wiesbaden: Springer VS.
- Lydon, Jane (2010): »Behold the Tears«. Photography as Colonial Witness.« *History of Photography* 34.3: 234-50.

- Macagno, Lorenzo (2009): »Fragmentos de uma imaginação nacional.« *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 24.70: 17-35.
- MacCabe, Colin (1980): *Godard. Images, sounds, politics*. London u. a.: Macmillan.
- MacDonald, Scott (2014): »Interview with Susana de Sousa Dias.« *Rethinking History* 18.3: 400-12.
- MacDonald, Scott (2015): *Avant-doc. Intersections of documentary and avant-garde*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Macedo, Isabel und Rosa Cabecinhas (2013): »Contribuições do documentário para a (re)construção da memória sócio-histórica. Uma análise de filmes produzidos em Portugal entre 2007 e 2011.« *Filmes falados. Cinema em português, V Jornadas*. Hrsg. von Lopes, Frederico und Ana Catarina Pereira. Covilhã: Livros Labcom, 155-76.
- Macedo, Isabel und Rosa Cabecinhas (2014): »Diasporic identity(ies) and the meaning of home in autobiographical documentary films.« *Lusophone Journal of Cultural Studies* 2.1: 54-71.
- Macedo, Isabel, Rosa Cabecinhas und Lilia Abadia (2013): »Audiovisual post-colonial narratives. Dealing with the Past in Dundo, Colonial Memory.« *Narratives and social memory. Theoretical and methodological approaches*. Hrsg. von Cabecinhas, Rosa und Lilia Abadia. Braga: University of Minho, 159-74.
- Machava, Benedito Luís (2011): »State discourse on internal security and the politics of punishment in post-independence Mozambique (1975–1983).« *Journal of Southern African Studies* 37.3: 593-609.
- Machel, Samora (1974): *Unidade, trabalho, vigilância*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.
- Machin, David und Fotini Papatheoderou (2002): »Commercialization and tabloid television in Southern Europe: Disintegration or democratization of the public sphere?« *Journal of European Area Studies* 10.1: 31-48.
- Macho, Thomas (2006): »Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme.« *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hrsg. von Kolesch, Doris und Sybille Krämer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 130-46.
- Maciel, Cármen (2008): »Retornados« aus den ehemaligen Kolonien in Portugal seit den 1970er Jahren.« *Enzyklopädie Migration in Europa vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Bade, Klaus J., Pieter C. Emmer und Leo Lucassen. Paderborn u. a.: Schöningh, 898-900.
- MacMaster, Neil (2002): »The Torture Controversy (1998–2002). Towards a »New History« of the Algerian War.« *Modern & Contemporary France* 10.4: 449-59.
- MacQueen, Norman (1985): »Portugal and Africa. The politics of re-engagement.« *The Journal of Modern African Studies* 23.1: 31-51.
- MacQueen, Norrie (1997): *The decolonization of Portuguese Africa. Metropolitan revolution and the dissolution of empire*. London u. a.: Longman.

- MacQueen, Norrie (2007): *Colonialism*. Harlow: Pearson; Longman.
- Madeira, Paulo Rodrigues und José Cândido (1975): *4 países libertados. Portugal, Guiné/Bissau, Angola, Moçambique*. Lisboa: Bertrand.
- Maia, Ângela u. a. (2006): »Por baixo das pústulas da guerra. Reflexões sobre um estudo com ex-combatentes da guerra colonial.« *A guerra colonial (1961-1974)*. Hrsg. von Gama, Manuel. Braga: Universidade do Minho; Centro de Estudos Lusíadas, 11-28.
- Manghezi, Alpheus (2003): *Trabalho forçado e cultura obrigatória do algodão. O colonato do Limpopo e reassentamento pós-independência c. 1895-1981*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- Mann, Michael (2004): »Das Gewaltdispositiv des modernen Kolonialismus.« *Kolonialismus. Kolonialdiskurs und Genozid*. Hrsg. von Dabag, Mihran u. a. München: Fink, 111-35.
- Manning, Carrie (2002): *The politics of peace in Mozambique. Post-conflict democratization, 1992–2000*. Westport/Connecticut u. a.: Praeger.
- Marchi, Riccardo (2012): »A extrema-direita portuguesa na »Rua«. Da transição à democracia (1976–1980).« *Locus. Revista de História* 18.1: 167-86.
- Maurício, Carlos (2013): »Um longo degelo: A guerra colonial e a descolonização nos ecrãs portugueses (1974–1994).« *Ler História* 65 (2013), <http://lerhistoria.revues.org/512> (30.03.2018).
- Marques, António H. de Oliveira (2001): *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*. Stuttgart: Kröner.
- Marques, José und Dario Paez (1997): »Social sharing, emotional climate, and the transgenerational transmission of memories. The Portuguese colonial war.« *Collective memory of political events. Social psychological perspectives*. Hrsg. von Pennebaker, James W. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 253-76.
- Marques, M. Margarida (2012): »Postcolonial Portugal. Between Scylla and Charybdis.« *Postcolonial migrants and identity politics Europe, Russia, Japan and the United States in Comparison*. Hrsg. von Bosma, Ulbe. New York: Berghahn Books, 127-54.
- Marschall, Sabine (2013): »The virtual memory landscape. The impact of information technology on collective memory and commemoration in Southern Africa.« *Journal of Southern African Studies* 39.1: 193-205.
- Marshall, Judith (1985): »Making education revolutionary.« *A difficult road. The transition to socialism in Mozambique*. Hrsg. von Saul, John S. New York: Monthly Review Press, 155-210.
- Martin-Jones, David (2013): »Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric »Universe Memory«.« *Third Text* 27.6: 707-22.
- Martin, Silke (2010): *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg: Schüren.

- Martins, Adriana (2012): »Writing the nation beyond resistance. Portuguese film and the colonial war.« *Revue LISA* 10.1: 271-79.
- Mateus, Dalila Cabrita (1999): *A luta pela independência. A formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Mem Martins: Inquérito.
- Mateus, Dalila Cabrita (2006): *Memórias do colonialismo e da guerra*. Porto: ASA.
- Mateus, Dalila Cabrita (2011): *A PIDE/DGS na guerra colonial (1961–1974)*. Lisboa: Terramar.
- Mateus, Dalila Cabrita und Alvaro Mateus (2007): *Purga em Angola. O 27 de Maio de 1977*. Porto: Asa Editores.
- Mateus, Dalila Cabrita und Álvaro Mateus (2010): *Nacionalistas de Moçambique. Da luta armada à independência*. Alfragide: Texto.
- Matos-Cruz, José de (1999): »Cinema Luso-Moçambicano.« *Revista Camões* 2.6: 38-45.
- Matos-Cruz, José de (1981): *O cais do olhar. Fonocinema português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema
- Matos-Cruz, José (1982): *Anos de abril. Cinema português, 1974-1982*. Lisboa: Instituto Português de Cinema.
- Matos-Cruz, José de (2004): »Images of the revolution.« *Portugal. A cinematographic portrait*. Hrsg. von Lopes, José Amaral und Nuno Figueiredo. Lisboa: Número – Arte e Cultura, 86-105.
- Matos, Maria Antónia Pinto de, Hrsg. (2009): *Azulejos. Obras do Museu nacional do azulejo* Paris; Lisboa: Chandeigne; Museu Nacional do Azulejo.
- Matos, Patrícia Ferraz de (2012): *The colours of the empire. Racialized representations during Portuguese colonialism*. New York: Berghahn Books.
- Matos, Patrícia Ferraz de (2013): »Power and identity. The exhibition of human beings in the Portuguese great exhibitions.« *Identities* 21.2: 202-18.
- Mattelart, Armand (1979): »Mozambique. Communication et transition au socialisme.« *Tiers-Monde* 20.79: 487-502.
- Mattelart, Michèle und Armand Mattelart (1982): »»Small« technologies: The case of Mozambique.« *Journal of Communication* 32.2: 75-9.
- Matusse, Renato und Josina Malique (2008): *Josina Machel. Ícona da emancipação da mulher moçambicana*. Maputo: ARPAC.
- Maxwell, Kenneth (1995): *The making of Portuguese democracy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Mboa, Matias (2009): *Memórias da luta clandestina*. Maputo: Marimbique.
- McCalman, Iain und Paul A. Pickering (2010): »From realism to the affective turn. An agenda.« *Historical reenactment. From realism to the affective turn*. Hrsg. von Dies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1-17.
- Medeiros, Paulo de (2000): »Hauntings. Memory, fiction and the Portuguese colonial wars.« *The politics of war memory and commemoration*. Hrsg. von Ashplant, Timothy G. London u. a.: Routledge, 201-21.

- Medeiros, Paulo de (2002): »War pics. Photographic representations of the colonial war.« *Luso-Brazilian Review* 39.2: 91-106.
- Medina-Sancho, Gloria (2013): »Spaces recovered by memory: Film language and testimony in Parot's Estadio Nacional.« *Latin American Perspectives* 40.1: 161-69.
- Meißner, Jochen, Ulrich Mücke und Klaus Weber, Hrsg. (2008): *Schwarzes Amerika. Eine Geschichte der Sklaverei*. München: Beck.
- Melo, João de, Hrsg. (1998 [1988]): *Os anos da guerra, 1961–1975. Os portugueses em Africa. Crónica, ficção e história*. Lisboa: Dom Quixote.
- Mendes, Rui Paes (2012): »O modernismo e suas abordagens em Moçambique e Angola.« *urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana* 4.2: 245-57.
- Meneses, Maria Paula (2012): »Images Outside the Mirror? Mozambique and Portugal in World History.« *Human Architecture. Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 10.1: 121-36.
- Meneses, Maria Paula (2016): »Hidden processes of reconciliation in Mozambique. The entangled histories of truth-seeking meetings held between 1975 and 1982.« *Africa Development* 41.4: 153-80.
- Menninger, Annerose (1995): *Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalen-Mythos, 1492–1600*. Stuttgart: Steiner.
- Mestman, Mariano (2011): »Third Cinema/Militant Cinema. At the Origins of the Argentinian Experience (1968–1971).« *Third Text* 25.1: 29-40.
- Meyn, Matthias und Eberhard Schmitt, Hrsg. (1984): *Dokumente zur Geschichte der europäischen Expansion, 2. Die großen Entdeckungen*. München: Beck.
- Min-Ha, Trinh T. (2006): »Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993).« *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hrsg. von Hohenberger, Eva. Berlin: Vorwerk 8, 276-98.
- Monteiro, Lúcia Ramos (2017): »A estética da ›fotografia animada‹ na criação contemporânea. Desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo.« *Significação. Revista de Cultura Audiovisual* 44.47: 239-57.
- Monteiro, Lucia Ramos (2016): »La mémoire du mal et inconscient colonial.« *La Furia Humana* 30: <http://www.lafuriahumana.it/index.php/63-lfu-30/663-lucia-ramos-monteiro-la-memoire-du-mal-et-inconscient-colonial> (30.03.2018)
- Morais, Ana Bela (2017): *Censura ao Erotismo e Violência – Cinema no Portugal Marcelista (1968–1974)*. Lisboa: Humus.
- Michels, Eckhardt (2009): »Geschichtspolitik im Fernsehen. Die WDR-Dokumentation ›Heia Safari‹ von 1966/67 über Deutschlands Kolonialvergangenheit.« *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 56.3: 467-92.
- Minter, William (1972): *Portuguese Africa and the West*. New York: Monthly Review Press.

- Mitchell, W. J. T. (1994): *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moiane, José Phahlane (2009): *Memórias de um guerrilheiro*. Maputo: King Ngununhane Institute.
- Moita, Luís (1979): *Os congressos da FRELIMO, do PAIGC e do MPLA. Uma análise comparativa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Moita, Luís (1985): »Elementos para um balanço da descolonização portuguesa.« *Revista Crítica de Ciências Sociais* 15/16/17: 501-09.
- Molden, Berthold (2009): »Mnemohegemonics. Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im Ringen um Hegemonie.« *Vielstimmige Vergangenheiten. Geschichtspolitik in Lateinamerika*. Hrsg. von Ders. und David Mayer. Wien u. a.: Lit, 31-56.
- Mondlane, Eduardo (1983 [1969]): *The struggle for Mozambique*. London: Zed Press.
- Monteiro, Renato und Luís Farinha (1990): *Guerra colonial. Fotobiografia*. Lisboa, Portugal: Círculo de Leitores.
- Morier-Genoud, Eric (2009): »Mozambique since 1989. Shaping democracy after Socialism.« *Turning points in African democracy*. Hrsg. von Mustapha, Abdul Raufu und Lindsay Whitfield. Oxford: James Currey, 153-66.
- Morier-Genoud, Eric (2012): »Thinking about nationalisms and nations in Angola, Guiné-Bissau and Mozambique.« *Sure road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau and Mozambique*. Hrsg. von Ders. Leiden; Boston: Brill, xiii-xxv.
- Morier-Genoud, Eric und Michel Cahen (2012): »Introduction. Portugal, empire, and migrations. Was there ever an autonomous social imperial space?« *Imperial migrations colonial communities and diaspora in the Portuguese world*. Hrsg. von Dies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1-28.
- Morton, David (2013): »From racial discrimination to class segregation in Maputo, Mozambique.« *Geographies of Privilege*. Hrsg. von Winddance Twine, France und Bradley Gardener. New York: Routledge, 231-62.
- Moses, A. D. (2002): »Conceptual blockages and definitional dilemmas in the »racial century«. Genocides of indigenous peoples and the Holocaust.« *Patterns of Prejudice* 36.4: 7-36.
- Moutinho, Isabel (2008): *The colonial wars in contemporary Portuguese fiction*. Woodbridge u. a.: Tamesis.
- Muiuane, Armando Pedro (2006): *Datas e documentos da história da FRELIMO. De 1960 a 1975, ano da independência de Moçambique*. Maputo: CIEDIMA, SARL.
- Müller, Jürgen K. (2011): *Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm*. Konstanz: UVK.
- Munslow, Barry (1983): *Mozambique. The revolution and its origins*. London; New York: Longman.

- Murphy, David (2000): »Africans Filming Africa. Questioning Theories of an Authentic African Cinema.« *Journal of African cultural studies* 13.2: 239-49.
- Nagl, Tobias (2009): *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München: Edition Text + Kritik.
- Natali, Maurizia (2006): »The course of the empire. Sublime landscapes in the American cinema.« *Landscape and film*. Hrsg. von Lefebvre, Martin. New York, NY u. a.: Routledge, 91-123.
- Neuber, Wolfgang (1989): »Zur Gattungspoetik des Reiseberichts. Skizze einer historischen Grundlegung im Horizont von Rhetorik und Topik.« *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Brenner, Peter J. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 50-67
- Neuber, Wolfgang (1991): *Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der frühen Neuzeit*. Berlin: Schmidt.
- Newitt, Malyn (1995): *A history of Mozambique*. Bloomington: Indiana University Press.
- Newitt, Malyn (2002): »Mozambique.« *A history of postcolonial Lusophone Africa*. Hrsg. von Chabal, Patrick. London: C. Hurst, 185-235.
- Newitt, Malyn D. (2005): *A history of Portuguese overseas expansion, 1400–1668*. London u. a.: Routledge.
- Nichols, Bill (1981): »The documentary film and principles of exposition.« *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press, 170-207.
- Nichols, Bill (1983): »The voice of documentary.« *Film Quarterly* 36.3: 17-30.
- Nichols, Bill (1991): *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Hrsg. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2010): *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner, Hrsg. (2014): *Zeugenschaft. Perspektiven auf ein kulturelles Phänomen*. Heidelberg: Winter.
- Nickel, Claudia und Silke Segler-Messner, Hrsg. (2013): *Von Tätern und Opfern: Zur Medialen Darstellung politisch und ethnisch motivierter Gewalt im 20./21. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Niethammer, Lutz (1985): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral history«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Nightingale, Carl H. (2012): *Segregation. A global history of divided cities*. Chicago: University of Chicago Press.
- Niney, François (2012): *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Marburg: Schüren.
- Norindr, Panivong (1996): »Filmic Memorial and Colonial Blues. Indochinha in Contemporary French Cinema.« *Cinema, colonialism, postcolonialism. Perspectives*

- tives from the French and Francophone world. Hrsg. von Sherzer, Dina. Austin: University of Texas Press, 120-46.
- O’Laughlin, Bridget (2000): »Class and the customary. The ambiguous legacy of the Indigenato in Mozambique.« *African Affairs* 99.394: 5-42.
- Ochsner, Beate (2005): »Zwischenzeit und Zwischenraum. Videoportraits – One Hour von Thomas Struth.« *SchnittStellen*. Hrsg. von Schade, Sigrid, Thomas Sieber und Georg Christoph Tholen. Basel: Schwabe, 333-44.
- Oksiloff, Assenka (2001): *Picturing the primitive. Visual culture, ethnography, and early German cinema*. New York u. a.: Palgrave.
- Oliveira, Pedro Aires (2007): *Os despojos da aliança. A Grã-Bretanha e a questão colonial portuguesa 1945–1975*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Oliveira, Pedro Aires (2007-2008): »Adrian Hastings and Portugal. Wiriyamu e outras polémicas.« *Lusitana Sacra* 19-20: 379-97.
- Omloo, Chantal (1997): »Steps towards linking development policy and human rights. The Netherlands and Mozambique« *Human rights in developing countries* 110: 35-59.
- Osterhammel, Jürgen (1989): »Distanzerfahrung. Darstellungsweisen des Fremden im 18. Jahrhundert.« *Der europäische Beobachter außereuropäischer Kulturen*. Hrsg. von König, Hans-Joachim, Wolfgang Reinhard und Reinhard Wendt. Berlin: Duncker & Humblot, 9-42.
- Osterhammel, Jürgen (1995) *Kolonialismus Geschichte, Formen, Folgen*. München: Beck.
- Osterhammel, Jürgen (2005): »»The Great Work of Uplifting Mankind«. Zivilisierungsmission und Moderne.« *Zivilisierungsmissionen. Imperiale Weltverbesserung seit dem 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Barth, Boris und Ders. Konstanz: UVK, 363-425.
- Osterhammel, Jürgen (2009): *Die Verwandlung der Welt eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck.
- Ovalle-Bahamón, Ricardo E. (2003): »The wrinkles of decolonization and nationness. White Angolans as retornados in Portugal.« *Europe’s invisible migrants*. Hrsg. von Smith, Andrea L. Amsterdam: Amsterdam University Press, 147-68.
- Overhoff Ferreira, Carolin (2012a): »Ambivalent transnationality. Luso-African co-productions after independence.« *Journal of African Cinemas* 3.2: 221-45.
- Overhoff Ferreira, Carolin (2012b): *Identity and Difference. Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Münster: Lit.
- Overhoff Ferreira, Carolin (2014): »Film als indisziplinäre Aufarbeitung der Archive. Autoritäre Geschichte in 48 (2009) von Susana de Sousa Dias, Diary, Letters, Revolution (2010) von Flavia Castro und I wish I knew (2010) von Jia Zhangke.« *geschichte erzählen. Medienarchive zwischen Historiographie und Fiktion*. Hrsg. von Ballhausen, Thomas, Valerie Strunz und Günter Krenn. Münster: Lit, 35-68.

- Overhoff Ferreira, Carolin (2016): »O drama da descolonização em imagens em movimento - a propôs do »nascimento« dos cinemas luso-africanos.« In: *Estudos Linguísticos e Literários* 33.53: 177-221.
- Pachinuapa, Raimundo Domingos (2005): *Do Rovuma a Maputo. A marcha triunfal de Samora Machel*. Maputo: R.D. Pachinuapa.
- Pachinuapa, Raimundo Domingos und Marina Manguedye (2009): *A vida do Casal Pachinuapa*. Maputo: JV Editores.
- Paech, Joachim (2011): »Dargestellte Bewegung als mediale Form.« *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*. Hrsg. von Bisanz, Elize. Bielefeld: transcript, 235-60.
- Pasley, Victoria (2009): »Kuxa Kanema. Third Cinema and its Transatlantic Crossings.« *Rethinking third cinema. The role of anti-colonial media and aesthetics in postmodernity*. Hrsg. von Ekotto, Frieda. Münster u. a.: Lit, 107-23.
- Patrício, João (1965) *Diário da viagem do Presidente Américo Thomaz a Moçambique e Ilha do Príncipe, 1964*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn u. a.: Schöningh.
- Paul, Gerhard (2006): »Von der historischen Bildkunde zur Visual History.« *Visual history. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. 7-36.
- Paul, Gerhard, Hrsg. (2008): *Das Jahrhundert der Bilder*. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.
- Paul, Gerhard, Hrsg. (2013): *BilderMACHT. Studien zur »Visual History« des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein.
- Pauletto, Sandra (2012): »The sound design of cinematic voices.« *The New Sound-track 2.2*: 127-42.
- Pawson, Lara (2014): *In the name of the people. Angola's forgotten massacre*. London: I.B. Tauris.
- Pearce, Justin (2015): »Contesting the Past in Angolan Politics.« *Journal of Southern African Studies* 41.1: 103-19.
- Peffer, John (2008): »Snap of the whip/Crossroads of shame. Flogging, photography, and the representation of atrocity in the Congo Reform Campaign.« *Visual Anthropology Review* 24.1: 55-77.
- Peixoto, Carolina Barros Tavares und Maria Paula Meneses (2013): »Domingos Arouca. Um percurso de militância nacionalista em Moçambique.« *Topoi* 14.26: 86-104.
- Peixoto, Fernando (1982): *Teatro oficina (1958–1982). Trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Peleggi, Maurizio (2012): »The social and material life of colonial hotels. Comfort zones as contact zones in British Colombo and Singapore, ca. 1870–1930.« *Journal of Social History* 46.1: 124-53.

- Pelembé, João Facitela (2012): *Lutei pela pátria. Memórias de um combatente da luta pela libertação nacional*. Maputo: J.F. Pelembé.
- Pélissier, René (2003): »Militares, políticos e outros mágicos.« *Análise Social* 38.166: 157-73.
- Pélissier, René (2007): »Soldados, gorilas, diplomatas e outros literatos.« *Análise Social* 42.185: 1105-23.
- Penafria, Manuela (2013): »Problemáticas do cinema português. Os documentários dos realizadores de ficção.« *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Hrsg. von Baptista, Tiago und Adriana Martins. Coimbra: AIM, 450-63.
- Penvenne, Jeanne Marie (1989): »We are all Portuguese!« Challenging the political economy of assimilation. Lourenço Marques, 1870–1933.« *The creation of tribalism in Southern Africa*. Hrsg. von Vail, L. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 255-88.
- Penvenne, Jeanne Marie (1995): *African workers and colonial racism. Mozambican strategies and struggles in Lourenço Marques, 1877–1962*. Portsmouth: Heinemann.
- Penvenne, Jeanne Marie (2005): »Settling against the tide. The layered contradictions of twentieth-century Portuguese settlement in Mozambique.« *Settler colonialism in the twentieth century. Projects, practices, legacies*. Hrsg. von Elkins, Caroline und Susan Pedersen. New York, N.Y.; London: Routledge, 79-94.
- Penvenne, Jeanne Marie (2011): »Two tales of a city. Lourenço Marques, 1945–1975.« *Portuguese Studies Review* 19.1-2: 249-269.
- Peralta, Elsa (2013): »A composição de um complexo de memória. O caso de Belém, Lisboa.« *Cidade e império. Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Hrsg. von Domingos, Nuno und Dies. Lisboa: Edições 70, 361-407.
- Peralta, Elsa (2011): »Fictions of a Creole Nation: (Re) Presenting Portugal's Imperial Past.« *Negotiating Identities: Constructed Selves and Others*. Hrsg. von Vella Bonavita, Helen. Amsterdam u. a.: Rodopi, 193-217.
- Pfaff, Françoise (1984): *The cinema of Ousmane Sembene, a pioneer of African film*. Westport: Greenwood Press, 1984
- Pfaff, Françoise (2004): »Introduction.« *Focus on African Films*. Hrsg. von Dies. Bloomington: Indiana University Press, 1-11.
- Piçarra, Maria do Carmo (2015): *Azuis ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Piçarra, Maria do Carmo (2009): »Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império. Campo /Contracampo.« *Observatorio* 3.3: 164-78.
- Pick, Zuzana M. (1993): *The new Latin American cinema. A continental project*. Austin: University of Texas Press.
- Pilz, Rosemarie (2011): *Das Portrait als Film. Zwischen sujet trouvé und fabula rasa*. Berlin: Lit.

- Pimentel, Irene Flunser (1996): »Movimento Nacional Feminino.« *Dicionário de história do estado novo. Vol. 2. M-Z.* Hrsg. von Rosas, Fernando, José Maria Brandão de Brito und Maria Fernanda Rollo. Lisboa: Bertrand.
- Pimentel, Irene Flunser (2007): »A tortura.« *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política.* Hrsg. von Madeira, João u. a. Lisboa: Esfera dos Livros, 105-28.
- Pimentel, Irene Flunser (2008): *Biografia de um inspector da PIDE. Fernando Gouveia e o Partido Comunista.* Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Pimentel, Irene Flunser (2010): »The PIDE/DGS political police in the Portuguese Estado Novo. History and memory.« *Conflict, memory transfers and the reshaping of Europe.* Hrsg. von Silva, M. Helena Gonçalves da und Adriana Alves de Paula Martins. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 155-75.
- Pimentel, Irene Flunser (2011): *A história da PIDE.* Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pimentel, Joana (2002): »La collection coloniale de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: 1908–1935.« *Journal of Film Preservation* 64: 22-30.
- Pinheiro, Alves (1965): *Moçambique é Portugal. Depoimento sôbre a presença lusa na África.* Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Ed.
- Pinheiro, Teresa (2010): »Facetten der Erinnerungskultur. Portugals Umgang mit dem Estado Novo.« *Neue Politische Literatur* 55.1: 7-22.
- Pinheiro, Teresa (2004): *Aneignung und Erstarrung. Die Konstruktion Brasiliens und seiner Bewohner in portugiesischen Augenzeugenberichten 1500–1595.* Stuttgart: Steiner.
- Pinto, António Costa (2001): *O fim do império português. A cena internacional, a guerra colonial, e a descolonização 1961–1975.* Lisboa: Livros Horizonte.
- Pinto, António Costa (2003): »The transition to democracy and Portugal's decolonization.« *The last empire. Thirty years of Portuguese decolonization.* Hrsg. von Lloyd-Jones, Stewart und Ders. Bristol: Intellect Books, 17-35.
- Pinto, António Costa (2004): »Settling accounts with the past in a troubled transition to democracy.« *The politics of memory: Transitional justice in democratizing societies.* Hrsg. von González Enríquez, Carmen, Alexandra Barahona de Brito und Paloma Aguilar Fernández. Oxford: Oxford University Press, 65-91.
- Pinto, António Costa (2006): »Authoritarian legacies, transitional justice and state crisis in Portugal's democratization.« *Democratization* 13.2: 173-204.
- Pinto, Antonio Costa (2008): »The legacy of the authoritarian past in Portugal's democratisation, 1974–6.« *Totalitarian Movements & Political Religions* 9.2-3: 265-91.
- Pires, Rui Pena (2000): »O Regresso das Colónias.« *História da expansão portuguesa. Vol. 5. Último império e recentramento (1930–1998).* Hrsg. von Bethencourt, Francisco, Kirti Chaudhuri und João de Pina de Cabral. Lisboa: Temas e Debates e Autores, 182-96.

- Pitcher, M. Anne und Kelly M. Askew (2006): »African socialisms and postsocialisms.« *Africa: Journal of the International African Institute* 76.1: 1-14
- Pitcher, M. Anne. (2002): *Transforming Mozambique. The politics of privatization, 1975–2000*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Pitcher, M. Anne (2006): »Forgetting from above and memory from below: Strategies of legitimation and struggle in postsocialist Mozambique.« *Africa: Journal of the International African Institute* 76.1: 88-112.
- Plesch, Svend (2001): »Literatur im Zeugenstand? Zur neueren kubanischen Testimonio-Literatur.« *Kuba heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Hrsg. von Ette, Ottmar und Martin Franzbach. Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag, 411-39.
- Pleticha, Heinrich (1972): *Afrika aus erster Hand. Geschichte und Gegenwart Schwarzafrikas in Berichten von Augenzeugen und Zeitgenossen*. Würzburg: Arena.
- Power, Marcus (2001): »Geo-politics and the representation of Portugal's African colonial wars: Examining the limits of ›Vietnam Syndrome‹.« *Political Geography* 20.4: 461-91.
- Power, Marcus (2002): »Exploding the myth of Portugal's ›Maritime destiny‹. A postcolonial voyage through Expo '98.« *Postcolonial geographies*. Hrsg. von Blunt, Alison und Cheryl McEwan. New York, NY u. a.: Continuum, 132-48.
- Power, Marcus (2004): »Post-colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade.« *Lusotopie*: 261-78.
- Power, Marcus und James D. Sidaway (2005): »Deconstructing twinned towers: Lisbon's Expo '98 and the occluded geographies of discovery.« *Social & Cultural Geography* 6.6: 865-83.
- Prakash, Gyan (1994): »Subaltern Studies as Postcolonial Criticism.« *American Historical Review* December: 1475-90.
- Prakash, Gyan (1995): »Introduction.« *After colonialism. Imperial histories and postcolonial displacements*. Hrsg. von Ders. Princeton, NJ u. a.: Princeton University Press, 3-17.
- Príncipe, César (1979): *Os segredos da censura*. Lisboa: Caminho, 1979.
- Pringle, Peter (1973): »Ich überlebte das Massaker. Artikel in der *Sunday Times* vom 05.08.« *Wiryamu*. Hrsg. von Ansprenger, 28-30.
- Quintais, Luís (2000a): »Trauma e memória. Um exercício etnográfico.« *Etnográfica* 4.1: 61-88.
- Quintais, Luís (2000b): *As guerras coloniais portuguesas e a invenção da história*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2000.
- Quintais, Luís (2001): »How to speak, how to remember. Post-traumatic stress disorder and the Portuguese colonial wars (1961–74).« *The Journal of Romance Studies* 1.3: 85-101.
- Rabaka, Reiland (2014): *Concepts of Cabralism. Amilcar Cabral and Africana Critical Theory*. Lanham: Lexington Books.

- Rabasa, José (1993): *Inventing America. Spanish historiography and the formation of Eurocentrism*. Norman u. a.: University of Oklahoma Press.
- Rabinowitz, Paul (1993): »Wreckage upon wreckage. History, documentary and the ruins of memory.« *History and Theory* 32.2: 119-37.
- Rajewsky, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.
- Ramos, Jorge Leitão (1989): *Dicionário do cinema português, 1962–1988*. Lisboa: Caminho.
- Ramos, Luíz Fernando (2005): »Dez anos de Usina Uzona e trinta anos do exílio português.« *Literatura/Política/Cultura (1994–2004)*. Hrsg. von Margato, Isabel und Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 269-79.
- Rangel, Ricardo (2004): *Pão nosso de cada noite / Our nightly bread*. Maputo: Marimbique.
- Ranger, Terence (1999): »The invention of tradition in colonial Africa.« *The invention of tradition*. Hrsg. von Hobsbawm, Eric und Ders. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 211-62.
- Reia-Baptista, Vítor und José Moeda (2011): »Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974.« *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Hrsg. von Mendes, João Maria. Amadora: ESTC, 21-8.
- Reinhard, Wolfgang (2010): »Kolonialgeschichtliche Probleme und kolonialhistorische Konzepte.« *Kolonialgeschichten. Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen*. Hrsg. von Kraft, Claudia, Alf Lüdtko und Jürgen Martschukat. Frankfurt a.M. u. a.: Campus, 67-91.
- Reis, Bruno C. und Pedro A. Oliveira (2012): »Cutting Heads or Winning Hearts. Late Colonial Portuguese Counterinsurgency and the Wiriyamu Massacre of 1972.« *Civil Wars* 14:1: 80-103.
- Reiter, L*. (2016): »Revisionen. Ästhetik des Anfangens und verkörperte Kritik.« *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 12: 101-09.
- Renov, Michael (2008): »First-person films. Some theses on self-inscription.« *Rethinking documentary. New perspectives, new practices*. Hrsg. von Austin, Thomas und Wilma de Jong. McGraw Hill: Open University Press, 39-50.
- Renov, Micheal (2004): *The subject of documentary*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Ribeiro, Fernando Bessa (2005): »A invenção dos heróis. Nação, história e discursos de identidade em Moçambique.« *Etnográfica* IX.2: 257-75.
- Ribeiro, Gabriel Mithá (2000): »É pena seres mulato.« Ensaio sobre relações raciais.« *Cadernos de Estudos Africanos* 23: 21-51.
- Ribeiro, Jorge (1999): *Marcas da Guerra Colonial*. Porto: Campo das Letras.
- Ribeiro, José (2002) »Cinema e guerra colonial. Da costa à contracosta.« *A guerra de ultramar. Realidade e ficção*. Hrsg. von Teixeira, Rui de Azevedo. Lisboa: Ed. Notícias, 171-86.

- Ribeiro, Margarida Calafate (2006): »As Ruínas da Casa Portuguesa em Os Cus de Judas e em O Esplendor de Portugal, de António Lobo Antunes.« *Portugal não é um país pequeno. Contar o »império« na pós-colonialidade*. Hrsg. von Sanches, Manuela Ribeiro. Lisboa: Livros Cotovia, 41-62.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2012): »O fim da história de regressos e o retorno a África. Leituras da literatura contemporânea portuguesa.« *Itinerâncias. Percursos e representações da pós-colonialidade*. Hrsg. von Brugioni, Elena u. a. Braga: Húmus, 89-99.
- Ribeiro, Margarida Calafate, Roberto Vecchi und António Sousa Ribeiro (2012): »The children of the colonial war. Post-memory and representations.« *Plots of war. Modern narratives of conflict*. Hrsg. von Gil, Isabel Capeloa und Adriana Martins. Berlin; New York: De Gruyter, 11-23.
- Ribeiro Sanches, Manuela, Hrsg. (2006): *Portugal não é um país pequeno. Contar o »império« na pós-colonialidade*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Robert-Gonçalves, Mickael (2013): »As propriedades revolucionárias das imagens em movimento. A propósito de alguns filmes de Rui Simões realizados em Portugal (1974–1975).« *Comunicação & Inovação*, 14.27: 3-9.
- Rocha-Trindade, Maria Beatriz (1995): »The repatriation of Portuguese from Africa.« *The Cambridge survey of world migration*. Hrsg. von Cohen, Robin. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 337-41.
- Rodney, Walter (1978 [1972]): *How Europe underdeveloped Africa*. London: Bogle-L'Ouverture.
- Rodríguez, Juan Carlos (2013): »Framing ruins. Patricio Guzmán's postdictatorial documentaries.« *Latin American Perspectives* 40.1: 131-44.
- Rony, Fatimah Tobing (1996): *The third eye. Race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham, NC: Duke University Press.
- Roof, Maria (2004): »African and Latin American Cinemas. Contexts and Contacts.« *Focus on African Films*. Hrsg. von Françoise Pfaff. Bloomington u. a.: Indiana University Press, 241-70.
- Roque, Sandra, Miguel Mucavele und Nair Noronha (2016): »Subúrbios and Cityness: Exploring Imbrications and Urbanity in Maputo, Mozambique.« *Journal of Southern African Studies* 42.4: 643-58
- Rosaldo, Renato (1989): »Imperialist nostalgia.« *Representations* 26: 107-22.
- Rosas, Fernando (1994): *O Estado Novo (1926–1974). História de Portugal. Volume 7*. Lisboa: Estampa.
- Rosas, Fernando (1997): »Salazarismus oder die Kunst des Überdauerns.« *Vom Ständestaat zur Demokratie. Portugal im zwanzigsten Jahrhundert*. Hrsg. von Ders. München: Oldenbourg, 37-48.
- Rosas, Fernando (2001): »O salazarismo e o homem novo. Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo.« *Análise Social* 157: 1031-54.

- Rosenstone, Robert A. (1995): »Introduction.« *Revisioning history. Film and the construction of a new past*. Hrsg. Princeton: Princeton University Press, 3-14.
- Rosenstone, Robert A. (2001): »The Historical Film. Looking at the Past in a Post-literate Age.« *The historical film. History and memory in media*. Hrsg. von Landy, Marcia. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 50-66.
- Rosenstone, Robert A. (2006): *History on film, film on history*. Harlow u. a.: Longman/Pearson.
- Ross, Fiona C. (2003): »On having voice and being heard. Some after-effects of testifying before the South African Truth and Reconciliation Commission.« *Anthropological Theory* 3.3: 325-41.
- Rotberg, Robert, Hrsg. (2004): *When states fail, Causes and consequences*. Princeton: Princeton University Press.
- Rothberg, Michael (2004): »The work of testimony in the age of decolonization. ›Chronicle of a Summer‹, cinema vérité, and the emergence of the holocaust survivor.« *PMLA* 119.5: 1231-46.
- Rothberg, Michael (2008): »Decolonizing trauma studies. A response.« *Studies in the Novel* 40.1-2: 224-34.
- Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional memory. Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Rothberg, Michael und Jared Stark (2003): »After the witness. A report from the twentieth anniversary conference of the Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale.« *History and Memory* 15.1: 85-96.
- Rothermund, Dietmar (2006): *The Routledge companion to decolonization*. London u. a.: Routledge.
- Rothman, William (1997): »Chronicle of a summer.« *Documentary film classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 69-107.
- Ruby, Jay (1991): »Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside. An anthropological and documentary dilemma.« *Visual Anthropology Review* 7.2: 50-67.
- Ruchatz, Jens (2003): *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. München: Fink.
- Ruchatz, Jens (2004): »Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen.« *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität*. Hrsg. von Erll, Astrid und Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter, 83-105.
- Ryan, James R. (1998): *Picturing empire. Photography and the Visualization of the British Empire*. London: Reaktion Books.
- Sabine, Mark (2010): »Killing (and) nostalgia. Testimony and the image of empire in Margarida Cardoso's A Costa dos Murmúrios.« *The genres of post-conflict testimonies*. Hrsg. von Demaria, Cristina und Macdonald Daly. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, 249-76.

- Sabine, Mark (2014): »Colonial masculinities under a woman's gaze in Margarida Cardoso's *A costa dos murmúrios*.« *Gender, empire, and postcolony Luso-Afro-Brazilian intersections*. Hrsg. von Owen, Hilary und Anna M. Klobucka. New York: Palgrave Macmillan.
- Sabrow, Martin (2012): »Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten.« *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Hrsg. von Ders. und Norbert Frei. Göttingen: Wallstein, 13-32.
- Said, Edward W. (1995 [1978]): *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Sampaio, Jorge (2004): *A cor das solidariedades. Pela justiça e equidade nas relações internacionais. 30 anos do CIDAC*. Porto: Afrontamento.
- Samuels, Ellen (2013): »My body, my closet. Invisible disability and the limits of coming out.« *The disability studies reader*. Hrsg. von Davis, Lennard J. New York: Routledge, 316-32.
- Sandon, Emma (2007): »Preserving a Heritage? South African Archive Documentaries, 1910–1940.« *Canadian Journal of Film Studies* 16.1: 51-62.
- Sänger, Ralf (1994): *Portugals langer Weg nach Europa. Die Entwicklung von einem autoritär-korporativen Regime zu einer bürgerlich-parlamentarischen Demokratie*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Santo, Silva Espírito (2003): *Adeus, até ao teu regresso. Movimento Nacional Feminino na Guerra Colonial (1961–1974)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Santo, Sílvia Espírito (2008): *Cecília Supico Pinto. O rosto do Movimento Nacional Feminino*. Lisboa: Esfera dos Livros.
- Santos Lourenco, Isabel dos und Alexander Keese (2011): »Die blockierte Erinnerung. Portugals koloniales Gedächtnis und das Ausbleiben kritischer Diskurse 1974–2010.« *Geschichte und Gesellschaft* 37.2: 220-43.
- Santos, Ana Margarida (2011): »The past in the present. Memories of the liberation struggle in Northern Mozambique.« *CIEA7. 50 anos das independências africanas. Desafios para a modernidade*. Centro de Estudos Africanos, ISCTE: 2011, 1-23, http://www.observatori.org/paises/pais_70/documentos/_Mozambique_The%20past%20in%20the%20present.pdf (30.03.2018).
- Santos, Mariana Lagarto dos (2008) »A escola e a ideologia colonial.« *Comunidades imaginadas. Nação e nacionalismos em África*. Hrsg. von Torgal, Luis Reis, Fernando Tavares Pimenta und Julião Soares Sousa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. 49-57.
- Santos, Pedro Neves de Carvalho (2006): »A intervenção da imagem. Encanto e desencanto dos documentaristas da Revolução de Abril (1974–1980).« Universidade do Porto: Faculdade de Letras, 2006, <http://hdl.handle.net/10216/39221> (30.03.2018).
- Sapega, Ellen W. (2002): »Image and counter-image. The place of Salazarist images of national identity in contemporary Portuguese visual culture.« *Luso-Brazilian Review* 39.2: 45-64.

- Sapega, Ellen W. (2008a): »Remembering empire/Forgetting the colonies. Accretions of memory and the limits of commemoration in a Lisbon neighborhood.« *History & Memory* 20.2: 18-38.
- Sapega, Ellen W. (2008b): *Consensus and debate in Salazar's Portugal. Visual and literary negotiations of the national text, 1933–1948*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Sarkar, Bhaskar und Janet Walker (2010): »Introduction. Moving testimonies.« *Documentary testimonies. Global archives of suffering*. Hrsg. von Dies. New York: Routledge, 1-34.
- Sarmiento, João (2011): *Fortifications, post-colonialism and power. Ruins and imperial legacies*. Farnham: Ashgate.
- Satjukow, Silke (2012): »Zeitzeugen der ersten Stunde«. Erinnerung an den Nationalsozialismus in der DDR.« *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Hrsg. von Sabrow, Martin und Norbert Frei. Göttingen: Wallstein, 201-23.
- Schafer, Jessie (2007): *Soldiers at peace. Veterans and society after the Civil War in Mozambique*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Schaefer, Ansgar (2015a): »Imagens de A Guerra. Interação entre os discursos visual e verbal na série de Joaquim Furtado.« *Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 1.1: 33-60.
- Schaefer, Ansgar (2015b): »Representing History. The Potential and Limitations of Historical Documentaries for Conveying the Past.« Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Schefer, Raquel (2012): »O nascimento da ficção.« *POIÉSIS* 5.9: 260-79.
- Schefer, Raquel (2013): »Fictions of the Liberation Struggle. Ruy Guerra, José Cardoso, Zdravko Velimirovic.« *Kronos* 39.1: 298-315.
- Scheid, Torsten (2005): *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film. Ein intermediärer Beitrag zur kulturellen Biografie der Fotografie*. Hildesheim; Zürich: Olms, 2005.
- Scherbakowa, Irina (2012): »Der Zeitzeuge in der russischen Geschichtskultur der Gegenwart.« *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Hrsg. von Sabrow, Martin und Norbert Frei. Göttingen: Wallstein, 266-77.
- Schetter, Oliver (2010): »Wieso haben wir ein Fenster in unserer Wand?« Die Herstellung von Wissen in der vernakulären Architektur Mosambiks.« *Candide. Journal for Architectural Knowledge* 3: 105-35.
- Schiffers, Heinrich (1967): *Afrika. Als die Weißen kamen. Bilder und Dokumente der Augenzeugen*. Düsseldorf: Schwann.
- Schmidt, Christiane (2007): »Analyse von Leitfadeninterviews.« *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Hrsg. von Flick, Uwe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 447-456.
- Schmidt, Dorothee (2011): »Das Fremde im Bild. Ordnung und Unordnung im kolonialen Diskurs um 1600.« *Bild – Macht – UnOrdnung. Visuelle Repräsentati-*

- onen zwischen Stabilität und Konflikt. Hrsg. von Blank, Anna-Maria, Vera Isaiasz und Nadine Lehmann. Frankfurt a.M.: Campus, 285-314.
- Schmidt, Sibylle (2009): *Zeugenschaft. Ethische und politische Dimensionen*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Schmidt, Sibylle (2015): *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Schmidt, Sibylle (2016): »Können Täter Zeugnis ablegen? Über Täterzeugenschaft in Joshua Oppenheimers *The Act of Killing* (2012) und *The Look of Silence* (2015).« *Zeugen in der Kunst*. Hrsg. von Krämer, Sybille und dies. Paderborn: Wilhelm Fink, 195-209.
- Schmidt, Sibylle und Ramon Voges (2011): »Einleitung.« *Politik der Zeugenschaft: Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Dies. und Sybille Krämer. Bielefeld: transcript, 7-20.
- Schneider, Christoph (2007): »Das ist schwer zu beantworten und entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen.« *Medialität und Zeugenschaft. Zeugenschaft des Holocaust*. Hrsg. von Elm, Michael und Gottfried Köbler. Frankfurt a.M.: Campus, 260-79.
- Schönberger, Gerhard (2002): *Mosambikanische Literatur portugiesischer Sprache. Entstehung und Probleme einer Nationalliteratur*. Frankfurt a.M.: DEE.
- Schulze, Peter W. (2015): *Strategien »kultureller Kannibalisierung«. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Bielefeld: transcript.
- Schulte Strathaus, Stefanie (2013): »What has happened to this film?« *Living archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart*. Hrsg. von Arsenal - Institut für Film und Videokunst. Berlin: b_books, 9-20.
- Seabra, Jorge (2011a): »Imagens do Império. O caso Chaimite, de Jorge Brum de Canto.« *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Hrsg. von Torgal, Luís Reis. Lisboa: Temas e Debates; Círculo de Leitores, 235-73.
- Seabra, Jorge (2011b): *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa 1945–1974*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Seibert, Gerhard (2003): »The vagaries of violence and power in post-colonial Mozambique.« *Rethinking resistance*. Hrsg. von Abbink, Jon und Mirjam de Bruijn. Leiden u. a.: Brill, 253-76.
- Segler-Messner, Silke (2014): »Zeugnisse des Überlebens: Verhandlungen von Täter- und Opferschaft in Ruanda nach 1994.« Hrsg. von Nickel, Claudia und Alexandra Ortiz Wallner. Heidelberg: Winter, 62-75.
- Seider, Tanja (2013): »Postcolonial historiography in the essay film. »De-colonizing« sound and image.« *InterDisciplines. Journal of History and Sociology* 4.1: 127-51.
- Sekula, Allan (1986): »The body and the archive.« *October* 39. Winter: 3-64.

- Sena, Nuno (1999): *Ruy Guerra*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.
- Serra, Carlos (1997): *Novos combates pela mentalidade sociológica. Sociologia política das relações de poder em Moçambique seguido de desafios de uma medicina bernardiana*. Maputo: Livraria Universitária, Universidade Eduardo Mondlane.
- Sertório, Elsa (2001): *Livro negro do racismo em Portugal*. Lisboa: Dinossauro.
- Sheldon, Kathleen E. (1994): »Woman and revolution in Mozambique. A luta continua.« *Women and revolution in Africa, Asia, and the New World*. Hrsg. von Tétreault, Mary A. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 33-61.
- Sheldon, Kathleen E. (2010): »Creating an archive of working women's oral histories in Beira, Mozambique.« *Contesting archives. Finding women in the sources*. Hrsg. von Chaudhuri, Nupur, Sherry J. Katz und Mary Elizabeth Perry. Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 192-210.
- Sherzer, Dina (1996): »Introduction.« *Cinema, colonialism, postcolonialism. Perspectives from the French and Francophone world*. Hrsg. von Dies. Austin: University of Texas Press, 1-19.
- Shohat, Ella und Robert Stam (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media*. London u. a.: Routledge.
- Shore, Herbert (1983): »Resistance and revolution in the life of Eduardo Mondlane.« *The struggle for Mozambique*. Mondlane, Eduardo. London: Zed Press, xiii-xxxi.
- Short, Damien (2008): *Reconciliation and colonial power indigenous rights in Australia*. Aldershot u. a.: Ashgate.
- Sidaway, James D. (1991): »Contested terrain. Transformation and continuity of the territorial organisation in post-independence Mozambique.« *Tijdschrift voor economische en sociale geografie* 82.5: 367-76.
- Sidaway, James D. (2000): »Iberian geopolitics.« *Geopolitical traditions. A century of geopolitical thought*. Hrsg. von Dodds, Klaus und David Atkinson. London; New York: Routledge, 118-49.
- Sidaway, J. D. und Marcus Power (1995): »Sociospatial transformations in the »postsocialist« periphery: the case of Maputo, Mozambique.« *Environment and Planning* 27.9: 1463-91.
- Silva, A. E. Duarte (1995): »O litígio entre Portugal e a ONU (1960–1974).« *Análise Social* 30.130: 5-50.
- Silva, Calane da u. a., Hrsg. (2014): *Ricardo Rangel. Insubmisso e generoso*. Maputo: Marimbique.
- Silva, Isabela Oliveira Pereira da (2006): »»Bárbaros tecnizados.« Cinema no Teatro Oficina.« Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

- Smith, Andrea L. (2003): »Introduction.« *Europe's invisible migrants*. Hrsg. von Dies. Amsterdam: Amsterdam University Press, 9-32.
- Smith, Terry (2002): »Visual regimes of colonization. Aboriginal seeing and European vision in Australia.« *The visual culture reader*. Hrsg. von Mirzoeff, Nicholas. London u. a.: Routledge, 483-94.
- Smyth, Marie Breen (2007): *Truth Recovery and Justice after Conflict. Managing violent pasts*. New York: Routledge.
- Smyth, Rosaleen (2004): »The roots of community development in colonial office policy and practice in Africa.« *Social Policy & Administration* 38.4: 418-36.
- Soares, Ana Isabel (2011): »Nem velho nem novo. Outro documentário. Abordagem das Tendências do Documentarismo Português no início do século XXI.« *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*. Hrsg. von Mendes, João Maria. Amadora: ESTC, 510-15.
- Solanas, Fernando und Octavio Getino (1976): »Towards a Third Cinema.« *Movies and Methods. An Anthology, Vol. 1*. Hrsg. von Nichols, Bill. Berkeley: University of California Press, 44-64.
- Sopa, António, Hrsg. (2001): *Samora. Homem do povo*. Maputo: Maguezo.
- Sousa, João Tiago (2008): »Eduardo Mondlane e a luta pela independência de Moçambique.« *Comunidades imaginadas: Nação e nacionalismos em África*. Hrsg. von Torgal, Luis Reis, Fernando Tavares Pimenta und Julião Soares Sousa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 149-60.
- Souto, Amélia Neves de (2013): »Memory and identity in the history of Frelimo. Some research themes.« *Kronos* 39.1: 280-96.
- Soranz, Gustavo (2014): »O instituto nacional de cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial.« *contemporanea | comunicação e cultura* 12.1: 147-64.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2011): *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant,.
- Springhall, John (2001): *Decolonization since 1945. The collapse of European overseas empires*. Basingstoke u. a.: Palgrave.
- Stam, Robert (1995): »Formal innovation and radical critique in The Fall.« *Brazilian cinema*. Hrsg. von Johnson, Randal und Ders. New York: Columbia University Press, 234-40.
- Stam, Robert und Louise Spence (1985): »Colonialism, racism, and representation. An introduction.« *Movies and methods, 2*. Hrsg. von Nichols, Bill. Berkeley: University of California Press, 632-48.
- Starl, Timm (2009): *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*. Marburg: Jonas.
- Stephan, Ernesto (1975): *Moçambique, vítima do colonialismo*. Lisboa: Prelo.
- Steyerl, Hito (2008): »Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews.« *eipcp transversal*: <http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/de> (30.03.2018).

- Steyerl, Hito (2009): »In defense of the poor image.« *e-flux journal* 10: 1-9.
- Stock, Robert (2011): »Waffen und Prothesen. Veteranen, Geschichtspolitik und die museale Deutung des portugiesischen Kolonialkriegs (1961–1974).« *Corpo a Corpo. Körper, Geschlecht, Sexualität in der Lusophonie*. Hrsg. von Thorau, Henry und Tobias Brandenberger. Berlin: edition tranvía, 235-64.
- Stock, Robert (2012): »Apologising for colonial violence. The documentary film *Regresso a Wiryamu*, transitional justice, and Portuguese-Mozambican decolonisation.« *Reconciliation, civil society, and the politics of memory transnational initiatives in the 20th and 21st century*. Hrsg. von Schwelling, Birgit. Bielefeld: transcript, 239-76.
- Stock, Robert (2013): »Urbane Erinnerungspolitik und Dekolonisierung. Das Denkmal der Übersee-Kombattanten in Lissabon.« *Berliner Debatte Initial* 24.2: 48-58.
- Stock, Robert (2014): »Archival images and audiovisual testimony – Negotiating the end of empire in the documentary films *Guerra Colonial*. *Histórias de Campanha em Moçambique* (1998) and *Natal 71* (1999).« *International Journal of Iberian Studies* 27.2-3: 183-201.
- Stock, Robert (2015): »Die Stimme/n des Volkes. Die portugiesische Revolution und filmische Formen der Zeugenschaft.« *Die Nelkenrevolution und ihre Folgen. Der portugiesische 25. April 1974 in Literatur und Medien*. Hrsg. von Reinstädler, Janett und Henry Thorau. Berlin: Tranvía, 53-72.
- Stoler, Ann Laura (2008): »Imperial debris. Reflections on Ruins and Ruination.« *Cultural Anthropology* 23.2: 191-219.
- Stoler, Ann Laura und Karen Strassler (2000): »Castings for the colonial. Memory work in ›New Order‹ Java.« *Comparative Studies in Society and History* 42.1: 4-48.
- Strauß, Gerhard, Ulrike Haß und Gisela Harras (1989): *Brisante Wörter von Agitation bis Zeitgeist. Ein Lexikon zum öffentlichen Sprachgebrauch*. Berlin u. a.: de Gruyter.
- Strong, John A. (1973): »Images of a Liberation Struggle: The Film as Document.« *Africa Today* 20.1: 85-107.
- Stroud, Christopher (1999): »Portuguese as ideology and politics in Mozambique: Semiotic (re)constructions of a postcolony.« *Language ideological debates*. Hrsg. von Blommaert, Jan. Berlin; New York: de Gruyter, 343-80.
- Struck, Wolfgang (2010): »Reenacting colonialism. Germany and its former colonies in recent TV productions.« *German colonialism, visual culture, and modern memory*. Hrsg. von Langbehn, Volker Max. London; New York: Routledge, 260-77.
- Sturken, Marita (1997): »Reenactment, fantasy, and the paranoia of history. Oliver Stone's Docudramas.« *History and Theory* 36.4: 64-79.

- Sumich, Jason (2012): »An imaginary nation.« Nationalism, ideology, and the Mozambican national elite.« *Sure road? Nationalisms in Angola, Guinea-Bissau and Mozambique*. Hrsg. von Morier-Genoud, Eric. Leiden; Boston: Brill, 127-47.
- Tacke, Alexandra (2016): *Blind Spots – eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Talbot, Ian (2011): »The end of European colonial empires and forced migration. Some comparative case studies.« *Refugees and the end of empire. Imperial collapse and forced migration in the twentieth century*. Hrsg. von Panayi, Panikos. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 28-50.
- Taussig, Michael (1984): »Culture of terror – Space of death. Roger Casement's Putumayo Report and the explanation of torture.« *Comparative Studies in Society and History* 26.3: 467-97.
- Tavares, Maria (2014): »Karingana Wa Karingana. Representations of the heroic female in Mozambique.« *Gender, empire, and postcolony. Luso-Afro-Brazilian intersections*. Hrsg. von Owen, Hilary und Anna M. Klobucka. New York: Palgrave Macmillan, 175-91.
- Taylor, Clyde (1983): »Film reborn in Mozambique. Interview with Pedro Pimente.« *Jumpcut* 28: 30-31, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/MozambPimente.html> (30.03.2018).
- Tcheuyap, Alexie (2011a): »African cinema(s). Definitions, identity and theoretical considerations.« *Critical Interventions* 5.1: 10-26.
- Tcheuyap, Alexie (2011b): *Postnationalist African cinema*. Manchester u. a.: Manchester University Press.
- Teixeira, José Pimentel (2004): »Ma-tuga no mato. Os »Portugueses« em discursos rurais moçambicanos.« *A persistência da história. Passado e contemporaneidade em África*. Hrsg. von Carvalho, Clara und João de Pina Cabral. Lisboa: ICS, 307-41.
- Teixeira, Rui de Azevedo (1998): *A guerra colonial e o romance português. Agonia e catarse*. Lisboa: Notícias.
- Tembe, Joel das Neves, Hrsg. (2014): *História da Luta de Libertação Nacional*. Maputo: Ministério dos Combatentes.
- Thackway, Melissa (2003): *Africa shoots back. Alternative perspectives in Sub-Saharan Francophone African film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Thiele, Martina (2001): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. Münster u. a.: Lit.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa (1986): *Decolonising the mind. The politics of language in African literature*. London u. a.: Currey u. a.
- Thomas, Martin (2012): *Violence and colonial order. Police, workers and protest in the European colonial empires, 1918–1940*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Thomaz, Omar Ribeiro (2001): »Contextos cosmopolitas. Missões católicas, burocracia colonial e a formação de Moçambique.« *Moçambique. Ensaios*. Hrsg. von Fry, Peter. Rio de Janeiro: UFRJ, 135-53.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2005-2006): »»Raça«, nação e status. Histórias de guerra e »relações raciais« em Moçambique.« *Revista USP* 68: 252-68.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2008): »»Escravos sem dono«. A experiência social dos campos de trabalho em Moçambique no período socialista.« *Revista de Antropologia* 51.1: 177-214.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2009): »Moçambique. Identidade, colonialismo e libertação: Não vamos esquecer!« *Via Atlântica* 16: 267-73.
- Thomaz, Omar Ribeiro (2012): »Duas meninas brancas.« *Itinerâncias. Percursos e representações da pós-colonialidade*. Hrsg. von Brugioni, Elena u. a. Braga: Húmus, 405-28.
- Thompson, Drew A. (2013a): »Constructing a history of independent Mozambique, 1974-1982. A study in photography.« *Kronos* 39.1: 158-84.
- Thompson, Drew A. (2013b): »Visualising FRELIMO's liberated zones in Mozambique, 1962-1974.« *Social Dynamics* 39.1: 24-50.
- Thomson, Alistair (2007): »Four Paradigm Transformations in Oral History.« *The Oral History Review* 34.1: 49-70.
- Torgal, Luís Reis (1998): »A história em tempo de »ditadura«.« *História da história em Portugal. Sécs. XIX-XX. Vol. 1. A história através da história*. Hrsg. von Ders., José Maria Amado Mendes und Fernando Catroga. Lisboa: Temas e Debates, 272-310.
- Torgal, Luís Reis (2009): *Estados novos, estado novo. Ensaio de história política e cultural. Vol. 1 und 2*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Tortura na colónia de Moçambique 1963-1974. Depoimentos de presos políticos.* (1977) Porto: Edições Afrontamento.
- Traverso, Antonio (2010): »Dictatorship memories: Working through trauma in Chilean post-dictatorship documentary.« *Continuum* 24.1: 179-91.
- Traverso, Antonio (2013): »Nostalgia, memory, and politics in Chilean documentaries of return.« *Dictatorships in the Hispanic World. Transatlantic and transnational perspectives*. Hrsg. von Swier, Patricia und Julia Riordan-Goncalves. Lanham: Fairleigh Dickinson, 49-78.
- Troebst, Stefan (2010): »Postdiktatorische Geschichtskulturen im östlichen und südlichen Europa. Eine vergleichende Einführung.« *Postdiktatorische Geschichtskulturen im Süden und Osten Europas. Bestandsaufnahme und Forschungsperspektiven*. Hrsg. von Ders. Göttingen: Wallstein, 11-51.
- Troebst, Stefan (2013): »Geschichtspolitik. Politikfeld, Analyserahmen, Streitobjekt.« *Geschichtspolitik in Europa seit 1989 Deutschland, Frankreich und Polen im internationalen Vergleich*. Hrsg. von Francois, Etienne u. a. Göttingen: Wallstein, 15-29.

- Ukadike, Nwachukwu Frank (1994): *Black African cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Ukadike, N. Frank (1995): »African Cinematic Reality: The Documentary Tradition as an Emerging Trend.« *Research in African Literatures* 26.3: 88-96.
- Ukadike, N. Frank (2004): »The other voices of documentary. Allah Tantou and Afrique, je te plumerai.« *Focus on African films*. Hrsg. von Pfaff, Françoise. Bloomington: Indiana University Press, 159-72.
- Ullrich, Wolfgang (2009): *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Wagenbach.
- Unfried, Berthold (2006): »Ich bekenne«. *Katholische Beichte und sowjetische Selbstkritik*. Frankfurt a.M. u. a.: Campus.
- Unfried, Berthold (2011): »Verhaltensänderung durch Formen institutionalisierten Sprechens über sich selbst? Selbstkritik und Beichte.« *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 61: 108-28.
- Vala, Jorge und Valentim Alexandre, Hrsg. (1999): *Novos racismos. Perspectivas comparativas*. Oeiras: Celta Editora.
- Vala, Jorge, Rodrigo Brito und Diniz Lopes, Hrsg. (1999): *Expressões dos racismos em Portugal*. Lisboa: ICS.
- Vatulescu, Cristina (2010): *Police aesthetics. Literature, film, and the secret police in Soviet times*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Vaz, Nuno Mira (1997): *Opiniões públicas durante as guerras de Africa, 1961–74*. Lisboa: Quetzal.
- Veloso, Jacinto (2007): *Memórias em voo rasante*. Maputo: JCVI.
- Verheij, Gerbert (2011): »Monumentalidade e espaço público em Lourenço Marques nas décadas de 1930 e 1940. Dois casos de estudo.« Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, <http://run.unl.pt/handle/10362/7223> (30.03.2018).
- Verheij, Gerbert (2013): »Art and politics in the former »Portuguese Colonial Empire«. The monument to Mouzinho de Albuquerque in Lourenço Marques.« *RIHA journal* 65: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/verheij-mouzinho-monument-marques> (30.03.2018).
- Vieira, Else R. P. (2013a): »Mozambique's post-independence Kuxa Kanema. O nascimento do cinema/Kuxa Kanema. The birth of cinema. An interview with Margarida Cardoso.« *Hispanic Research Journal* 14.1: 86-93.
- Vieira, Estela (2013b): »Politics and the aesthetics of absence in Margarida Cardoso's cinematic work.« *Hispanic Research Journal* 14.1: 67-85.
- Vieira, Patricia (2013c): *Portuguese Film, 1930–1960. The Staging of the New State Regime*. London: Bloomsbury Publishing.
- Vieira, Patricia I. und Pedro Serra (2014): »Introdução.« *Imagens achadas. Documentário, política e processos sociais em Portugal*. Hrsg. von Dies. Lisboa: Colibri, 7-17.
- Vieira, Sérgio (2010): *Participei, por isso testemunho*. Maputo: Ndjira.

- Vollet, Matthias (2006): »Das Massaker des Pedro Alvarado in Tenochtitlan (1520) in zeitgenössischen Schilderungen: Ein Baustein zur Leyenda Negra als internationale publizistische Schlacht um die Conquista.« *Bilder des Schreckens. Die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Hrsg. von Vogel, Christine. Frankfurt a.M.: Campus, 136-48.
- Wahl, Chris (2010a): »Susana de Sousa Dias. Der Faschismus hat nie existiert. Interview mit Susana de Sousa Dias.« *Cargo. Film Medien Kultur*, <http://www.cargo-film.de/film/der-faschismus-hat-nie-existiert/> (30.03.2018).
- Wahl, Chris (2010b): »Susana de Sousa Dias. O fascismo nunca existiu. Entrevista com Susana de Sousa Dias (e Ansgar Schäfer)«. *Doc's Kingdom 2010. A imagem arquivo. Textos de apoio*. Hrsg. von Eliseu, Ana und Joana Frazão. Lisboa, 135-47.
- Walker, Janet (2010): »Rights and return. Perils and fantasies of situated testimony after Katrina.« *Documentary testimonies. Global archives of suffering*. Hrsg. von Sarkar, Bhaskar und Janet Walker. New York: Routledge, 83-114.
- Wanono, Nadine (2005): »Au vent de l'éventuel. Following the winds of chance.« *American Anthropologist* 107.1: 116-18.
- Wegener, Claudia (1994): *Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information?* Opladen: Leske u. Budrich.
- Weigel, Sigrid (2000): »Zeugnis und Zeugenschaft. Klage und Anklage. Zur Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs.« *Zeugnis und Zeugenschaft*. Hrsg. von Zill, Rüdiger. Berlin: Akademie-Verlag, 111-35.
- Weigel, Sigrid (2016): »Bilder, Stimmen, Gesichter. Zur Dramaturgie verschiedener Zeugnis-Arten in Yael Hersonskis Film zum Archivfilm über das Warschauer Ghetto: A Film unfinished (2010)«. *Zeugen in der Kunst*. Hrsg. von Krämer, Sybille und Sibylle Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink, 177-93.
- West, Harry G. (2003): »Voices twice silenced. Betrayal and mourning at colonialism's end in Mozambique.« *Anthropological Theory* 3.3: 343-65.
- West, Harry G. (2005): *Kupilikula. Governance and the invisible realm in Mozambique*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wheeler, Douglas L. (1968): »Gungunyane the negotiator. A study in African diplomacy.« *Journal of African History* 9.4: 585-602.
- Wheeler, Douglas L. (1976): »African Elements in Portugal's Armies in Africa (1961-1974)«. *Armed Forces & Society* 2.2: 233-50.
- Wheeler, Douglas L. (1998): »Aqui é Portugal! The politics of the colonial idea during the estado novo, 1926-1974.« *Portugal na transição do milénio. Colóquio internacional*. Hrsg. von Expo98 und Instituto de História Contemporânea. Lisboa: Fim de Século, 375-405.
- Wheeler, Douglas L. (1980): »Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902) e a política do colonialismo.« *Análise Social* 16.61-62: 295-318.

- Wheeler, Douglas L. und Walter C. Opello (2010): *Historical dictionary of Portugal*. Lanham: Scarecrow Press.
- White, Landeg (1985): »Review article. The revolutions ten years on.« *Journal of Southern African Studies* 11.2: 320-32.
- Wiederhorn, Jessica (2011): »Case Study: ›Above all, we need the witness. The oral history of Holocaust survivors‹.« *The Oxford handbook of oral history*. Hrsg. von Ritchie, Donald A. Oxford u. a.: Oxford University Press, 244-54.
- Wiener, Michael (1990): *Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*. München: Trickster.
- Wieviorka, Annette (2000): »Die Entstehung des Zeugen.« *Hannah Arendt revisited. ›Eichmann in Jerusalem‹ und die Folgen*. Hrsg. von Smith, Gary. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 136-59.
- Willemsen, Paul (1989): »The Third Cinema Question. Notes and Reflections.« *Questions of Third Cinema*. Hrsg. von Pines, Jim. London: British Film Institute, 1-29.
- Wilson, Janelle L. (2005): *Nostalgia. Sanctuary of meaning*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Winter, Jay (2000): »The generation of memory. Reflections on the ›memory boom‹ in contemporary historical studies.« *Bulletin of the German Historical Institute* 27: 69-92.
- Winter, Jay (2009): »In conclusion. Palimpsests.« *Memory, history, and colonialism. Engaging with Pierre Nora in colonial and postcolonial contexts*. Hrsg. von Sengupta, Indra. London: German Historical Institut, 167-73.
- Winter, Jay und Emmanuel Sivan (1999): »Setting the framework.« *War and remembrance in the twentieth century*. Hrsg. von Dies. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 6-39.
- Wirth, Uwe (2005): »Archiv.« *Grundbegriffe der Medientheorie*. Hrsg. von Roesler, Alexander und Bernd Stiegler. Paderborn: Fink, 17-27.
- Witt, Michael (2013): *Jean-Luc Godard, cinema historian*. Bloomington: Indiana University Press.
- Witzke, Bodo und Ulli Rothaus (2003): *Die Fernsehreportage*. Konstanz: UVK.
- Wolf, Eric (1982): *Europe and the people without history*. Berkeley: University of California Press.
- Wolfrum, Edgar (1996): »Geschichte als Politikum – Geschichtspolitik. Internationale Forschungen zum 19. und 20. Jahrhundert.« *Neue Politische Literatur* 41.3: 376-401.
- Wong, Cindy Hing-Yuk (2011): *Film festivals culture, people, and power on the global screen*. New Brunswick, NJ u. a.: Rutgers University Press.
- Wood, Elizabeth A. (2005): *Performing justice. Agitation trials in early Soviet Russia*. Ithaca, NY u. a.: Cornell University Press.

- Wulff, Hans Jürgen (1988): »Die signifikativen Funktionen der Farben im Film.« *Kodikas/Code* 11.3-4: 363-76.
- Wulff, Hans Jürgen (2013): »Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem.« *Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 17: 8-25.
- Wulff, Hans Jürgen (2002): »Zeitlupe/Zeitraffer.« *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. von Koebner, Thomas. Stuttgart: Reclam, 672-73.
- Young, Alan R. (2002): *Hamlet and the visual arts, 1709–1900*. Newark: University of Delaware Press.
- Young, Allan (1995): *The harmony of illusions. Inventing post-traumatic stress disorder*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Young, Eric (2010): »Samora Moises Machel.« *Encyclopedia of Africa, Vol. 2*. Hrsg. von Appiah, Kwame Anthony und Henry Louis Gates. Oxford: Oxford University Press, 97.
- Young, James Edward (1988): »Holocaust Video and Cinemagraphic Testimony.« *Writing and rewriting the Holocaust narrative and the consequences of interpretation*. Hrsg. Bloomington u. a.: Indiana University Press, 157-72.
- Young, James Edward (1997): »Video- und Filmzeugnisse des Holocaust. Die Dokumentierung des Zeugnisses.« *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 243-66.
- Young, Robert J. C. (1999): *Postcolonialism. An historical introduction*. Oxford u. a.: Blackwell.
- Z'Graggen, Bruno und Grant Lee Neuenburg, Hrsg. (2002): *Iluminando vidas. Ricardo Rangel und die mosambikanische Fotografie*. Basel: Merian.
- Zacks, Stephen A. (1995): »The Theoretical Construction of African Cinema.« *Research in African Literatures* 26.3: 6-17.
- Zampanoni, Valdemir (2000): »Monhés, Baneanes, Chinas e Afro-maometanos. Colonialismo e racismo em Lourenço Marques, Moçambique, 1890–1940.« *Lusotopie*: 191-222.
- Zaugg, Roberto (2010): »Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung. Zur visuellen Konstruktion der Kapverden auf kolonialen Postkarten.« *Fotogeschieche* 30.118: 17-28.
- Zeuske, Michael (2013): *Handbuch Geschichte der Sklaverei. Eine Globalgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter.
- Zimmerer, Jürgen, Hrsg. (2013) *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Zirfas, Jörg (2010): »Die Geste der Entschuldigung.« *Gesten Inszenierung, Aufführung, Praxis*. Hrsg. von Wulf, Christoph und Erika Fischer-Lichte. München u. a.: Fink, 78-90.

Danksagung

Angesichts der vorliegenden Arbeit bin ich vielen KollegInnen, Forschungsinstitutionen und Freunden zu Dank verpflichtet. An erster Stelle möchte ich mich bei meinen BetreuerInnen für Ihre wertvollen Ratschläge, anregenden Diskussionen und produktive Kritik bedanken: Hubertus Büschel (Groningen) und Teresa Pinheiro (Chemnitz) haben mir stets bei Fragen zur Seite gestanden und mich in jeglicher Hinsicht bei der Erarbeitung der Dissertation unterstützt. Die Zeit am *International Graduate Centre of the Study of Culture* (GCSC) an der Justus-Liebig-Universität in Gießen (2010–2015) und die dortigen Kolloquiumsdiskussionen haben sich ebenso positiv auf die Arbeit ausgewirkt. Zudem bin ich den KollegInnen der Konstanzer Medienwissenschaft, Beate Ochsner und Markus Spöhrer, für den Austausch dankbar. Dies gilt ebenso für Ulrike Bergermann (Braunschweig), die die Dissertation in die Reihe „Post_koloniale Medienwissenschaft“ aufgenommen hat und wichtige Hinweise bei der Endredaktion des Manuskripts gab.

Darüber hinaus möchte ich den KollegInnen aus Brasilien, England, Frankreich und Portugal danken, mit denen ich im Verlauf der Dissertationsphase vielfach in Kontakt war und von denen ich in gemeinsamen Diskussionen auf Konferenzen wichtige Hinweise bezüglich meiner Forschung erhalten habe: Diana Andringa (Lisboa), Maria-Benedita Basto (Paris), Vavy Borges (São Paulo), José Luís Cabaço (Maputo), Mustafah Dhada (Bakersfield), Teresa Castro (Paris), Guido Convents, Paulo Cunha (Coimbra), Ute Fendler (Bayreuth), Ros Gray (London), Christoph Kalter (Berlin), Catarina Laranjeiro (Coimbra), Nataniel Ngomane (Maputo), Carolin Overhoff Ferreira (São Paulo), Dalila Cabrita Mateus, Maria do Carmo Piçarra (Lisboa), Irene Pimentel (Lisboa), Manuela Ribeiro Sanches (Lisboa), Raquel Schefer (Paris), Catarina Simão (Lisboa) und viele weitere.

Dankend möchte ich ebenso die Unterstützung von Aleida Assmann (Konstanz), Birgit Schwellung und damit der Max-Planck-Forschungsgruppe »Geschichte und Gedächtnis« an der Universität Konstanz erwähnen, die dieser Arbeit mit einer Anschubfinanzierung einen optimalen Start verschaffte. Die Finanzierung der Forschungsaufenthalte in Portugal und Mosambik wurde durch ein Promotionssti-

pendium der Gerda-Henkel-Stiftung abgesichert. Auch für diese Unterstützung, die außerdem einen Druckkostenzuschuss umfasste, möchte ich mich herzlich bedanken.

Mein Dank gilt den FilmemacherInnen in Mosambik und Portugal, die mich stets herzlich empfangen und viel Geduld beim Beantworten meiner Fragen zu ihren Filmen zeigten. Diese Gespräche haben mir ein besseres Verständnis der jeweiligen Produktionen und der Entstehungskontexte ermöglicht. Dank geht auch an Pedro Pimenta (Johannesburg), damaliger Direktor des Dokumentarfilmfestivals Dockanema, den ich 2011 in Maputo sowie Berlin getroffen habe und der mein Forschungsvorhaben unterstützt hat. Außerdem möchte ich den MitarbeiterInnen der Portugiesischen Kinemathek in Lissabon, des nationalen Filmarchivs ANIM in Portugal sowie dem Direktor des Filmarchivs des Nationalen Filminstituts INAC in Maputo, Djalma Lourenço, sowie bei dessen MitarbeiterInnen, vor Allem Cristalino Castigo, aussprechen. Sie alle haben mich bei Recherchen und Filmsichtungen tatkräftig unterstützt und damit zum Gelingen der Arbeit beigetragen.

Schließlich bedanke ich mich bei meiner Familie, die während dieser Jahre stets Verständnis für intensivere Arbeitsphasen hatte, mir Inspiration gab und mich auch in schwierigeren Momenten in jeglicher Hinsicht unterstützt hat. Filipa, Eduardo e Manuel: Obrigado! Dank gilt ebenso meinen Eltern und meinen Schwiegereltern in Lissabon, die bei Konferenz- sowie Forschungsreisen oft die Kinderbetreuung übernahmen und auch weitere Literatur und Filme in Portugal besorgten.

Medienwissenschaft



Susan Leigh Star

Grenzobjekte und Medienforschung

(hg. von Sebastian Gießmann und Nadine Taha)

2017, 536 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-3126-5

E-Book kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-3126-9

EPUB: ISBN 978-3-7328-3126-5



Geert Lovink

Im Bann der Plattformen

Die nächste Runde der Netzkritik

(übersetzt aus dem Englischen von Andreas Kallfelz)

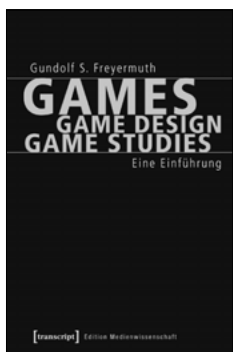
2017, 268 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-3368-9

E-Book

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3368-3

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3368-9



Gundolf S. Freyermuth

Games | Game Design | Game Studies

Eine Einführung

2015, 280 S., kart.

17,99 € (DE), 978-3-8376-2982-8

E-Book: 15,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-2982-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Ricarda Drüeke, Elisabeth Klaus,
Martina Thiele, Julia Elena Goldmann (Hg.)
**Kommunikationswissenschaftliche
Gender Studies**
Zur Aktualität kritischer Gesellschaftsanalyse

April 2018, 308 S., kart.
29,99 € (DE), 978-3-8376-3837-0
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3837-4



Ramón Reichert, Annika Richterich,
Pablo Abend, Mathias Fuchs, Karin Wenz (eds.)
Digital Culture & Society (DCS)
Vol. 3, Issue 2/2017 – Mobile Digital Practices

January 2018, 272 p., pb.
29,99 € (DE), 978-3-8376-3821-9
E-Book: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3821-3



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
Zeitschrift für Medienwissenschaft 17
Jg. 9, Heft 2/2017: Psychische Apparate

2017, 216 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4083-0
E-Book kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4083-4
EPUB: ISBN 978-3-7328-4083-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**