

Robert Stock

Filmische Zeugenschaft im Abseits

Kulturelle Dekolonisierungsprozesse
und Dokumentarfilme
zwischen Mosambik und Portugal



[transcript]

Post_koloniale Medienwissenschaft

Aus:

Robert Stock

Filmische Zeugenschaft im Abseits
Kulturelle Dekolonisierungsprozesse und Dokumentarfilme
zwischen Mosambik und Portugal

September 2018, 286 S., kart., zahlr. Abb.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4506-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

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

Wie wird koloniale Gewalt historisch thematisiert? Wie gehen dokumentarische Filme und geschichtspolitische Diskurse mit ihr um? Robert Stock nähert sich diesen Fragen mit kritischem Blick auf den Kolonialkrieg Portugals in Afrika und den nationalen Befreiungskampf Mosambiks. Dabei fokussiert er seine Untersuchung auf die Gestaltung, Funktion und Reflexion historischer Zeugenschaft. Am Material von bislang wenig beachteten Filmproduktionen über die Dekolonisierungsprozesse zwischen Mosambik und Portugal seit den 1970er Jahren analysiert er die sich verändernden Deutungsweisen der kolonialen Vergangenheit.

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).

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4506-4

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 *Erzeugnis*. 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 Fernmitschnitts 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 *Cinematca 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. Lemièrre 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 »problematistische 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 antikoniale 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.