



Posto avançado do progresso

An Outpost of Progress

Hugo Vieira da Silva

Produktion Paulo Branco. **Produktionsfirmen** Alfama Films (Lissabon, Portugal), Leopardo Filmes (Lissabon, Portugal), República Filmes (Lissabon, Portugal). **Regie, Buch** Hugo Vieira da Silva. **Kamera** Fernando Lockett. **Schnitt** Paulo Mil Homens. **Ton** Pierre Tucate. **Art Director** Isabel Branco. **Kostüm** Tânia Franco.

Mit Nuno Lopes (João de Mattos), Ivo Alexandre (Sant'Anna), David Caracol (Makola), Inês Helena (Senhora Makola), António Mpinda (Gobila), José Manuel Mendes (Silva Porto), Cleonise Malulo (Kimpa Vita), Domingos Sita (Bassolongo 1), Miguel Delfina (Pagé) (Bassolongo 2).

DCP, Farbe. 121 Min. Portugiesisch.

Uraufführung 12. Februar 2016, Berlinale Forum

Weltvertrieb Alfama Films

Zwei portugiesische Kolonialbeamte erreichen einen entlegenen Elfenbeinhandelsposten am Kongo. Ihre strahlend weißen Uniformen markieren sie als Fremdkörper im Dschungel und als „mundele“ – Geister in den Augen der Einheimischen. Nachdem der frühere Stationsvorsteher gestorben ist, sollen sie das Geschäft reaktivieren. Doch die angeheuerten Arbeiter legen sich nicht gerade ins Zeug, neue Ware zu beschaffen. Während sich der unbedarfte Sant'Anna mit Alkohol, Musik und den Einheimischen zu amüsieren versucht, wird sein Vorgesetzter João de Mattos bald von der Malaria heimgesucht, und das Warten und die Isolation im Dschungel schüren allmählich Misstrauen und Wahnvorstellungen.

Hugo Vieira da Silvas freie Adaption der gleichnamigen Erzählung von Joseph Conrad ist eine vielschichtige Mimikry, in der die Geister der Kolonialgeschichte in mannigfaltigen Körpern und Gewändern umherspuken. Seine eigenwillige Inszenierung bedient sich dabei nicht nur raffinierter visueller Effekte und faszinierender Bilder, sondern macht auch Anleihen bei der Stummfilmästhetik. Am Ende gibt es kein Entrinnen für Sant'Anna und João de Mattos – Geschichte wiederholt sich bekanntlich als Farce.

Hanna Keller

Kolonialismus und die Geschichte der Körperlichkeit

Ich hatte schon lange den Wunsch, einen Film in Angola zu drehen. Als ich jünger war, schwankte meine Vorstellung von Afrika zwischen undeutlichen Bildern von etwas, das ich nie gesehen hatte, und spärlichen Familienerinnerungen, getränkt von den in Portugal immer noch allgegenwärtigen Mythologien der Kolonialzeit. Lange Zeit hegte ich den Verdacht, dass sich hinter meinen vagen Erinnerungen etwas Wesentliches verbergen würde. Afrika ist ein Phantasma, das die Vertreter meiner Generation – die nach der Unabhängigkeit der Kolonien Geborenen – noch immer verfolgt. Zufällig stieß ich eines Tages auf Joseph Conrads Kurzgeschichte *An Outpost of Progress* (deutsch: *Ein Vorposten des Fortschritts*), eine beeindruckende Erzählung über den Kolonialismus, über Fragen des Andersseins und das zwiespältige Verhältnis zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten.

Ich beschloss, Conrads Erzählung in den Kontext der portugiesischen Kolonialgeschichte, die eine weit zurückreichende Verbindung mit dem Kongo hat, zu übertragen und mich mit der Präsenz Portugals in Afrika zu beschäftigen; dabei wollte ich ein möglicherweise bestehendes System von Symptomen des portugiesischen Kolonialismus im späten 19. Jahrhundert zu skizzieren versuchen. Obwohl es Sklaverei in Afrika schon vor dem Eintreffen der Portugiesen im 15. Jahrhundert gab, darf man nicht vergessen, dass Afrikaner erstmals im Kongo als Handelsware betrachtet und vermarktet wurden – und dass portugiesische Händler über Jahrhunderte hinweg davon profitierten. Indem sie den Sklavenhandel über den Atlantik initiierten, schufen sie die Grundlagen für den neoliberalen Kapitalismus unserer globalisierten Welt.

Randständige Nation

Der Film ist in einer historischen Übergangsphase gegen Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelt: die Ära der Sklaverei geht zu Ende, die Afrikaner unterliegen zunehmend einer kapitalistischen Logik der Kontrolle, die sich als liberalistische Illusion herausstellen wird: Die im wahrsten Sinne des Wortes gefangenen Körper der Sklaven gebären allmählich einen neuen Körper, der gefangen ist im Konsumismus des 20. Jahrhunderts.

Conrads Kurzgeschichte ist ein gewaltiges Kaleidoskop, das die Komplexität der kolonialen Verhältnisse beschreibt und dabei die unterschiedlichen Sichtweisen und Positionen der Figuren relativiert, es lässt die Machtverhältnisse und wechselseitigen Abhängigkeiten deutlich werden. Das zentrale Thema in meiner Version der Geschichte ist die Illusion einer Gemeinschaft der Kulturen und die Unmöglichkeit der Übersetzung. Ich betone in dem Film die aufeinanderprallenden Beweggründe und die fehlgehenden Dialogversuche zwischen Angolanern und Portugiesen, die sich im Lauf der Jahrhunderte wiederholen.

Ich dachte an die alten portugiesischen Händler des 19. Jahrhunderts, die, infiziert von den machtvollen Mythologien eines sehr alten Landes mit wenig Handel und großer Armut, auch zivilisatorisch wirkten und von den Zeitströmungen in Europa und der Last einer 400 Jahre alten Kolonialgeschichte geprägt waren. Das Volk der Portugiesen war randständig, nicht sehr kosmopolitisch, sehr alt und modern zugleich.

Ich betrachte diese männlichen Körper, die asketisch, voller Verlangen, verzweifelt sind, aber auch außerordentlich anpassungsfähig und beweglich, vergessene Palimpseste einer vierhundertjährigen Geschichte. An einem Tag sind sie Kolonialisten, am nächsten wieder behaupten sie keine zu sein, eine Art von Schizophrenie, die auf tief verborgene Mechanismen von Unterdrückung und Verleugnung

zurückzuführen ist. Die Vorläufer unserer Körper, meines Körpers – ich bin tatsächlich fasziniert von der außergewöhnlichen Möglichkeit einer Geschichte der Körperlichkeit von Körpern und Gesten, wie Aby Warburg [1866–1929, deutscher Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler] sie entworfen hat.

Hugo Vieira da Silva

In der Kontaktzone der Geschichte

Zwei Vertreter der portugiesischen Handelsgesellschaft beziehen einen Posten am Kongo. Sie schlagen die Zeit tot, erkunden zaghaft ihre Umgebung und warten darauf, dass ihnen die erhoffte Ware, das Elfenbein, gebracht wird. Hugo Vieira da Silva macht *An Outpost of Progress* (deutsch: *Ein Vorposten des Fortschritts*), die 1898 von Joseph Conrad verfasste Kurzgeschichte, zur Vorlage seines jüngsten Films, der den Vorposten als koloniale Kontaktzone unter die Lupe nimmt.

Die Kontaktzone erweist sich als ein Raum der Begegnungen und Konfrontation der Neuankömmlinge mit den Einheimischen; obwohl kaum größer als ein Stück Wald, eine Lichtung und eine Anlegestelle am Fluss, ist sie von der globalen Machtkonstellation um 1900 geprägt.

Vieira da Silva macht daraus einen parodistischen, teils fantastisch historisierenden Kostümfilm; er zeichnet die Hauptakteure als Menschen, die kaum wissen, was sie an diesen Ort verschlagen hat. In einer Mischung aus Tropenkoller und Größenwahn halten sie sich für Emissäre des Fortschritts, während sie in Wirklichkeit schwächliche Trinker sind, die sich vom Machtmissbrauch distanzieren, was sie wiederum blind macht für die eigene Teilhabe daran. Es gibt kein richtiges Leben im falschen ...

Entstanden ist ein Film mit wechselnden Kameraperspektiven, der die gegenseitige Wahrnehmung in der Kontaktzone auslotet, vermisst: die Beziehungen zwischen den beiden Vertretern der Handelsgesellschaft und dem Buchhalter – einem gewissen Makola, den aus einer anderen Region rekrutierten Trägern, der nahbei wohnenden, doch niemals sichtbaren Bevölkerung sowie einem von der Küste kommenden Trupp imposant auftretender Männer. Tatsächlich nimmt das Vermessen nur einen kleinen Teil der Narration ein und wirkt deshalb umso verdächtiger in der Geschichte. João de Mattos (auch „Boss“ genannt) schreitet die Lichtung ab, um den Standort der Fahnenstange zu ermitteln; Sant’Anna (der komische Dicke) nimmt einen der Träger des Postens auf den Arm und schätzt sein Gewicht; gewogen wird später auch das Elfenbein.

Vermessungstechniken

Der Film verknüpft die Vermessung des Raums mit der Vermessung der Afrikaner, die zur Tauschware werden. Die konkrete Körperlichkeit, die pure materielle Anwesenheit der Personen ist dafür Voraussetzung. Die Körper (nicht Gedanken) transportieren die Ideologie. Nur dass der Körper des weißen Mannes als unsterblich gilt. Mundele, die weißen Geister, sterben nicht. Und so vollzieht sich zunächst eine Art Selbsterkundung der beiden Weißen. Sie gehen baden, als wären sie zuvor nie mit Wasser in Berührung gewesen; sie tanzen; sie fassen alles an; sie halluzinieren.

Schnaps (portugiesisch „Lebenswasser“ genannt) und auch Fieberanfälle versetzen die beiden in einen Rauschzustand. Mit dem Highsein der Hauptfiguren wechselt der Film auf die Meta-Ebene, ab jetzt werden die herkömmlichen Bilder von Expeditionen durch Gegenbilder kontrastiert. Nebel zieht auf, in dem sich die Gespenster der Vergangenheit materialisieren und den beiden Geister

erscheinen. Sant'Anna gelingt es in solchen Zuständen, mit den Trägern zu sprechen; ein unverständliches Brabbeln und glucksendes Kichern bricht aus ihm hervor, während de Mattos sich in der Betrachtung botanischer Details verliert. *Posto avançado do progresso* inszeniert diese intensiviert Wahrnehmung in Bildern, die an die weichgezeichnete Stummfilmästhetik (mit Zwischentiteln und Blenden), an handkolorierte ethnografische Fotografien, an ornamentalisierende Abbildungen in alten botanischen Folianten oder an zoologische Filme erinnern, in denen Vögel beobachtet werden. Nur wird hier das Krächzen der Vögel in Untertiteln übersetzt, und die Männer sitzen nicht am Tisch vor der Schreibmaschine, um Berichte zu verfassen, sondern um Trinkgelage abzuhalten. Die Apparate und Techniken, die der Kolonialismus über den Globus verbreitete – Dampfschiff, Grammophon, Buch- und Zeitungsdruck –, kommen mit Kommunikationstechniken in Berührung, die mindestens ebenso wirksam waren – etwa die Fähigkeit, mit Figuren aus der Vergangenheit zu sprechen oder Dinge in einem anderen Licht / mit einem anderen Geschlecht / in einem anderen Körper zu sehen oder auch sich und den Dingen verschiedene Namen zu geben.

Spiel mit Namen

Namen spielen in der Kontaktzone eine Schlüsselrolle. Sie sagen etwas darüber aus, wer wen aus welcher Position bezeichnet, wer man sein möchte oder für wen andere einen halten; sie stellen einen Bedeutungsraum her, mit dem *Posto avançado do progresso* offen spielt. Makola nennt sich selbst Don Sebastião bzw. Donbaxe, nur manchmal reagiert er auf den Namen Makola, und es heißt, er käme aus Guinea. Den Namen seiner Frau erfahren wir nicht, sie möchte Donna Joanna d'Austria (Johanna von Spanien) genannt werden – eine Joana wie Joanna Gomez, die Hauptfigur in *La Noire de ...* (1966) von Ousmane Sembène.

Sant'Anna – er könnte auch Santana (wie der Rockmusiker) oder San Tana (heiliges Wasser) geschrieben werden – hat Halluzinationen. Der Comiczeichner Don Marquez will ihn nach Timbuktu (dem von Marcel Griaule und Michel Leiris in *L'Afrique fantôme* 1934 beschriebenen legendären Ort) lotsen, dann taucht eine ganze Galerie von kongolesischen und portugiesischen Herrschern des 16. Jahrhunderts auf: Afonso I. aus Kongo mit Namen Mvemba a Nzinga, der ihn für den Seefahrer João Afonso de Aveiro hält, der bitte den Priester João suchen möge; dann Ana de Sousa, die Königin der Ndongo (auf heutigem angolanischen Staatsgebiet), Duarte von Nsai, Petro aus Kakongo und Suzanne von Nóbrega; dazu ertönt ein Renaissance-Rezitativ.

De Mattos sieht im Fieber Silva Porto, einen verwirrten alten Mann, der sich mit den Affen anlegt, und glaubt Livingstone zu sein, jener „Afrikaforscher“, der die Quellen des Nils finden wollte; auch de Mattos glaubt zwischenzeitlich Livingstone zu sein, hält es dann aber eher mit Camões, dem legendären Weltreisenden und Dichter der *Lusiaden* mit seinen tatsächlichen und erdichteten Reiserouten um Afrika herum nach Indien; außerdem spricht er Italienisch. Einmal trinken die beiden „auf die Zivilisation!“, um ein andermal den Verlust Zaires zu beklagen, jenes Gebietes, das, bevor es die von Leopold II. grausam ausgenommene belgische Kolonie wurde, mit portugiesischen Handelsniederlassungen gespickt war, während am anderen Ufer des Kongos Holländer, Franzosen, Deutsche und Briten sich die Territorien aufgeteilt hatten.

Hugo Vieira da Silva wollte schon immer einen Film in Angola drehen. *Posto avançado do progresso* wirft ein grelles Licht auf die dunklen Geschäfte der vierhundertjährigen Kolonialmacht Portugals. Es ist die Geschichte einer Weltmacht, die sich auf

Menschen- und nicht auf Palmölhandel verstand, und deren grauenhafte Dimensionen den Portugiesen selbst noch nicht klar sind. Sich gegenseitig als Sklavenhändler zu beschimpfen, bringt die weißen Geister nicht zum Sterben; solange die Leoparden nicht ihre eigene Geschichte schreiben, glorifizieren die Geschichten nur den Jäger. Auch das weiß der Film.

Marie-Hélène Gutberlet, Frankfurt am Main, Januar 2016



Hugo Vieira da Silva wurde 1974 in Porto (Portugal) geboren. Von 1992 bis 1995 studierte er Jura an der Katholischen Universität in Porto. Anschließend absolvierte er ein Regiestudium an der Filmhochschule Escola Superiore de Teatro e Cinema in Lissabon. *Posto avançado do progresso* ist sein dritter abendfüllender Spielfilm. Hugo Vieira da Silva lebt und arbeitet derzeit in Wien und Lissabon.

Filme

2006: *Body Rice* (120 Min.). 2011: *Swans* (126 Min., Berlinale Forum 2011). 2016: *Posto avançado do progresso / An Outpost of Progress*.