

11. internationales forum des jungen films

berlin
14. 2. – 24. 2.
1981

37

MUEDA: MEMORIA E MASSACRE

Mueda: Erinnerung und Massaker

Land	Mozambique 1979
Produktion	Instituto Nacional de Cinema (INC)
Regie	Ruy Guerra
Buch	Calisto dos Lagos, nach dem gleichnamigen Theaterstück, das er auch inszenierte
Kamera	Ruy Guerra, Fernando Silva
Kameraassistent	Isaac Sodas
Schnitt	Ruy Guerra
Ton	Valente Dimande, Gabriel Mondlande, Carlos Silva
Spezialeffekte	Edgar Moura, António Tembe
Produktionsleitung	Jacques Schwarzstein, Camilo de Sousa
Darsteller	Filipe Gunoguacala, Romão Canapoquele, Baltasar Nchilema, Mauricio Machimbuco, Alfredo Mtapunssunji, Cassiano Cornélio, António Jumba, Wilson Liaule, António Thiago, Juliana Ntumbete, Ernesto Namatota, Cristino Maunda, Gilberto Macambi, Guilherme Macambi, João Nhoca
Uraufführung	3. Februar 1980, Maputo
Format	35 mm, schwarz-weiß
Länge	80 Minuten

Einleitung

I. Geschichte und Vorgeschichte

Mueda ist ein kleines Dorf im nördlichsten Teil von Mozambique, zu Fuß nur eine Tagesreise vom Fluß Rovuma entfernt, der Mozambique von Tansania trennt. Aufgrund dieser Lage war Mueda lange Zeit ein wichtiger Ort in der Geschichte des Widerstands des Volkes von Mozambique gegen die portugiesischen Kolonialherren. Zu Beginn des Jahrhunderts z.B. war der Ort wechselnder Schauplatz von Okkupation und Widerstand. Die britischen und portugiesischen Armeen waren im ersten Weltkrieg am Fluß Rovuma stationiert, um gegen die deutschen Truppen zu kämpfen.

Die portugiesischen Kolonialisten nutzten ihre Gegenwart, um das Macondes-Plateau wiederzugewinnen, und führten dort eine 'Pazifizierungskampagne' durch. Die obersten Krieger wie Ntikama, Namashakola und Malema hatten in ihrem Widerstands-

kampf nur die traditionellen Speere und Wurfspieße zur Verfügung, die den Gewehren und Kanonen der Soldaten aus Lissabon kein größeres Hindernis boten. Die obersten Krieger mußten fliehen (Namashakola suchte Zuflucht in Tansania), und die Portugiesen besetzten das Plateau.

Der Anfang der sechziger Jahre in Afrika ist durch die große Bewegung der nationalen Befreiung gekennzeichnet. Tansania (früher Tanganjika) entwickelte sich damals auf die Unabhängigkeit zu und erreichte sie 1961. Die M.A.N.U. wurde gegründet (ursprünglich: 'Makonde African National Union' und später 'Mozambican African National Union') und forderte von den Portugiesen die Freigabe Mozambiques, und zwar des Gebietes vom Makonde-Plateau ab. Für viele der Plateau-Bewohner war das Wort Unabhängigkeit wie die Kraft des Windes: Wind der Befreiung, der Männer wie Kibiriti, Faustino Vanomba und Tiago Muller mit sich brachte und Frauen wie Modesta, die alle von Tansania her über den Fluß Rovuma kamen.

Der Morgen des 16. Juni 1960 war vom portugiesischen Verwalter Muedas festgesetzt worden, um der Forderung von Vanomba und Kibiriti nach einer 'Unabhängigkeitserklärung' zum Schein nachzukommen. Aber die Stunde der Unabhängigkeit wurde zu einer Stunde des Blutbads: die Schüsse aus den Gewehren der Soldaten sollten den Durst nach Unabhängigkeit und Freiheit des Volkes löschen. Mehr als 600 Menschen kamen an diesem Morgen im Jahr 1960 ums Leben.

II. Ein Volkstheater zum Gedächtnis

Acht Jahre liegen zwischen jenem Morgen und der Antwort des über das Blutbad von Mueda empörten Volkes. Mit dem Angriff auf den Verwaltungsposten in Chai am 25. September 1964 begann vier Jahre später der bewaffnete Kampf um die Befreiung von Mozambique. Mueda wurde zunächst zu einem Armeestützpunkt für die portugiesischen Kolonialtruppen. Aber am 10. August 1968 erlebte das Dorf einen neuen Akt des Widerstands, als zwei Guerilla-Gruppen der FRELIMO (Front für die Befreiung von Mozambique) 12 portugiesische Militärflugzeuge und viele Flugzeugschuppen und Baracken zerstörten.

Die Kraft der Empörung und der revolutionären Bewegung weckten erneut die Erinnerung an das Massaker, und 1968/69 entstand in Nachingwea – dem wichtigsten politisch-militärischen Trainingzentrum der FRELIMO in Tansania – ein Theaterstück, das auf den Ereignissen des 16. Juni 1960 in Mueda beruhte. Es sind keine theatererfahrenen Schauspieler, die das Stück spielen, sondern eher die Kämpfer, die das Massaker überlebt haben. Diese Menschen wissen nichts von den raffinierten Techniken europäischer Bühnen und haben noch nie in einem Theater gesessen.

Die wahre Dimension des Mueda-Stücks zeigte sich mit dem Sieg der revolutionären Bewegung und mit der Befreiung und Unabhängigkeit von Mozambique. Am 16. Juni 1976 wurde das Stück zum ersten Mal auf dem Platz aufgeführt, der am besten geeignet ist, dem Stück Realismus und Ausdruckskraft zu verleihen, dem Platz vor dem längst baufälligen Gebäude der Kolonialverwaltung, auf dem die ersten Schüsse des Massakers fielen.

Mueda ist kein Drama, das den Tod der Opfer betrauert oder das die Grausamkeit der Kolonialherren zu demonstrieren versucht. Der Sieg ist errungen, und die Kolonialisten sind vertrieben worden, so daß dieses Stück jetzt eine Satire ist: die Satire auf die

Unfähigkeit des Verwalters und die Unterwürfigkeit seiner Kollaborateure. Nicht nur die Schauspieler, die die wichtigsten Rollen darstellen (wie den Verwalter, seine Mitarbeiter, die Soldaten, Francisco Vanomba, Kibiriti und andere), sondern auch die Einwohner von Mueda und der Umgebung nehmen an dem Spiel teil. Viele von ihnen haben um sich herum die von den Kugeln der portugiesischen Soldaten verstümmelten Leichen ihrer Landsleute liegen sehen.

Produktionsmitteilung

MUEDA und die Suche nach der Identität

Aus einem Interview der Zeitschrift 'Tempo' mit dem Regisseur Ruy Guerra

Ruy Guerra ist Mozambikaner. Aber bekannt ist er den meisten nur als Brasilianer, als einer der bedeutendsten Regisseure des Cinema Novo der sechziger Jahre. Erst nach der Befreiung seines Landes konnte er dorthin zurückkehren und verwirklichen, wofür er sich schon in Brasilien, seiner Wahlheimat, eingesetzt hatte: die Erneuerung bzw. den Aufbau einer nationalen Kinematografie. Heute ist Ruy Guerra auf dem Weg, einer der wichtigsten Regisseure Afrikas zu werden. (Anm. d. R.)

Ruy Guerra:

(...) Die Rückkehr ist ein schwieriger Prozeß, weil man nach dreißig Jahren im Exil neue Gewohnheiten angenommen und neue Wurzeln geschlagen hat. Obwohl der Beruf eines Cineasten durch seine spezifische Arbeitsweise jeden etwas entwurzelt, konnte ich mich doch in Brasilien auch wieder verwurzeln und bin mit diesem Land geographisch, physisch und besonders kulturell eng verbunden. Brasilien interessierte mich, weil die brasilianische Kultur meiner eigenen sehr ähnlich ist, weil es ein Land in der Entwicklung ist, ein Land mit der Problematik der Dritten Welt und mit aufeinander folgenden diktatorischen Regierungen.

So ist dieser Aufenthalt in Mozambique (der dritte und mit vierzehn Monaten der längste) auch Teil meiner Identitätssuche, meiner Identität als Filmemacher, der in dem Augenblick hierhergekommen ist, da das Kino in Mozambique geboren wird. Natürlich sind Geburten schwere und meist auch schmerzhafteste Prozesse, vor allem in meinem Fall der Rückkehr an meinen Ursprung.

Meine Arbeit hier ist eine Arbeit auf verschiedenen Ebenen: Reorganisation im Sinn einer Dekolonisierung des mozambikanischen Kinos im Bereich des Verleihs und des Vertriebs und der Versuch, die Basis für eine Produktion herzustellen, die bisher nicht existierte. Denn in der Kolonialzeit hatte es außer den *Jornais de Actualidades* (Wochenschau), die völlig bedeutungslos war, nichts gegeben. (...)

Eigentlich hatten wir hier im Institut nicht die Absicht, einen Spielfilm zu drehen; aber die Existenz der Theatergruppe, die sich seit der Befreiung mit dem Fall Mueda beschäftigt hatte und alljährlich am Jahrestag das Stück aufführte, um das Ereignis zu rekonstruieren, bewog uns zu diesem Experiment. Wir haben MUEDA gefilmt, ohne überhaupt zu wissen, was für ein Stück das war, und ohne Kriterien der künstlerischen und politischen Beurteilung zu besitzen. Wir gingen rein journalistisch an die Arbeit.

Als wir zum erstenmal drehten, wußten wir nicht einmal, wie sich die Vorgänge entwickeln würden. Und so filmten wir das alles einmal und zweimal, ohne jedoch in den dramatischen Ablauf einzugreifen. Es gab keinerlei Inszenierung, keinen Versuch irgendwelcher Festlegung. Wir versuchten einfach, die Struktur des Stücks und seinen Inhalt einzufangen. Dann sahen wir uns das Material an und stellten fest, daß wir einige wesentliche Aspekte der erzählerischen Struktur des Stücks übergangen hatten. Wir hatten auch Probleme mit der Reihenfolge aufgrund von Negativschrammen. Also machten wir weiter und waren nach zwei Tagen mit den Dreharbeiten fertig.

Diese Art der Annäherung an ein dramatisches Ereignis wie das von Mueda, das eine besondere Beziehung zum Publikum durch seine Tradition der Aufführung am Ort des Geschehens enthält, machte uns gleichzeitig für vieles empfänglich. So begannen wir bald, nach einer einfachen Erzählform zu suchen, und wir griffen

auf die traditionelle Form der mündlichen Erzählung zurück. Natürlich war da auch die Bedeutung von Mueda als politischer Faktor, als Symbol für den Beginn des bewaffneten Kampfes. Und deshalb dachten wir, es müßte auch interessant sein, die Teilnehmer zu interviewen. Wir sprachen mit den Bauern, die zur Zeit des Massakers sich dort aufgehalten hatten, und mit den Beamten. Die Interviews waren nicht besonders gezielt oder so organisiert, daß sie die Erzählung ergänzten, es war eher ein Ansammlung von Erinnerungsfetzen derer, die teilgenommen hatten.

Aus dieser Materialsammlung versuchten wir dann, etwas Filmspezifisches zu organisieren. Zuerst ergab sich das Problem der Länge: am Anfang wußten wir nicht, ob das Ganze 15, 20 Minuten, eine halbe Stunde oder 40 Minuten lang werden würde. Dann entschieden wir uns doch für einen langen Film, was uns die Möglichkeit gab, uns stärker mit den Ereignissen auseinandersetzen zu können.

Bald sahen wir, daß dies ein Spielfilm werden müßte, der bei uns noch niemals gemacht worden war, was uns natürlich sehr freute. Und schließlich suchten wir weiter nach einem politischen und ästhetischen Ansatz, was voneinander untrennbar ist.

Das war gerade für mich sehr schwierig, schwieriger als für meine Genossen vom Filminstitut, die an der Arbeit beteiligt waren, denn ich schleppte das Erbe von Gewohnheiten des industriellen Kinos der westlichen Länder mit mir herum und eine Ästhetik, die bestimmte Normen fotografischer Qualität beinhaltet, Qualität in einem recht abstrakten Sinn. So war dieser Prozeß der Reinigung von einer Reihe von Wertvorstellungen, die nicht wesentlich sind für den Versuch, zur Ebene der Sprache zurückzukehren, äußerst bereichernd.

Deshalb bauten wir den Film entsprechend der Struktur des Stücks auf und führten die Interviews ein, die das Spiel unterbrachen, um ihm eine bestimmte Dimension zu geben. Er hat gerade wegen seiner Einfachheit eine große Ausstrahlung auf das Publikum. (...)

Ich möchte noch einmal auf den Ausgangspunkt des Gesprächs zurückkommen und noch einmal betonen, daß ich in Mozambique geboren bin. Ich habe mich auch immer als Mozambikaner bezeichnet, obwohl ich einen portugiesischen Paß habe. Ich bin nach Brasilien gegangen, weil dieses Land meinem kulturellen Ursprung am nächsten steht. Ich bin nicht nach Schweden gegangen, nicht etwa aus Angst vor der Kälte, die kann ich ganz gut aushalten, sondern weil seine Kultur von der meinen zu weit entfernt ist. Aber innerhalb dieser brasilianischen Kultur traf ich auf ein System, das meine Vorstellung von Kultur zu ersticken versuchte, denn es gibt keinen ideologie-freien Kulturbegriff. Und ich glaube, daß die Kultur zu den dynamischen Elementen jeder Revolution gehört.

In Brasilien geriet ich immer wieder mit meinem Begriff von Kultur in einen politischen Konflikt, was bedeutet, daß dort eine reaktive Kulturpolitik herrscht. Wir mußten also gegen den Strom schwimmen, gegen eine Strömung, die sehr stark ist, denn sie ist institutionalisiert und von multinationalen Wirtschaftsinteressen abhängig. Als ich nun nach Mozambique zurückkehrte, als Mozambikaner, und daranging, mir eine Brücke über die dreißig Jahre der Abwesenheit von meinem Land zu bauen, war das wie eine Verwandlung auf der Suche nach der Identität zwischen Ideologie und Kultur. (...)

Aus: 'Tempo', Maputo, Nr. 512, S. 49 - 53

Filmhistorisches Stichwort

Die Entstehung der mozambikanischen Kinematografie Von Alfonso Gumucio Dragon

I. Das koloniale Kino und das Bild mit dem Löwen

(...) 1907 gründete der Ingenieur José Onofre in Mozambique das erste Kino mit Filmen aus dem Hause Pathé in Paris. Dies war, ebenso wie in vielen anderen Ländern, um diese Zeit ein klassischer Anfang. Der wichtigste Konkurrent Onofres war Manuel Rodriguez, der im Dezember 1907 in der Rua Lapa das Kino Edison eröffnet hatte. Ein weiteres Kino funktionierte später im Café Paris.

Die Filmproduktion begann erst mehrere Jahre später. Mozambique war zwar ein Absatzmarkt für die portugiesischen Filme,

aber kein besonders wichtiger Markt, da die Mehrheit der Bevölkerung davon ausgeschlossen war und nur einige Zehntausend Portugiesen die Kinos besuchten, um die aus Lissabon oder anderen Ländern Europas eingetroffenen Filme zu sehen. Damals lohnte sich eine lokale Produktion kommerziell nicht, da sie lediglich für ein sehr reduziertes Publikum bestimmt gewesen wäre. Unter dem Gesichtspunkt einer ideologischen Offensive bestand für das koloniale Regime noch nicht die Notwendigkeit, die Propaganda als Waffe einzusetzen.

Das Kino in Mozambique entstand aus dem Bedürfnis der Kolonialisten, sich selbst zu überzeugen, daß die Besetzung von Mozambique eine historisch gerechtfertigte Notwendigkeit war. Das Publikum dieser Filme war allerdings nicht die afrikanische, sondern die portugiesische Bevölkerung. Sie sollte ein Bild der Rechtfertigung erhalten, denn das Bild 'lügt nicht', es ist ein 'Beweisstück'. Das erinnert an den europäischen Jäger, der sich in Afrika mit einem Fuß auf dem Kopf des erlegten Löwen fotografieren läßt. Damit beweist er den anderen und sich selbst, daß diese Position ihm zusteht, weil er über das Gewehr verfügt.

Die ersten Filme waren solche Dokumentationen. Sie waren keine Dokumentarfilme, die die Wirklichkeit des Volkes von Mozambique zeigten, sondern sie verschleierte die Wirklichkeit, um die Gegenwart der Europäer in diesem Teil Afrikas glaubhaft erscheinen zu lassen. In späteren Etappen wurde diese Absicht immer deutlicher, bis sie schließlich ohne jede Maskierung erschien: Die Anwesenheit des Besatzungsheeres im Lande und auf der Leinwand wurde zu einer Machtgarantie, die den portugiesischen Zuschauer wirkungsvoll beeinflusste. Es wurde nicht mehr zu sagen versucht: „Der Beweis, daß wir hier sind, ist, daß wir uns auf der Leinwand sehen“, sondern: „Die Garantie für unser Verbleiben ist die Armee.“ Die militärische Präsenz wurde somit zu einer Konstante der Dokumentarfilme und der Wochenschau.

Um 1955 wurde der Film *Chaimite* gemacht; 1967 *Limpopo*, einer der ersten Langspielfilme, von Georges de Sousa gedreht. Später erschienen *Catembe* von Faria de Almeida und *Gorongosa* von Beja über die Naturschutzgebiete gleichen Namens. *Misses de Mozambique* wurde von fast allen Filmemachern der Kolonialzeit gemeinsam gedreht. Die Mozambikaner erinnern sich wenig an diese Filme, in denen nur die koloniale Bourgeoisie zu erkennen war. Um 1970 gab es 6 Filmstudios, die in der kolonialen Hauptstadt Lourenço Marques ihren Sitz hatten. Zwei von ihnen besaßen Kaperwerke für 35 mm, Eines dieser Studios, 'Telecine', wurde von Augusto Santos von Portugal aus kontrolliert. Das andere, 'Filmelab', gehörte Eurico Ferreira und Courinha Ramos.

1972 dreht Eurico Ferreira einen Spielfilm in schwarz-weiß: *Ze do burro*, in dem die Geschichte eines portugiesischen Bauern erzählt wird, der mit einem Esel nach Mozambique kommt. Der Film ist in einem spöttischen Ton gehalten, der seine Zwiespältigkeit unterstreicht. Er stimmt mit dem damaligen Ziel des Kolonialregimes überein, den bewaffneten Kampf der FRELIMO lächerlich zu machen.

1972 drehte Eurico Ferreira einen Spielfilm in schwarz-weiß: *Ze do burro*, in dem die Geschichte eines portugiesischen Bauern erste Phase des kolonialen Kinos wurden pornographische Filme für den südafrikanischen Markt produziert. Courinha Ramos drehte *Explicadores de matemáticas*, eine billige unbedeutende Komödie. Ein einziges Produkt war von gewissem Interesse: *Dejame al menos subir a las palmeras* von Lopes Barbosa, nach dem Buch von Luis Bernardo Honwana 'Nos matamos a cão tihoso', das von den Arbeitern auf einer großen Plantage erzählt. Im gleichen Jahr machte eine von der portugiesischen Regierung engagierte französische Gruppe den Dokumentarfilm *Africarama*, eine skandalöse touristische Darstellung der kolonisierten afrikanischen Länder und eine Rechtfertigung der wirtschaftlichen Ausbeutung Afrikas, der Präsenz der multinationalen Konzerne und der Marionettenregime. (...)

II. Das Kino des bewaffneten Kampfes

Während das koloniale Kino Bilder produzierte, die sich später gegen sich selbst kehrten, war das Kino des bewaffneten Kampfes Resultat des Befreiungsprozesses, der sich in wenigen Jahren über

drei Provinzen ausgebreitet hatte. Im allgemeinen handelte es sich dabei um ein Kino der Solidarität mit dem Kampf des mozambikanischen Volkes. Die Filme wurden von Regisseuren verschiedener Nationalitäten gemacht, die sich mit dem Prozeß des von der FRELIMO ausgelösten Volkskrieges identifizierten.

Die FRELIMO lud jugoslawische, chinesische, sowjetische, europäische, nordamerikanische und andere Filmemacher ein, die die Formen des gegen den portugiesischen Kolonialismus geführten Kampfes um die Organisation des Volkes in den befreiten Zonen festhalten sollten. Diese Dokumente sind außergewöhnlich: kaum vier Jahre nach ihrer Herstellung besitzen sie als wichtige Momente des 'Volksgedächtnisses' eine historische Dimension.

Einer der ersten Beiträge, hergestellt von dem Jugoslawen Dragutin Popovic nach der Ermordung des ersten Präsidenten der FRELIMO, Eduardo Mondlane, ist der Kurzfilm *Venceremos*. Darin wird der Alltag in den befreiten Zonen gezeigt, die militärische Ausbildung der 'zukünftigen Kämpfer', d.h. der Kinder; die Nachrichtenübermittlung zwischen den Guerilla-Gruppen durch Tam-Tams etc. Andere beginnen mit einer kurzen Zusammenfassung der Geschichte Mozambiques und beschreiben die Kolonialzeit, den Sklavenhandel nach Südamerika und die Massaker an der afrikanischen Bevölkerung. *A luta continua* von dem nordamerikanischen Schwarzen Robert Van Lierop und *Diez días con los guerrilleros de Mozambique Libre*, gedreht von Franco Cigarani für das italienische Fernsehen, beginnen mit der Verlesung der FRELIMO-Proklamation von 1962, die den Anfang des bewaffneten Aufstandes verkündete. (...)

Einige Filme legen mehr Gewicht auf gewisse Aspekte als andere. Der chinesische Film *El pueblo de Mozambique avanza* unterstreicht beispielsweise den militärischen Aspekt des Kampfes und nicht die Produktion. Dies erscheint gerade in einem chinesischen Film verwunderlich. Der sowjetische Film *Viva FRELIMO* scheint der einzige Beitrag zu sein, der nach einem Drehbuch hergestellt wurde. Sowohl beim chinesischen als auch bei dem sowjetischen Film fallen der triumphalistische Kommentar und die Hintergrundmusik auf, die schlecht zur afrikanischen Kultur passen. Die Filme der schwedischen Regisseure, des Nordamerikaners Van Lierop und der Engländerin Margaret Dickenson, die vielleicht zu den besten gehören, enthalten keine solchen Elemente.

Diese drei Filme wollen beweisen: 'Die Hauptwaffe des Kampfes ist das Volk', und deshalb zeigen sie die Kämpfer und den Aufbau in den befreiten Zonen. Sie heben die Bedeutung der Erziehung und der Kultur hervor, indem sie die Tänze, die Lieder und das Handwerk, aber auch die Rolle der von der Last gewisser Standes-sitten befreiten Frauen zeigen. Sie demonstrieren aber auch, wie der Feind die Bevölkerung zu demoralisieren versucht, indem er z.B. in die befreiten Zonen Propaganda infiltriert und aus Flugzeugen Flugblätter abwirft, die zur Fahnenflucht aufrufen. Diese Filme zeigen offen die Bereicherung des Kampfes durch die bestehenden Widersprüche. In den Interviews leugnen die Kämpfer nicht, daß es auch unter ihnen Widersprüche gibt, und daß nicht alle Probleme gelöst sind. Sie selbst bestätigen, daß der Kampf lange dauern wird, und daß er von ihren Kindern weitergeführt werden muß. (...)

Obwohl all diese Filme gedreht wurden, um das außerafrikanische Publikum zu informieren, erfüllen sie auch im unabhängigen Mozambique eine wichtige Funktion als 'Volksgedächtnis'. Die Bevölkerung, die nicht in den befreiten Zonen lebte, lernt jetzt durch diese Filme den Kampf und die Volksorganisationen kennen. Ihre Bedeutung ist heute umso größer, da die in den befreiten Zonen gemachten Erfahrungen auf das gesamte Land übertragen werden. Die Grunderfahrung der Volksorganisation im Kampf für die Produktion, Gesundheit und Erziehung wurde in den Dorfgemeinschaften nach der Unabhängigkeit beibehalten. Die Dorfgemeinschaften sind 'Städte auf dem Land', wo bis zu 30.000 Personen von der kollektiven Produktion leben sollen. Jetzt sind es noch Dörfer mit 1.000 bis 5.000 Bewohnern, die nach drei Jahren Unabhängigkeit bereits über Schulen, Sanitätsposten und manchmal Traktoren, Wasserpumpen, Mäsmühlen, etc. verfügen: Errungenschaften, die das Resultat der eigenen Anstrengungen der Bauern sind.

Diese Filme trugen zweifellos dazu bei, das Kolonialregime auf internationaler Ebene zu isolieren. Die Ereignisse des 25. April 1974 in Portugal beschleunigten die Niederlage, aber die FRELIMO stoppte ihre Offensive nicht, bevor die Abkommen von Lusaka unterzeichnet wurden. Nach der Unabhängigkeit wurde 1975 aus einem dem Informationsministerium unterstellten Filmbüro das Nationale Filminstitut gegründet. In der Übergangsperiode, bevor das Filminstitut über eigene Einrichtungen verfügte, wurden von Fernando Silva mehrere Filme gedreht. Während der Kolonialzeit hatte er untergeordnete Funktionen in der Produktion ausgeübt und einige Kurzfilme wie *Seamos poetas* gedreht. Der Film gibt Aufschluß über die Desorientierung der Intellektuellen des Kleinbürgertums, während der letzten Phase der kolonialen Frustration, wobei der Autor sich nicht ausschließt. (...)

III. Das Instituto Nacional de Cinema (INC)

Ein modernes zweistöckiges Gebäude beherbergt das Nationale Filminstitut. Das INC wurde 1975 gegründet und wird zur Zeit von Américo Castro geleitet. Es besitzt mehrere Schneideräume, Studios für 16 und 35 mm, schwarz-weiß und Farbe, Vorführraum, Tonstudio etc. Ein Teil der Studios stammt von den verstaatlichten Filmunternehmen.

Die finanziellen Mittel des INC kommen gemäß Dekret Nr. 20/76 hauptsächlich aus dem Anteil (10 %) an den Eintrittskarten, der Verleihabgabe, dem Erlös der verstaatlichten Kinos und dem Verkauf von Publikationen des INC.

Vertriebsbereich

Er wird von Maria Emilia geleitet, die die Einfuhr der Filme und ihren Verleih in Mozambique kontrolliert. Von den 714 im Jahre 1976 verliehenen Filmen wurden 139 vom INC importiert. Der Verleih befindet sich nicht völlig in Händen des Staates, aber das INC bietet eine Alternative zu den indischen Abenteuerfilmen und zu den Karatestücken. Die privaten Verleiher sind 'Mozambique Filmes' und 'Socifilmes', die hauptsächlich Produktionen aus Portugal einführen, dazu kommt 'Olimpia Ltda.', die Filme aus Indien oder Hong Kong über Südafrika oder Malawi bezieht.

Das INC hat in Mozambique neue Filmimportbestimmungen eingeführt, die darin bestehen, mit den Produzenten oder Regisseuren direkt zu verhandeln und Verträge über 5 Jahre statt nur über einige Wochen abzuschließen. Dies macht es möglich, die Filme auch in ländlichen Gebieten zu zeigen. Zu diesem Zweck hat das INC die Abteilung 'Kinomobil' geschaffen, die momentan über zwei Lastwagen für Vorführungen im Freien verfügt.

Von den 714 im Jahre 1976 importierten Filmen kamen 223 (32 %) aus Indien, 122 (17,5 %) aus den USA, 98 (14 %) aus Italien, 64 (9,1 %) aus Frankreich und 49 (7 %) aus der Sowjetunion und anderen Ländern. Die vom INC importierten Filme kamen aus folgenden Ländern: 40 aus der Sowjetunion, 29 aus Frankreich, 21 aus Italien, 10 aus Kuba, 9 aus Japan, 8 aus Brasilien, 5 aus Algerien, 2 aus Bolivien (und zwar von Jorge Sanjinés und der Gruppe Ukamau: *El coraje del pueblo* und *El enemigo principal*).

Das INC kontrolliert 4 Kinos, während 39 Kinos weiterhin Privatunternehmern gehören. Von den 43 Kinos Mozambiques befinden sich nur drei auf dem Land. Die Gesamtkapazität der Kinos umfaßt 22.000 Sitze, bei einer jährlichen Besucherfrequenz von 5.000.000 Zuschauern. Danach sieht jeder Einwohner nur alle zwei Jahre einen Film. Wie in allen Statistiken ist auch dieser Durchschnittswert relativ: während 200.000 Leute zwei Filme pro Monat sehen, haben Millionen von Menschen in den ländlichen Gebieten noch nie in ihrem Leben einen Film gesehen.

Der Produktionsbereich

In dem von Polly Gaster geleiteten Produktionsbereich hatte sich 1977 eine Gruppe von Kameraleuten gebildet, die zahlreiche 35- und 16 mm-Filme drehten. Das INC produzierte in seiner ersten Phase 3 lange Filme, zwei davon hatten Filmemacher her-

gestellt, die nicht zum Institut gehören. Es handelt sich dabei um die Filme *25* und *De Rovuma au Maputo*. Der erste wurde von brasilianischen Regisseuren gemacht und 1977 bei den 15. Filmfestspielen von Cannes gezeigt. Den zweiten drehte die jugoslawische Gruppe von Popovic. *Un año de Independencia* wurde dagegen von dem INC-Angestellten Fernando Silva gemacht. (...)

1978 unternahm das INC große Bemühungen, um lange Filme zu produzieren. So entstanden unter der Regie von Murilo Salles aus dem in mehreren Jahren angesammelten Material ein Film über die rhodesischen Angriffe. Der mozambikanische Regisseur Ruy Guerra, eine bekannte Erscheinung im Cinema Novo Brasiliens, drehte einen Film über das Nationale Tanzfestival. Schließlich machte das INC zusammen mit Tansania die Co-Produktion *Crossing the River*, der als erster Spielfilm des INC besonders bedeutsam ist. Gegenstand des Films ist der Befreiungskampf der FRELIMO. Der Titel bezieht sich auf den Fluß Rovuma, der Tansania von Mozambique trennt und den die mozambikanischen Kämpfer 1964 überquert hatten, um den Kampf gegen die portugiesischen Besatzer aufzunehmen.

Dem Produktionsbereich gelang mit der Herstellung der Wochenschau Kuxa-Kanema ein qualitativer Sprung. Kuxa bedeutet in der Sprache der Ronga 'erscheinen' und Kanema in der Sprache der Macua und Chabo 'Kino'. Der Direktor von *Kuxa-Kanema* ist Fernando Silva. Jeder Beitrag enthält ein 'freies Thema', das die Kameraleute des INC nach eigenem Gutdünken auswählen. Dies wird zweifellos dazu führen, daß neue Filmemacher eine Chance erhalten. Das INC hat mit dieser Maßnahme an Flexibilität gewonnen (...)

Die Autoren des Films *25* arbeiteten für die Leitung des INC zahlreiche Vorschläge aus, wie z.B. den, ein paralleles Verleihnetz zu entwickeln und die Filmproduktion zu dezentralisieren, um der Bevölkerung der verschiedenen Regionen des Landes die Möglichkeit zu geben, selbst Filme herzustellen. Geplant wurde auch eine Wochenschau – das *Jornal do Povo* –, das vor allem für das alternative Verleihnetz bestimmt sein und sich an den Beschlüssen der Konferenz von Macomia orientieren sollte. Die Schaffung eines populären, auf das alltägliche Leben des Volkes von Mozambique bezogenen Filmes würde das Entstehen einer 'bürgerlich-nationalistischen' Filmstruktur verhindern: „Der revolutionäre Film kann sich nur in Verbindung mit dem Vormarsch des Volkes entwickeln, und nicht durch die Orientierung an vagen Talenten.“ „Die Veränderungen des Landes müssen gefilmt und dem Volk überall gezeigt werden, vor allem in den Dorfgemeinschaften, wo das neue Mozambique entsteht.“

Zur Erschaffung dieses Parallelnetzes könnte jene Infrastruktur genutzt werden, die von den Kolonialisten zurückgelassen wurde, als sie während des Befreiungskrieges im Rahmen ihrer 'psychosozialen Aktion' einen ähnlichen Versuch erfolglos zu entwickeln versuchten. Die beweglichen Einheiten und 16 mm-Projektoren, die heute noch verstreut auf dem Land existieren, könnten dazu verwendet werden. Für ein Parallelnetz ist eine eigene Produktion von größter Bedeutung. Während des ersten Jahres sollte die Produktion auf die Wochenschau *Jornal do Povo* und einen Film über die Dorfgemeinschaften begrenzt bleiben. Die Nachrichten sollten sich von den üblichen unterscheiden. Sie sollten unterhaltend sein, und besonderes Gewicht auf Rhythmus, Musik, Tanz und Gesang legen, die wichtigsten kulturellen Ausdrucksformen im Lande. (...)

Die Zensur

Im Oktober 1975 wurde die Zensurkommission gegründet. Ihre Aufgabe ist es, reaktionäre, pornographische und Filme mit Szenen unnötiger Gewalt von der Leinwand zu verbannen. Alle Filme werden nach Altersgruppen klassifiziert: für alle, über 10 Jahre, über 14 Jahre und Erwachsene (älter als 18 Jahre). Die Zensurkommission setzt sich zusammen aus Mitgliedern, die ihre Aufgabe ohne Entgelt erfüllen.

Nehmen wir als Beispiel das Jahr 1977, in dem der Zensurkommission 630 Filme vorgeführt wurden. 412 Filme wurden bewilligt und 218 verboten, zu einem großen Teil wegen des schlechten Zustandes der vorgelegten Kopie. Analysiert man die Statistik nach Ländern – so wie sie im 'Boletín No. 1 y 2' vom Februar 1978 erscheint – ergibt sich folgende Verteilung:

Land	Bewilligt	Verboten	Total
Jugoslawien	5	0	5
Hong Kong	4	1	5
BRD	1	0	1
Italien	5	5	10
Frankreich	8	2	10
U.S.A.	1	1	2
England	2	0	2
Indien	2	0	2
Schweden	1	0	1
Spanien	1	0	1
Japan	1	0	1
Kuba	1	0	1

Trotz der Bemühungen zeigen die Kinoprogramme, daß der Fluß der Karatefilme und Melodramen noch nicht gestoppt ist. Die Gewalt wurde durch die Kolonialisten über viele Jahre eingetrichtert, und die Kolonisierten der Städte haben sich daran gewöhnt, sie auf der Leinwand angeboten zu bekommen.

Die Karate- und die indischen Filme haben mit ihren Helden und Heldinnen so viel Erfolg, daß sich die Zuschauer den gleichen Film mehrere Male anschauen.

Trotzdem hat es eine auffallende Verbesserung der Kinoprogramme gegeben. Jede Woche werden in Maputo mindestens ein oder zwei interessante Filme aufgeführt. Während meines Besuches wurden Filme gezeigt wie *Szenen einer Ehe* von Bergman, *Monsieur Verdoux* von Chaplin, sowie Filme von Regisseuren wie Dino Risi, Bruno Bozetto und Joel Seria. Das INC hat u.a. Zyklen des kubanischen, sowjetischen, brasilianischen Filmes organisiert. Die Kopien ohne Untertitel werden mit Hilfe eines ziemlich einfachen und wirkungsvollen Mittels gezeigt: unter der eigentlichen Leinwand befindet sich noch eine weitere kleine und längliche, auf die mit Hilfe eines Spiegelsystems die übersetzten Dialoge projiziert werden. Eine Person übernimmt dabei die manuelle Synchronisation der den Szenen entsprechenden Sätze. Die Zeitung 'Noticias' publiziert meist ein oder zwei Tage vor der Aufführung eine kritische Beschreibung der anlaufenden Filme.

Aus : Film/Historia Nr. 1, S. 44 - 52, La Paz 1978

Biofilmographie

- 1931 **Ruy Guerra** wurde am 22.8. in Lourenco Marques geboren. Abitur.
- 1948-50 Filmkritiker
- 1952 Zweijähriges Filmstudium (Regie) im IDHEC in Paris. Danach Theaterunterricht an der Charles-Dullin-Schule des TNP. In Paris drehte er seinen ersten Kurzfilm *Chanson pour traverser la rivière*.
- 1956 Schauspieler in *SOS Noronha* von Georges Rouquier
- 1960 *O cavalo de Oxumaré*, kurzer, unvollendeter Spielfilm
- 1962 Schnitt von *Escola de samba alegria de viver*, Kurzfilm von Carlos Diegues, Episode des berühmten *Cinco vezes favela*, der den Anfang des Cinema Novo markiert
- Schauspieler in *Os mendigos* von Flávio Migliaccio
Os cafajestes, erster Spielfilm
- 1963 Schnitt von *Esse mundo e meu*, Spielfilm von Sergio Ricardo
- 1964 *Os fuzis*, einer der wichtigsten Spielfilme des Cinema Novo
- 1966 Schnitt von *Heitor dos prazeres*, Kurzfilm von Antonio Carlos Fontoura

- 1967 Musikalischer Berater von *Les carnets brésiliens* Fernsehserie des ORTF von Pierre Kast
- 1969 Schauspieler in *Benito Cereno* von Serge Roullet
Sweet Hunters/L'Appat, Spielfilm, französische Produktion, in Englisch gedreht
- 1970 *Os udeses e os mortos*, Spielfilm
- 1971 *Dama del Paraguay*, Spielfilm
- 1974/75 erste Aufenthalte in Mozambique
- 1977 *A queda*, brasilianischer Spielfilm
- 1978/79 längerer Aufenthalt in Mozambique
- 1979 MUEDA, Spielfilm

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blattes: peter b. schumann
druck: b. wollandt, berlin 31