

Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff

Bilder von Afrika im deutschen Film

In dem Jahr, in dem die als „Bild- und Filmamt“ des deutschen Heeres gegründete BUFA sich von der Militärpropaganda ab- und als UFA der Herstellung von Spielfilmen zuwandte, im Jahre 1918, endete die Geschichte „Deutsch-Afrikas“. Die Niederlage im Weltkrieg besiegelte den Verlust der Kolonien in Afrika. Damit begann eine Zeit der Verherrlichung deutscher Kolonialherrschaft. Nationalkonservative Kreise stellten die Forderung nach Rückgabe der Kolonien in den Mittelpunkt ihrer Kampagnen gegen die Bedingungen des Versailler Vertrages. In einer Flut von Abenteuerromanen, Autobiografien, Reportagen, Bildbänden und nicht zuletzt von Filmen wurde ein idyllisches Bild vom heroischen Kampf der deutschen Entdecker, Forscher und Eroberer in „Deutsch-Südwest“, Kamerun oder „Deutsch-Ostafrika“ gezeichnet. Die blutigen Vernichtungsfeldzüge gegen die Herero oder die Wahehe wurden zur „Pazifikation“ von „unbotmässigen Stämmen“ umgedeutet. Die zur Jahrhundertwende im heutigen Tansania etwa von Carl Peters begangenen Verbrechen, die den Reichstag und die deutsche Öffentlichkeit lange beschäftigt hatten, gerieten schnell in Vergessenheit.

Der wohl bekannteste unter den in Afrika tätigen deutschen Autoren und Filmemachern, Hans Schomburgk, schreibt in seinem Buch über „Fahrten und Forschungen mit Büchse und Film im unbekanntem Afrika“, Berlin 1922 (man beachte die Reihenfolge: erst Büchse, dann Film): „Und wie das Wild, so erbeuten wir auch die Wilden, die Neger, in ihren Sitten und Gebräuchen, ihren Spielen und Tänzen. Die uralten Industrien, die von der fortschreitenden Zivilisation hinweggefegt werden, retten wir im Film für die Nachwelt. Für die Nachwelt retten wir auch im Bilde den Bau der Telefunkenanstalt Kamina, jenes Meisterwerk technischer Pionierkunst, das den Funkverkehr zwischen Nauen und Togo vermittelte und von unseren eigenen Truppen gesprengt werden musste, um nicht in Feindeshand zu fallen.“ Schomburgk fasst zusammen:

„Die blutlose Eroberung Afrikas, das ist das Verdienst der kinematographischen Forschungsreisenden.“¹ In diesem Sinne setzte der Film der 20er Jahre die zu Anfang des Jahrhunderts abgeschlossene koloniale Eroberung Afrikas fort. Für die Deutschen, die ihren überseeischen Besitzungen nachtrauerten und Briten und Franzosen zur Rückgabe von Togo, Kamerun und Tanganjika bewegen wollten, ging es vor allem um die Darstellung des deutschen Wesens, an dem hier die afrikanische Welt genesen sollte. Da der Verlust der Kolonien deutschen Filmern den Zugang zu exotischen Drehorten sehr erschwerte, baute Hans Schomburgk an einem Kalksee bei Berlin „ein Afrikanerdorf“ und „sammelte sämtliche Filmbörsen-Neger“², die zuvor Kannibalen und Sklaven in Joe Mays „Die Herrin der Welt“ dargestellt hatten, um in den Kulissen der Filmstadt Woltersdorf bei Berlin neue deutsche Afrika-Filme zu drehen.

Neben der Romantisierung der deutschen Kolonialherrschaft wurde in den 30er Jahren die Rehabilitierung der deutschen Kolonialherren wichtiges Ziel der nun von den Nationalsozialisten gleichgeschalteten Filmproduktion. Filme über die Kolonien eigneten sich für mindestens drei propagandistische Ziele:

Der Kampf der weißen Europäer gegen die afrikanischen „Wilden“ oder „Eingeborenen“ paßte hervorragend in das Weltbild der Nazis, in dem die Ausrottung der „niedrigstehenden“ durch „überlegene“ Rassen unausweichlich war.

Die „Entdeckung“, Eroberung und Urbarmachung angeblich ungenutzten Landes und unerschlossener Rohstoffe auf dem afrikanischen Kontinent erschien wie eine Folge der Theorie vom „Volk ohne Raum“.

Bei der Darstellung des Wettlaufs der europäischen Mächte um die Aufteilung Afrikas stand die Gegnerschaft zu Großbritannien im Mittelpunkt; England war bis zum Angriff auf die

¹ Zitiert nach Jung, Fernand: In Darkest Africa, unveröffentlichtes Manuskript.

² Ramm, Gerald: Als Woltersdorf noch Hollywood war. Berlin 1996, S.57.

Sowjetunion der Hauptgegner der Nazis.

Ein Film, der alle drei Punkte abdeckte, war *Das Lied der Wüste*³, eine UFA-Produktion, in der es um die Versuche eines intriganten britischen Finanzmagnaten geht, sich ein nordafrikanisches Kupferbergwerk anzueignen. Zarah Leander spielt die Stieftochter des bösen Briten und verteidigt die Interessen der Wüstenbewohner, in dem sie die Aufmerksamkeit der britischen Kolonialmilitärs auf sich zieht.; sie tut das, in dem sie singt, eben das „Lied der Wüste“.

Zarah Leander schreibt in ihren Erinnerungen: „*Lied der Wüste* ist der einzige meiner zehn Ufa-Filme, dessen Aufführung meines Wissens bei Kriegsende von den Alliierten verboten worden ist. Man hielt ihn für antibritisch.“⁴ So war er jedenfalls gemeint, als er im November 1939, also wenige Wochen nach Kriegsbeginn, in die Kinos kam, wo ihn allerdings kaum jemand sehen wollte. *Lied der Wüste* spielt in Afrika und tut so, als wäre die gute Sache der Nordafrikaner wichtig, in Wahrheit geht es aber nur darum, die Briten als böse hinzustellen.

Ein Jahr nach Kriegsbeginn laufen in den inzwischen eroberten tschechoslowakischen Filmstudios Barrandow die Arbeiten am bis dahin aufwändigsten deutschen Spielfilm auf Hochtouren. Die Verfilmung der Geschichte des schon erwähnten Carl Peters war dem Propagandaminister und Filmfan Goebbels ein ganz besonderes Anliegen. Am 8. November 1940 schreibt Goebbels in sein Tagebuch: "Besuch auf dem Barrandow. Filmateliers besichtigt. Groß, modern und weitsichtig angelegt. Sie gehören zu 51% uns. Aufnahmen zum Carl Peters Film. Mit Albers. Daraus wird etwas. 100 Neger aus der Gefangenschaft wirken da mit. Die armen Teufel stehen angetreten und zittern vor Angst und Kälte. Ich sehe Muster zum Peters-Film. Selpin macht da gute Arbeit."⁵

³ „Das Lied der Wüste“. Deutschland 1939. Regie: Paul Martin. Buch: Walther von Hollander. Mit Zarah Leander, Gustav Knuth u.a.

⁴ Leander, Zarah: Es war so wunderbar! Mein Leben. Hamburg 1973, S.176.

⁵ Goebbels 1987, Bd 4, 390, zitiert nach Krützen, Michaela: Hans Albers – eine deutsche Karriere. Berlin 1995, S. 240f

Während viele der ursprünglich nach dem Krieg verbotenen Filme wie *Das Lied der Wüste* heute wieder gezeigt werden können, gibt das Bundesarchiv *Carl Peters*⁶ nur mit dem Vermerk heraus: „Öffentliche Vorführung von mehr als drei Minuten nicht zulässig“.

So konzentriert sich der NS-Film der 40er Jahre auf Bereiche, die einen festen Platz im nationalsozialistischen Weltbild der Zeit haben. In den Kriegs-Wochenschauen ist Afrika in erster Linie Schauplatz für den Wüstenkrieg, wo an der Seite der Italiener für ein abstraktes Ziel (Unterstützung der Verbündeten bei dem Versuch, ihr Kolonialreich zu retten) gekämpft wird. Vor allem soll die technische und die Überlegenheit in moderner Kriegsführung gegenüber dem Konkurrenten England bewiesen werden. Afrika dient hier nur als Schlachtfeld; Afrikaner kommen nur als Statisten vor. Als solche allerdings hatten sie in vielen Filmstudios der Nazis Arbeit. Wie aus Goebbels' Tagebucheintrag zu erkennen ist, handelte es sich dabei meist um Zwangsarbeit. Ein Beispiel für den Umgang mit diesen Komparsen schwarzer Hautfarbe, die bei *Metropolis* als „Extrakategorie“ aufgelistet worden waren, liefert uns der General Erwin Rommel, der 1940 gerade den Sieg der Nazi-Armeen über Frankreich feierte:

Goebbels forderte Rommel auf, an einem großen Militärfilm über den Feldzug mit dem Titel *Sieg im Westen* mitzuwirken. „Er genoß es sehr, den Filmregisseur zu spielen. ...Aus den Gefangenenlagern holte man ein Bataillon schwarzer französischer Soldaten, um die Kapitulation einer Ortschaft nachzustellen; aber die Männer übertrieben, sie rollten mit den Augen, schluchzten und brüllten laut vor Angst. Rommel stoppte die Kameras. Geduldig ließ er den schwarzen Komparsen durch Dolmetscher erklären, daß Schauspieler ... nicht übertreiben sollten. Schließlich war der Film fertig. Die Kampfscenen waren so realistisch und rücksichtslos nachgestellt worden, daß es mehrere Tote gab, wenn auch nicht durch Rommels Schuld. „Keine Mühe und Kosten

⁶ „Carl Peters“. Deutschland 1941. Regie: Herbert Selpin. Buch: Ernst von Salomon. Mit Hans Albers, Ernst F.Fürbringer, Fritz Odemar, Hans Leibel u.a.

gescheut, um zu zeigen, wie es wirklich war. Heute waren noch mal die Schwarzen dran. Die Kerle hatten einen Mordsspaß und genossen es, immer wieder die Hände hochzunehmen.“⁷

Selbst bei der Produktion von Komödien mußten schwarze Kriegsgefangene oder Insassen von Konzentrationslagern mitwirken. *Quax in Afrika*⁸ ist die Fortsetzung des Rühmann-Erfolgs *Quax der Bruchpilot*, erreicht jedoch „nicht die Qualitäten des ersten „Quax“-Filmes“⁹. Berichte über die Herstellung von *Quax* deuten darauf hin, daß die Eroberung Afrikas durch die Kinematographie keineswegs so „blutlos“ und unschuldig war, wie Schomburgk sie dargestellt hatte. Wendtland schreibt: „Gedreht wurde auf einem kleinen Flugplatz in Durach bei Kempten, obwohl zunächst die Kurische Nehrung vorgesehen war. Dort rückte aber die Ostfront immer näher. Als afrikanische Eingeborene wurden deutsche Neger zwangsverpflichtet.“¹⁰

Offensichtlich reichte die Zahl der Ende 1944 für solche Filmaufnahmen „zwangsverpflichteten“ Schwarzen nicht aus. Also griff man auf im Konzentrationslager Dachau inhaftierte schwarze Häftlinge zurück, bei denen es sich wahrscheinlich um französische Kriegsgefangene handelte. *Quax in Afrika* wurde noch kurz vor Kriegsende 1945 von der deutschen Zensur zugelassen, gelangte aber nicht mehr zur Aufführung. Es handelt sich also um einen der letzten im Dritten Reich fertiggestellten Spielfilme. Nach dem Krieg war der Film jahrelang durch die alliierten Kontrollbehörden verboten. Erst am 22.Mai 1953 gab es eine Premiere in der Bundesrepublik. In den vergangenen Jahren war *Quax in Afrika* auch im Nachtprogramm privater Fernsehsender zu sehen.

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erscheint erneut eine Reihe von Büchern und Filmen, in denen Eroberer, Entdecker, Missionare ihre „Erinnerungen an Afrika“ und dabei vor allem ihre Erlebnisse in den Kolonien schildern und diese mit zunehmendem zeitlichen Abstand noch weiter

⁷ Irving, David: Rommel – The trail of the fox. 1977.

⁸ „Quax in Afrika“ („Quax in Fahrt“), Deutschland 1945. Regie: Helmut Weiß. Mit Heinz Rühmann, Hertha Feiler, Bruni Löbel u.a. Dieser Film war eine Produktion der Terra-Film, die 1940 "Jud Süß" hergestellt hatte.

⁹ Wendtland, Karlheinz: Geliebter Kintopp. Berlin 1988, S. 183f.

¹⁰ Wendtland, Karlheinz: Geliebter Kintopp. Berlin 1988, S. 184.

glorifizieren. Der schon zitierte Hans Schomburgk schneidet aus altem und neuem Material seinen *Mein Abschied von Afrika*. Zu diesem Film ist besonders bemerkenswert, daß er in einer Fassung für den Westen und in einer anderen für den Osten Deutschlands veröffentlicht wurde. Die ersten, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg wieder mit Afrika beschäftigten, waren die Kirchen. Zwar sind im Krieg die weitaus meisten von den verschiedenen Missionsgesellschaften in Afrika hergestellten Filme verlorengegangen, doch begannen die Kirchen schon Anfang der 50er Jahre damit, ihre Missionsarbeit in Afrika fortzuführen. Um Spendengelder aufzutreiben, bediente man sich mehr noch als in der Vorkriegszeit des Mittels „Film“. Auch einige der älteren noch erhaltenen Filme kamen wieder zum Einsatz. *Tokosile, die schwarze Schwester* ist vielleicht der erste ausschließlich mit Schwarzen hergestellte Spielfilm. Im Jahre 1949 veröffentlicht Pater Stephan seine Erinnerungen an den von ihm in Südafrika produzierten *Tokosile*, der auch in deutschen Kinos gezeigt worden war: „Ich filme mit Wilden“, nennt Pater Stephan sein Buch; Untertitel: „Meine Erlebnisse bei den Aufnahmen des 1. Spielfilms mit Negern in Südafrika“.¹¹

Die Mission der „Weißen Väter“ produzierte in Ruanda einen Film unter dem Titel *Fils d'Imana*¹², der die Geschichte der Eroberung des ruandischen Königreichs durch die deutschen Kolonialtruppen und die kirchliche Missionsarbeit, wie es hieß, „aus der Sicht der Schwarzen“ darstellen sollte. Tatsächlich sagt *Fils d'Imana* viel mehr über die Sicht der Weißen auf die von ihnen als kindlich-naiv oder auch durchtrieben und bauernschlau dargestellten Schwarzen aus. Passagen, in denen "das Bleichgesicht befahl: "Nach oben!"“ und „die Kinder meines Volkes“ den Vormarsch der weißen Eroberer „sprachlos geschehen ließen“¹³, lassen deutlich die Haltung zu erkennen, die das Verhältnis der Deutschen zu den „ihren“ Afrikanern auch lange nach dem

¹¹ Pater Stephan: „Ich filme mit Wilden - Meine Erlebnisse bei den Aufnahmen des 1. Spielfilms mit Negern in Südafrika "Tokosile, die schwarze Schwester". Oberlahnstein, Rhein 1949.

¹² „Fils d'Imana“, Deutschland 1956

¹³ Originalton zu „Fils d'Imana“, Deutschland 1956.

Ende der Kolonialzeit bestimmte. Man betrachtete Afrikaner einfach als Kinder, die der harten Führung und Erziehung durch den weißen Zivilisationsbringer bedurften. "Der weiße Mann schien seinen Weg zu kennen“, heißt es in *Fils d'Imana*. „Geradewegs ritt er auf den Kral des Königs zu".

Ganz nebenbei erwähnt der Kommentartext, daß „das Bleichgesicht“ von einer „dunklen Frau“ begleitet wurde. Über diese erfahren wir nichts, und so wie Rühmanns schwarze Gespielin Quax zwar im Film einen Namen („Banani“), aber nichts zu sagen und auch keine Nennung im Abspann hat, so sind die schwarzen Begleiterinnen der weißen Herren ganz selbstverständlich in anderen Filmen und Berichten jener Zeit als stumme, treu dienende Begleiterinnen anwesend. Neben Heimat- und Kriegsfilm tauchte „Afrika“ immer wieder in Komödien auf, die, an *Quax in Afrika* anknüpfend, eine Kulisse für einen singenden Possenreißer brauchten – ein Beispiel dafür ist *Münchhausen in Afrika*¹⁴ mit Peter Alexander aus dem Jahre 1957. In *Münchhausen* gibt es gute Schwarze, die deutsch sprechen und kochen können und tanzend und singend die Zelte der Weißen aufbauen, und böse Schwarze, die exzessiv trommeln, bemalte Gesichter haben und natürlich Kannibalen sind. Erstere werden vom singenden Peter Alexander aufgefordert, doch bitte auch künftig lieb und brav zu sein: „Schau nicht auf, iß dein Brot, hol die Last vom Boot – denn dir vertraut der weiße Mann.“

Schließlich hatten auch in den prüden 50er Jahren Filme mit ein bißchen nackter Haut beste Chancen an der Kinokasse. Allerdings war im prüden Adenauer-Deutschland die Zensur streng, und der Bannstrahl der Kirche konnte Karrieren beenden. Wie schön, wenn sich Voyeurismus da mit dem Verweis auf „fremde Länder, fremde Sitten“ rechtfertigen ließ. Während die nackte „Sünderin“ Hildegard Knef einen Skandal entfachte, standen die nackten „Wilden“ in angeblich an „Originalschauplätzen“ gedrehten Afrika-Filmen in einer langen und mehr oder weniger

¹⁴ „Münchhausen in Afrika“ („Unser Pauker ist der Beste“). Deutschland 1957. Regie: Werner Jacobs. Mit: Peter Alexander, Anita Gutwell, Franz Muxeneder, Gunther Philipp u.a.

geduldeten Tradition des ethnografisch-erotischen Filmes.

Schon Ende des 19. Jahrhunderts gab es Vorläufer des Filmes, sogenannte Abblätterbücher, die das „Liebesleben der Afrikaner“ (die Werbung betonte, daß es sich bei den Abgebildeten um „echte Afrikaner“ handelte) oder Ablichtungen halbnackter „Amazoninnen“ präsentierten. Die Gelegenheit, nackte Brüste zu zeigen, nutzten seither viele „Afrika“-Filme, so auch Heinz Rühmanns *Quax*, der ja erst 1953 in die westdeutschen Kinos kam. Damit nahm Rühmann vorweg, was Ende der 50er Jahre einen der größten Kassenschlager des deutschen Kinos ermöglichen sollte: barbusige Frauen im Urwald. Während es bei Rühmann schwarze Afrikanerinnen waren, ist *Liane, das Mädchen aus dem Urwald*¹⁵ eine Art weiblicher Tarzan, eine im afrikanischen Dschungel verschollene und von einem dort lebenden Stamm aufgezogene und zur gottgleichen Königin gemachte Weiße, eine Deutsche gar, aus Hamburg stammend, wie sich im Film schnell herausstellt. Hardy Krüger ist der männliche Hauptdarsteller. Hier absolviert er sozusagen sein Praktikum als Tierfänger, als der er sich später an der Seite John Waynes in *Hatari* hervortun durfte. Während manche US-Produktionen aus jener Zeit großen Wert auf überzeugende Darstellungen der afrikanischen Tierwelt legten, wird in *Liane* alles gezeigt, was irgendwie exotisch aussieht. Zwar gibt es keine Tiger, die in so vielen anderen Filmen die afrikanische Tierwelt bereichern, aber beispielsweise Tukane. Hardy Krügers erste Begegnung mit afrikanischen Menschen läuft im Film dergestalt ab, daß er von „Eingeborenen“ gefangen wird und an Ort und Stelle getötet werden und augenscheinlich verspeist werden soll. In allerletzter Sekunde rettet ihn die weiße Göttin vor ihren kannibalischen Untertanen. Daraufhin entschließen sich Hardy und der Rest seiner Expedition, ihrerseits Liane zu retten. Längst hat eine deutsche Zeitung getitelt: "Blondes Urwald-Mädchen Königin eines Negerstammes“, und die Tierfänger betätigen sich als Menschenjäger, denn „sie kann doch ihr Leben nicht unter den

¹⁵ „Liane, das Mädchen aus dem Urwald“. Deutschland 1956. Regie: Eduard von Borsody. Buch: Ernst von Salomon; mit Hardy Krüger, Marion Michael.

Schwarzen verbringen“. Liane und ihr schwarzer Diener/Beschützer gelangen nach Hamburg, und der reiche Großvater des blonden „Urwald-Mädchens“ dem ehrfürchtig niederknienenden Schwarzen („Tanga gut‘ Mann“) huldvoll die Hand auf den Kopf legt und ihm sogar erlaubt, im Hause zu essen – wenn auch nur in der Küche.

Der große Erfolg des Märchens vom weißen Urwaldmädchen führte dazu, daß in den folgenden Jahren noch zwei weitere *Liane*-Filme¹⁶ herauskamen, in denen teilweise in der ersten Fassung ausgemusterte Reste neu zusammengeschnitten wurden, ohne daß man sich mit Dramaturgie oder Handlung große Mühe gab. Es kam in erster Linie darauf an, daß die mehr oder weniger unbedeckte Liane oder gegebenenfalls ihre weiblichen Untertanen zu sehen waren.¹⁷

Einer dieser Filme war *Liane, die weiße Sklavin* betitelt und wollte damit offensichtlich an den Erfolg jener pornografischen Filme der 20er Jahre anknüpfen, die sich mit den Machenschaften von Mädchenhändlern befaßten. An der ersten Version von *Die weiße Sklavin* war seinerzeit sogar ein „Komitee zur Bekämpfung des internationalen Mädchenhandels“ beteiligt gewesen.¹⁸ Diese *Weißer Sklavin* war so erfolgreich geworden, daß der Film illegal kopiert und unter anderen Titeln, mal als *Edith, die weiße Sklavin*, mal als *Hyänen der Lust* in Umlauf gebracht worden war.¹⁹ Auch in *Liane, die weiße Sklavin*, der noch heute regelmäßig im deutschen Fernsehen zu sehen ist, sind die Sklavenjäger und –händler selbstverständlich, wie schon in den Kampagnen deutscher Kolonialvereine am Ende des 19. Jahrhunderts, arabischer Herkunft.

Liane, das Mädchen aus dem Urwald endet übrigens mit der Rückkehr der Titelheldin in ihr afrikanisches Dorf, wo sie und ihr treuer Begleiter, der sich während seines Aufenthalts in

Hamburg zum – wie deutsche Zeitungen Anfang der 60er Jahre spotteten – „Hosen-Neger“ mit

¹⁶ „Liane, die weiße Sklavin“ und „Liane, die Tochter des Dschungels“, Deutschland 1957; von Hermann Leitner; Buch: Ernst von Salomon; laut Vorspann "eine Neubearbeitung der Filme "Liane, das Mädchen aus dem Urwald" und "Liane, die weiße Sklavin" von Wolfgang Wehrum, nach dem in der BILD-Zeitung erschienenen Roman "Liane, das Mädchen aus dem Urwald"".

¹⁷ „Liane“, ein von Horst Königstein im Jahre 1996 für NDR/MDR produziertes Fernsehspiel, geht dem Mythos der Liane-Filme und dem tragischen Schicksal der Darstellerin Marion Michael nach

¹⁸ Ein weiteres Beispiel: Hans Schomburgk drehte einen Film mit dem Titel „Eine Weiße unter Kannibalen“.

¹⁹ Vgl. Werner, Paul: Die Skandalchronik des deutschen Films von 1900 bis 1945. Frankfurt/Main 1990, S. 110.

Anzug und weißen Handschuhen gewandelt hatte, von den „Eingeborenen“ mit den üblichen Freudentänzen begrüßt werden. Für diese Darbietungen, bei denen sich einmal mehr die Gelegenheit ergab, halbnackte Frauen auf die Kinoleinwand zu bringen, benutzten die Filmemacher Aufnahmen, die sie, wie den Titeln zu entnehmen ist, „an Originalschauplätzen“ aufgenommen hatten. Solche Einblendungen sollten selbst den märchenhaftesten und fantastischsten Afrika-Darstellungen den Anschein von Wirklichkeitstreue geben.²⁰

Liane knüpfte noch auf eine andere Weise an deutsche Filmtradition aus der Zeit vor 1945 an, denn das Drehbuch zum ersten *Liane*-Film stammte von Ernst von Salomon, der auch Goebbels Lieblings-Propagandastück *Carl Peters* geschrieben und sich damit wohl als Afrika-Experte ausgewiesen hatte.

Deutscher Film der 50er Jahre, das hieß vor allem: „Heimatsfilm“, und: „Kriegsfilm“. So gab es auch, in später Anlehnung an kolonialrevisionistische Propaganda der 20er und 30er Jahre, in Afrika spielende Heimatsfilme. Im großenteils in Tanganjika gedrehten *Unser Haus in Kamerun*²¹ sehnt sich ein „Bismarck“ genannter schwarzer Diener nach der guten alten Zeit auf deutschen Plantagen zurück. Wo diese deutsche Farmen einst lagen, ist nicht mehr so wichtig, denn in diesem Film-Kamerun wird sowieso Swahili gesprochen. „Bismarck“ hat aber sowieso nicht viel mehr zu sagen als „Ja, Bwana“ und seine Lieblingsschallplatte - „Alte Kameraden“ – anzukündigen.

Nach dem großen Erfolg des schon 1951 als britisch-amerikanische Ko-Produktion verfilmten *Rommel der Wüstenfuchs*²² war auch für deutsche Filmproduzenten der Weg frei für Kriegsfilme, die die deutschen Soldaten als vom Führer verführte, eigentlich aber doch gute Menschen, und dabei als besonders gute Soldaten zeigten. Dafür eignete sich kein Schauplatz so wie Nordafrika.

²⁰ In „Omaru - Eine afrikanische Liebesgeschichte“, Österreich 1955, Regie: Albert Quendler spielen (laut Abspann) auch „Eingeborene Zentralafrikas“ mit.

²¹ „Unser Haus in Kamerun“, Deutschland 1961. Regie: Alfred Vohrer. Mit Götz George u.a.

²² „Rommel der Wüstenfuchs“ („Rommel, the desert fox“), USA / Großbritannien 1951. Regie: Henry Hathaway. Mit James Mason, Jessica Tandy u.a.

Als Beispiel sei hier nur der 1959 von Wolfgang Schleif inszenierte *Rommel ruft Kairo*²³ genannt, dessen Uraufführung der „Spiegel“ seinerzeit wie folgt kommentierte: „Das mäßig spannende Spionagestück aus dem Afrikafeldzug könnte als leicht zerfahrener Werbefilm der Bonner Bundeswehr gelten. (...) Da sich Engländer und Deutsche gleichermaßen ehrenhaft benehmen, wehen über dem vom Regisseur und DEFA-Flüchtling Wolfgang Schleif erschlossenen Filmkairo schon unsichtbar Natofahnen.“

In *Rommel ruft Kairo* kamen Nordafrikaner nur als Statisten vor. In *Der Stern von Afrika*²⁴, der sich überwiegend im Himmel über der Wüste abspielt, gibt es wenigstens einen Afrikaner mit Sprechrolle: den schwarzen „Matthias“, verkörpert vom kubanischen Immigranten Roberto Zerquera, der damit den Grundstein für seine Karriere als Roberto Blanco legte. Obwohl *Stern von Afrika* einer der bekanntesten Filme jener Jahre und der Auftritt Roberto Blancos älteren Bundesbürgern noch in Erinnerung sein dürfte, ging der Sänger in einer Sondersendung der ARD zu seinem 60. Geburtstag über sein Leinwanddebüt auffallend schnell hinweg. Der „Matthias“ im Stern von Afrika war, wie es im Film heißt, „persönliches Eigentum“ des Ritterkreuzträgers von Marseille, zuständig für die Aufmunterung der deutschen Wüstenkrieger durch Tanz, Gesang und Possenreißerei.²⁵

Daß Nordafrika auch als Kulisse für Anti-Kriegs-Filme dienen konnte, zeigen *Taxi nach Tobruk*²⁶ von Denys de La Patellière aus dem Jahre 1960, eine deutsch-französisch-spanische Gemeinschaftsproduktion, in der Hardy Krüger eine Hauptrolle spielt, und der vielleicht nicht ganz zufällig genau sechzehn Jahre nach Ende des Krieges, nämlich am 9. Mai 1961 in

Deutschland Premiere hatte. Erwähnenswert ist auch die deutsch-französische Produktion *Die*

²³ „Rommel ruft Kairo“, Deutschland 1958. Regie: Wolfgang Schleif.

²⁴ „Stern von Afrika“, Deutschland 1957. Regie: Alfred Weidenmann. Mit Joachim Hansen, Hansjörg Felmy, Horst Frank, Peer Schmidt u.a.

²⁵ Ein weiteres Beispiel: „Commandos“ („Himmelfahrtskommando El Alamein“ / „Mit Eichenlaub und Schwertern“ / „Sullivan's Marauders“), Deutschland / Italien / Spanien 1968. Mit Götz George, Joachim Fuchsberger u.a.

²⁶ „Taxi nach Tobruk“ („Un Taxi pour Tobrouk“), Deutschland / Frankreich / Spanien 1960. Regie: Denys de La Patellière. Buch: Michel Audiard, René Havard. Mit Charles Aznavour, Hardy Krüger, Lino Ventura u.a.

*Helden sind müde*²⁷ aus dem Jahre 1955, der, wie unzählige andere Afrika-Filme, von „Casablanca“ bis „Tarzan“, mit einer Karte beginnt, die die Umrisse des afrikanischen Kontinents zeigt. Darüber wird eine Tafel mit folgendem Text eingeblendet: „Dieser Film spielt in einer der jungen und unabhängigen Negerrepubliken Afrikas. Eine Elite von Schwarzen, im Ausland erzogen und ausgebildet, hat dort Sprache und Gebräuche eingeführt, die sich von den afrikanischen Sitten wesentlich unterscheiden. Dennoch haben diese Länder den größten Teil ihrer Tradition erhalten.“

Eigenartig, daß die Filmemacher dieses Vorwort für nötig erachteten, denn in *Die Helden sind müde* geht es keineswegs um die Unabhängigkeit der „jungen Negerrepubliken“, sondern um einen Konflikt zwischen einigen Europäern, die der Weltkrieg aus der Bahn geworfen und irgendwie nach Afrika geführt hat. Doch Mitte der 50er Jahre war der Gedanke, daß die Afrikaner die europäische Kolonialherrschaft abschütteln und sich selbst regieren könnten, noch so ungewohnt, daß es nicht ausreichte, dergleichen im Laufe des Filmes zu erwähnen. Gleich am Anfang des Filmes erfährt Yves Montand bei seiner Ankunft in der „Negerrepublik“: „Hier befehlen nämlich die Schwarzen, nicht die Weißen.“

Ende der 50er Jahre war das Interesse an Afrika groß. Das Ende der Kolonialherrschaft kam schneller als erwartet, und die Verhältnisse änderten sich rascher als die Ideen und Vorstellungen der Filmemacher. 1957 hatte ein Film über Albert Schweitzer den Academy Award gewonnen. Zwei Jahre später erhielt erstmals ein deutscher Film den begehrten Oscar, ebenfalls ein Dokumentarfilm, ebenfalls ein Film über ein afrikanisches Thema: *Serengeti darf nicht sterben*²⁸. Mit dem Aufkommen von Farbfilmmaterialien und leichteren und zuverlässigeren Aufnahmegeräten ließen sich Filme an bisher unzugänglichen Schauplätzen drehen, und der Erfolg amerikanischer Abenteuerfilme – *King Solomon's Mines*, *Watusi*, *African Queen* – ließ den

²⁷ „Les Héros sont fatigués“ („Die Helden sind müde“), Deutschland / Frankreich 1955. Regie: Yves Ciampi. Mit Curd Jürgens, Yves Montand, Gert Fröbe u.a.

²⁸ „Serengeti darf nicht sterben“, Deutschland 1959. Regie: Michael und Bernhard Grzimek.

Wert „Afrikas“ für das Kino noch einmal anwachsen.

Doch die Inhalte der Filme änderten sich nur langsam. Zunächst wurde das Bild von der feindlichen Natur und Tierwelt revidiert. Es kam hinfort nicht mehr darauf an, die Tiere einfach umzubringen, und an die Stelle der „weißen Jäger“ traten die Tierfänger. Entsprechend wuchs das Interesse an Filmen über die afrikanische Tierwelt. Die komplizierte und von vielen Europäern als bedrohlich empfundene Befreiung der Afrikaner von der Kolonialherrschaft wurde ausgeklammert. In Filmen wie *Kein Platz für wilde Tiere* oder *Serengeti darf nicht sterben* spielten außer den Filmemachern, dem Frankfurter Tierforscher Bernhard Grzimek und seinem bei den Dreharbeiten zu *Serengeti...* tödlich verunglückten Sohn Michael, Menschen kaum eine Rolle. Beide Filme erwähnen, daß es in Afrika neuerdings große Städte und in vielen Ländern eine stark wachsende Bevölkerung gibt, stellen diese Tatsachen und die meisten Afrikaner aber vor allem als Bedrohung der „letzten Paradiese unserer Erde“²⁹ dar. Die Menschen Afrikas und das Anwachsen der Bevölkerung sind „der Grund, warum Afrikas Wildtiere sterben müssen, warum alle Wildtiere auf Erden der ‚Heuschrecke Mensch‘ weichen müssen.“ Die einzigen menschlichen Bewohner Afrikas, denen Grzimek in seinen Filmen so viel Platz wie den Tieren einräumt, sind die Pygmäen, die Mbuti. Diese „bilden nämlich für Grzimek als hybride Wesen ein Übergangsfeld zwischen Mensch und Tier“.³⁰ Die Mbuti eignen sich als „Zwerge“, als „Urwaldkinder“ ganz besonders zur Verniedlichung und Infantilisierung und werden von Grzimek als „Menschenrasse“ dargestellt, die „gar nicht mit Negern verwandt“ ist.³¹ Um diese „Urwaldkinder“ so zu filmen, wie Grzimek sie am liebsten sehen und zeigen wollte, nämlich als von aller Zivilisation so weit wie möglich entfernt, „sortierte“ er „zum Filmen und Fotografieren“ einfach diejenigen „aus, die irgendwo von Schwarzen europäische Shorts eingetauscht hatten

²⁹ Aus: „Kein Platz für wilde Tiere“, Deutschland 1956. Regie: Bernhard Grzimek.

³⁰ Flitner, Michael: Der Professor und die Tsetsefliege. In: Blätter des Informationszentrums 3. Welt, 10(2000), Nr.246, S.41.

³¹ Grzimek, Bernhard: Kein Platz für wilde Tiere, München 1954. Zitiert nach: Flitner, Michael: Der Professor und die Tsetsefliege. In: Blätter des Informationszentrums 3. Welt, 10(2000), Nr.246, S.42.

oder stolz in einer zerrissenen Weste von Weißen paradierten. Weil sie nicht wie die anderen in ihrem Lendenschurz gekommen waren, bekamen sie auch keine Schokolade.“³²

Nach dem Erfolg seiner vielfach preisgekrönten Kinofilme³³ brachte Grzimek ab 1956 im deutschen Fernsehen mit seinem „Platz für Tiere“ Millionen von Zuschauern Afrika in erster Linie als Kontinent der Tiere nahe.³⁴

Fortan erschien es auch im Spielfilm richtiger, die afrikanischen Tiere nicht mehr einfach abzuschießen. Einer der Filme, in den sich das Bild vom „Weißen Jäger“ schon deutlich zu wandeln begonnen hatte, kam 1962 unter dem Titel *Hatari*³⁵ heraus. *Hatari* war in Deutschland nicht zuletzt deswegen ein großer Erfolg, weil Hardy Krüger eine der Hauptrollen spielte. Von nun an war der Name dieses deutschen Schauspielers untrennbar mit Afrika verbunden. Krüger kaufte die Farm, auf der große Teile von *Hatari* gedreht worden waren, schrieb ein Buch über seine Erfahrungen in Afrika und spielte in zahlreichen weiteren Filmen den weißen Siedler, den Abenteurer, den Forscher. In *Die Wildgänse kommen* verkörpert Krüger an der Seite von Richard Burton, Stewart Granger und Richard Harris eine Figur, die seit dem Ende der Kolonialherrschaft, den Freiheits- und Bürgerkriegen und insbesondere geprägt vom Bild der „Kongowirren“ Mitte der 60er Jahre aus dem filmischen Afrika nicht mehr wegzudenken ist: den Söldner. In *Wildgänse* haben die Söldner den Auftrag, einen afrikanischen Politiker aus der Gewalt der Regierungstruppen zu befreien. Der Film versucht den Eindruck besonderer Wirklichkeitstreue zu erwecken, indem er ausdrücklich auf die Rolle der beteiligten Fachleute für militärische und technische Fragen verweist. Im Vorspann werden in den Umrissen des von Flammen umzüngelten afrikanischen Kontinents dokumentarische Aufnahmen von

³² Grzimek, Bernhard: Kein Platz für wilde Tiere. München 1954. Zitiert nach: Flitner, Michael: Der Professor und die Tsetsefliege. In: Blätter des Informationszentrums 3.Welt, 10(2000), Nr.246, S.42.

³³ „Serengeti darf nicht sterben“ bekam den Oscar, „Kein Platz für wilde Tiere“ den Bundesfilmpreis und einen „Goldenen Bären“.

³⁴ Vgl. Flitner, Michael (Hrsg.): Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik.. Frankfurt am Main, New York 2000.

³⁵ „Hatari“, USA 1961. Regie: Howard Hawks. Mit John Wayne, Hardy Krüger u.a.

Menschenmengen, Soldaten, Unruhen gezeigt. Schon bevor die Söldner ihr blutiges Handwerk vorführen und hunderte von Afrikanern massakrieren, ist klar, wo uns der Film hinführt: ins Herz der Finsternis, in den schwarzen Kontinent, in das Afrika von Chaos, Krieg, Blutvergießen. Bemerkenswert daran ist höchstens Hardy Krügers Rolle, denn er ist – Südafrikaner, und: im Laufe des Filmes beginnt er tatsächlich, Schwarze zu mögen. Allerdings bringt er es damit nicht sehr weit, da er von den wilden Horden der selbstverständlich von Kubanern ausgebildeten schwarzen Gegner hingemordet wird und dabei noch das Glück hat, nicht wie der schwule Sanitäter der Söldnertruppe in Stücke gehackt zu werden. Im Prinzip geht es in *Die Wildgänse kommen*, wie in vielen anderen Filmen des Genres Action/Söldner, um Rache und Vergeltung aus rassistischen Motiven und darum, so viele Schwarze wie möglich umzubringen.³⁶

In den 60er Jahren gab es eine Reihe von internationalen Koproduktionen mit Südafrika, die häufig auch dort spielten und gedreht wurden, Filme mit Titeln wie *Im Nest der gelben Viper*³⁷ oder *Blonde Fracht für Sansibar*³⁸, in der Regel einfach gestrickte Krimis oder Abenteuerfilme, die häufig nur im Titel versuchten, an „weiße Sklavinnen“ und ähnliche Afrika-Klischees zu erinnern. Trotz der offiziell auch von der Bundesrepublik mitgetragenen Boykottpolitik der Vereinten Nationen gegen das südafrikanische Apartheid-Regime gab es auch in den 70er Jahren gemeinsame deutsch-südafrikanische Filmproduktionen. Während die Filme der 60er Jahre aber zumeist harmlose Komödien oder Krimis waren, kam 1976 ein Film heraus, der eine deutliche politische Botschaft hatte: *Der flüsternde Tod*³⁹. Der Film, hergestellt mit Unterstützung des südafrikanischen Militärs, beginnt mit einem brutalen Überfall schwarzer Terroristen auf

³⁶ Vgl. Cameron, Kenneth M.: *Africa on Film*. New York 1994, S.148ff.

³⁷ „Im Nest der gelben Viper“, Deutschland/Italien/SAR 1964. Regie: Wolfgang Schleif.

³⁸ „Blonde Fracht für Sansibar“, Deutschland / Grossbritannien 1964/65. Regie: Robert Lynn. Mit Hildegard Knef, Steve Cochran, Vivi Bach, Dietmar Schönherr u.a.

³⁹ „Der flüsternde Tod“ / „Whispering Death“, Deutschland / Südafrika 1976. (Unter anderen Titeln als „Albino“, „Death in the Sun“, „The Night of Askari“) Regie: Jürgen Goslar. Mit Christopher Lee, Sybil Danning, James Faulkner, Horst Frank, Sascha Hehn, Trevor Howard u.a.

ebenfalls schwarze, aber friedliche Dorfbewohner. Es bleibt unklar, was die im Laufe des Filmes durchweg als „Terroristen“ bezeichneten Täter mit diesem Massaker bezwecken. Die eigentliche Filmhandlung konzentriert sich zunächst auf das schöne Leben, das die weißen Farmer führen; Schwarze tauchen hier nur als Diener auf. Alles wäre im Sinne der weißen „Siedler“ bestens geordnet, wenn es nicht die in der Eröffnungsszene gezeigten Terroristen gäbe. Diese werden angeführt vom „Flüsternden Tod“, einem ganz besonders gefährlichen Mann, da es sich bei ihm nämlich um jemanden handelt, der weder schwarz noch weiß ist. Als Albino, der im Film aufgrund seiner Pigmentstörung und seiner Intelligenz zum Führer der Schwarzen berufen ist, ruft der „Flüsternde Tod“ die Angst weißer Rassisten vor einer Vermischung von „weiß“ und „schwarz“ wach.

Niemals richtig zur weißen Welt gehören zu können hat dem Albino seinen Haß auf die „Siedler“ eingegeben. Der Unmensch wird gespielt von Horst Frank, der im Laufe seiner Filmkarriere häufig in Afrika war, etwa als Flieger im *Stern von Afrika* neben Roberto Blanco oder dem Melodram *Unser Haus in Kamerun*. Die Rolle als „Der flüsternde Tod“ stellt einen Tiefpunkt seines Filmschaffens dar. Als „weißer Schwarzer“ folgt der irrsinnige Terroristenführer seinen animalischen Trieben, die ihn in die Nähe von Voodoo-Kult und Kannibalismus bringen. In einer nächtlichen Orgie werden die schlimmsten Phantasien und Ängste der Weißen filmische Wirklichkeit, als die von ihrem Anführer aufgestachelten Wilden die weiße Siedlerin vergewaltigen, skalpieren und töten. Obwohl natürlich ganz klar ist, daß der Feind von Frieden und Freiheit der weißen Siedler der Führer der „Terroristen“ ist, macht der Film aber nun einen ganz anderen Gegner aus, nämlich unentschlossene Politiker, die zu einer „weichen“ Haltung neigen. So muß der weiße Held die Sache selbst in die Hand nehmen, um seine ermordete Frau zu rächen und dem Albino den Garaus zu machen. Nebenbei verwendet der Film Zeichen, die auf die verschiedenen Mitte der 70er Jahre aktuellen Konfliktherde des südlichen Afrika hinweisen,

und verwendet realistisch erscheinende Elemente, die seine eindeutige politische Botschaft glaubwürdiger machen sollen. Uniformen und Ausrüstungen verweisen sowohl auf die südafrikanischen als auch auf die rhodesischen Polizeikräfte, Minenwarnungen in portugiesischer Sprache deuten einen Bezug zu Angola und Mosambik an.

Einen völlig anderen Umgang mit Afrika als Drehort pflegte Werner Herzog in seinem nach jahrelangen Dreharbeiten 1971 veröffentlichten *Fata Morgana*⁴⁰. Bei diesem fast ausschließlich in verschiedenen Ländern Nord- und Westafrikas gedrehten Film handelt es sich weniger um einen Spiel- als mehr um einen experimentellen Dokumentarfilm, in dem es mehr um Landschaft als um Menschen geht. In einer Szene dieses Filmes sehen wir wieder einmal afrikanische Kinder, diesmal unter der Obhut einer weißen Frau, die ihnen die deutsche Sprache beibringt: In einem weiteren Film von Werner Herzog, dem auf einem Roman Bruce Chatwins beruhenden *Cobra Verde*⁴¹ aus dem Jahre 1987, spielt Klaus Kinski einen Aufseher auf brasilianischen Zuckerrohrplantagen, der nach Westafrika geschickt wird, um Sklaven aus dem Lande des wahnsinnigen Königs von Dahomey zu holen. In *Cobra Verde* sind die Schwarzen entweder Sklaven oder Krieger – in diesem Fall Kriegerinnen, nämlich Amazonen – oder Wahnsinnige. Für diese Darstellung Afrikas ist Werner Herzog teilweise heftig kritisiert worden: „Herzogs Betrachtungsweise der Schwarzen und ihrer Kultur – oder was er für schwarze Kultur hält – bleibt im Wortsinn oberflächlich. Es sind gestohlene Bilder auf der Leinwand, die von schwarzen Leibern wimmelt, Filmaufnahmen, die man wie Trophäen aus der Dritten Welt nach Hause bringt. Herzogs Massen-Hysterie erreicht ihren Höhepunkt mit dem Aufmarsch der Amazonen. Etliche hundert nackte junge Frauen, wie Rotkäppchen kostümiert, werden vom Comandanten Cobra Verde in der Kunst des Nahkampfes unterwiesen. Aber hier kippt der Film dann auch ins Lächerliche und erreicht doch nicht die gefährliche ästhetische Perfektion der Olympiade, die

⁴⁰ „Fata Morgana“, Deutschland 1971. Regie: Werner Herzog, gedreht 1968-69 in Kenia, Tansania, Algerien, Niger, Mali u.a.

⁴¹ „Cobra Verde“, Deutschland 1987. Regie: Werner Herzog, mit Klaus Kinski

Leni Riefenstahl (Nuba!) vorexerziert hat“.⁴²

Rüdiger Schaper liefert hier ein Stichwort und einen Namen: die Nuba und Leni Riefenstahl, mit denen er auf die Bilder verweist, die Leni Riefenstahl in den 60er und 70er Jahren von den Nuba, insbesondere von in ihren Festen, Ritualen und Ringkämpfen gemacht hatte. Leni Riefenstahl war schon wenige Jahre nach dem Krieg nach Afrika gereist, um einen Spielfilm über Sklavenhandel zu drehen. Der Film sollte „Schwarze Fracht“ heißen, ist aber nie fertiggestellt worden. In den folgenden Jahren reiste Riefenstahl immer wieder nach Afrika und verbrachte sehr viel Zeit bei den Nuba im Sudan, die, wie sie sagte, genau dem Bild entsprachen, welches sie sich von den Darstellern der „Schwarzen Fracht“ gemacht hatte. Im Jahre 1973 erschien ihr Fotoband „Die Nuba“, daneben zahlreiche Fotoreportagen in Magazinen der ganzen Welt. Leni Riefenstahl und „ihre Nuba“, wie es bald hieß,⁴³ die „Menschen von einem anderen Stern“, wie sie sie nannte, wurden berühmt. Erstaunlicherweise ist das umfangreiche Filmmaterial, das sie bei den Nuba drehte, bis heute ungeschnitten und unveröffentlicht. Obwohl es also keinen Afrika-Film von Riefenstahl gibt, ist die Bedeutung ihrer umstrittenen Arbeit für das Bild von Afrika und den Afrikanern doch so groß, daß sie hier nicht unerwähnt bleiben soll. „Was mich an Afrika fasziniert? Es ist das andere. Die ganz andere Welt.“ Diese Aussage von Leni Riefenstahl aus dem Jahre 1982 deutet an, wie sich die Bedeutung von „ganz anders“ in vierzig Jahren verschoben hat, von „überall lauert der Tod“ aus dem Vorspann des Filmes *Germania in Africa* von 1943 hin zu Versuchen, „das Wesen der Nuba“ anzunehmen „und dadurch das ganze frühere Leben (zu) vergessen“.⁴⁴

Im Vergleich der Kritik an Herzogs Film mit der Auffassung der Nachkriegszeit von der „blutlosen Eroberung“ Afrikas mit filmischen Mitteln wird deutlich, daß sich spätestens jetzt eine

⁴² Schaper, Rüdiger, zitiert nach: Jung, Fernand: In Darkest Africa.

⁴³ Auch Leni Riefenstahl nannte eines ihrer Bücher „Mein Afrika“.

⁴⁴ Leni Riefenstahl in einem Interview 1982, aus: Klicker, Jochen R.: „Leni Riefenstahl – mein Afrika“ in: Westermanns Monatshefte, 10(1982), S.108.

selbstkritischere Haltung im Umgang mit den Bildern und Betrachtungsweisen durchsetzt.

Allerdings sieht es so aus, als würde sich dieser Bewußtseinswandel zumindest vorläufig auf Literatur- und Filmkritik und auf manche Bereiche der Wissenschaft beschränken. Die Filme und Bilder, die in den 80er Jahren im deutschsprachigen Europa für „Afrika“ stehen, beziehen sich nach wie vor auf andernorts längst in Frage gestellte Muster.

Zu Beginn der 90er Jahre ist der kolonialistische Held, oder was in Gestalt des Plantagenbesitzers oder Buschpiloten noch von ihm übrig geblieben war, durch den ökologischen Helden ersetzt worden. Seine Gefährtin hat sich von der in hochhackigen Schuhen durch den Urwald stolpernden Schönen zur emanzipierten – weil nun Springerstiefel tragenden – Schönen gewandelt, die dem im Grunde seines Herzens ja guten, wenn auch etwas rauhen Helden die Reste seiner Macho-Persönlichkeit austreiben soll. Nach wie vor sind im deutschen Spielfilm Afrika oder die Afrikaner, wenn überhaupt, so nur als exotischer Hintergrund zu sehen. In Klamaukfilmen wie *Im Dschungel ist der Teufel*⁴⁵ los, einer deutsch-italienischen Koproduktion aus dem Jahre 1982 wird „Afrika“ ähnlich benutzt wie seinerzeit von Heinz Rühmann. In anderen Filmen ist und bleibt Afrika Spielwiese für Weiße, für Europäer, die im Urwald oder in der Wüste ihre Konflikte austragen oder sich mit lebensbedrohlichen Natur auseinandersetzen müssen.⁴⁶

In *African Timber*⁴⁷ kommt Heiner Lauterbach nach Westafrika, um als Sägewerksverwalter dem illegalen Tropenholzeinschlag ein Ende zu bereiten. Ausschnitte aus diesem Film wurden seinerzeit für eine Kampagne gegen Urwaldrodung verwendet. Zwar gibt es in diesem Film auch sprechende und handelnde Afrikaner, doch bleibt es dem weißen Protagonisten überlassen, die Natur, die Afrikaner, Afrika zu retten. So wie heutzutage die Natur allgemein nicht mehr als bedrohlich, sondern als bedroht gesehen und beschrieben wird, wird das filmische Afrika zu einer

⁴⁵ „Im Dschungel ist der Teufel los“, Deutschland / Italien 1982. Regie: Harald Reinl. Mit Thomas Ohrner u.a.

⁴⁶ „Kunyonga – Mord in Afrika“, Deutschland 1986 Regie: Hubert Frank.

⁴⁷ „African Timber“, Deutschland / Frankreich 1988. Regie: Peter F. Bringmann. Mit Heiner Lauterbach, Dietmar Schönherr u.a.

anderen Art des Abenteuerspielplatzes. Es kommt immer weniger darauf an, sich im Kampf gegen die Natur zu behaupten, viel wichtiger wird, das Gute im Kampf für die Natur zu verkörpern. In einer Folge der Vorabendserie *Forsthaus Falkenau* kommt der deutsche Förster an seinem kenianischen Urlaubsort Wilderern auf die Schliche, die Tieren aus dem Naturpark nachstellen. Es gelingt ihm, den Übeltätern das böse Handwerk zu legen, die „unberührte“ Natur des afrikanischen Urlaubsparadieses zu beschützen und dem Hoteldiener zu erklären: „You live in paradise.“

Die Helden unserer Zeit beschützen Tropenwälder oder versorgen Flüchtlinge. Warum die Wälder bedroht oder die Menschen geflohen sind, interessiert dabei weniger. Aus dem „Jäger“ und „Söldner“ des in Afrika spielenden Abenteuerfilms sind „Retter“ und „Helfer“ geworden. Rony Brauman von „Médecins sans Frontières“⁴⁸ schildert, wie das Fernsehen dafür gesorgt hat, daß aus Krisen „internationale Ereignisse“ wurden und aus den „Ärzten ohne Grenzen“ eine der bekanntesten Nicht-Regierungsorganisationen unserer Zeit: „Wenn diese neue Form humanitärer Hilfe, eine Mischung aus Maulheldentum, medizinischer Notversorgung und physischem Engagement, für aktuelle Fernsehsendungen wie geschaffen scheint, so liegt das daran, daß beide vor allem auf der Ebene der Emotionen agieren. Effektiv, einfach, handfest, zumindest verglichen mit der politischen Aufarbeitung exotischer Probleme, ist die humanitäre Aktion bestens geeignet, sich in leicht zugänglicher Form und in bestem Licht zu präsentieren.“⁴⁹

In ihrem Buch „Helfer im Kreuzfeuer“ kommen die Autoren von „Ärzte ohne Grenzen“ zu dem Schluß, daß auf diese Art „das Paar Opfer-Helfer (...) zu einem der Embleme der Jahrtausendwende geworden“ ist. Das Bild des wehr- und hilflosen und vor allem unschuldigen Opfers, also möglichst eines Kindes, muß demnach durch das Bild des mutigen, selbstlosen und kompetenten Helfers, also möglichst eines Arztes, ergänzt werden. Damit sich das europäische,

⁴⁸ Brauman, Rony: Humanitäre Hilfe im Zeitalter der Medien: eine Fiktion, S.165ff in: Jean, Francois (Hrsg.): Helfer im Kreuzfeuer – Humanitäre Hilfe und militärische Intervention, Bonn 1994.

⁴⁹ ????????

also überwiegend weiße Publikum in diesen Emblemen der Nachrichtensendung wiederfindet, ist das Opfer (in Afrika) schwarz, der Helfer (aus Europa) weiß. Die Verwendung dieses und anderer Embleme der „humanitären Katastrophen“ hat in den vergangenen Jahren zu einem dazu geführt, daß die Bevölkerung der reichen Länder immer größere Beträge für die „humanitäre Hilfe“ zu spenden bereit war und zum anderen auf die Rollenverteilung in fiktiven Darstellungen Afrikas, sei es im Fernsehen oder im Kinofilm, zurückgewirkt.

Während sich die Macher der Nachrichtensendungen in den letzten Jahren bei der Bebilderung von Katastrophenmeldungen eine größere Zurückhaltung auferlegen und wir daher allgemein weniger „schreckliche“ und „schockierende“ Bilder etwa aus Ruanda oder dem Kongo sehen, als das vor dreißig Jahren in den Sendungen über Biafra der Fall war, ist selbst im Vorabendprogramm, also der für die ganze Familie gedachten „leichten“ Fernsehkost ein gelegentlich überraschender Realismus zu beobachten, wenn es um Themen aus oder Bilder vom Elend in der „Dritten Welt“ geht. So zeigte die in Westafrika spielende Folge *Zwischen den Fronten* aus der ZDF-Serie *Der Kapitän* Flüchtlingsströme, schwer bewaffnete Milizionäre und Luftangriffe mit Kampfhubschraubern. Der Kapitän schafft, was den Regierungstruppen und internationalen Organisationen nicht gelingt, und er rettet, zwar nicht gleich das ganze im Chaos versionkende Land,⁵⁰ aber immerhin einige besonders hilfsbedürftige Opfer. Das gelingt ihm, obwohl er kein Wort der Landessprache versteht, denn wie immer in deutschen Afrika-Filmen hat auch der Hamburger Käpt'n das Glück, mitten im Herz der Finsternis auf einen zutreffen, den er erstaunt fragen kann: "Wieso sprechen Sie überhaupt deutsch?"

Ähnlich aufwändige produzierte Familienserien mit sozialem Touch in exotischem Ambiente wie *Das Traumschiff* spielen aber im allgemeinen selten in Afrika, obwohl natürlich auch das ZDF-

⁵⁰ Der im Senegal gedrehte Film spielt deutlich auf die tatsächliche Situation in Liberia und in Sierra Leone an.

Serienflaggschiff schon in afrikanischen Gewässern unterwegs gewesen ist. Die Geschichte des „Traumschiffs“ ist allerdings auf ganz andere Weise mit Afrika verbunden als über ein Drehbuch. Das erste ZDF-„Traumschiff“ – inzwischen kreuzt als „Berlin“ ein anderes Schiff über den Bildschirm - fuhr in den 80er Jahren als „Astor I“ unter südafrikanischer Flagge. Damals war Südafrika sehr daran interessiert, einen ganz anderen Bootstyp aus westdeutscher Produktion zu kaufen: U-Boote. Ernst Pieper von den Howaldtwerken Deutsche Werft (HDW) hatte schon im Oktober 1983 Finanzminister Stoltenberg "persönlich-vertraulich" über das U-Boot-Geschäft unterrichtet. Anfang 1985 zeichnete sich jedoch ab, daß es für den Verkauf dieser U-Boote, der eindeutig gegen die Embargo-Auflagen der Vereinten Nationen verstoßen hätte, keine offizielle Genehmigung geben würde. Um den Südafrikanern doch zu ihren U-Booten und den westdeutschen Kriegsschiff-Konstrukteuren zu einem einträglichen, wenn auch illegalen Geschäft zu verhelfen, bildete sich eine kriminelle Vereinigung, wie sie sich kein „Traumschiff“-Regisseur besser hätte ausdenken können. Es wirken mit: die Kieler U-Boot-Bauer, die Howaldtwerke Deutsche Werft, der südafrikanische, der westdeutsche, der ostdeutsche und der sowjetische Geheimdienst – und die „KoKo“, die „Kommerzielle Koordination“ unter ihrem später auch im Westen sehr bekannt gewordenen Chef Schalck-Golodkowski.

Das Zusammenspiel funktionierte so: Um zu verhindern, daß der illegale Verkauf der U-Boot-Pläne auffliegt, falls jemand sich über die Millionenüberweisungen der Südafrikaner an die HDW in Kiel wundert, erfand man diverse Deck- und Scheingeschäfte. Zunächst erteilte Schalck-Golodkowski seinen Mitarbeitern im Bereich Kommerzielle Koordination ganz überraschend den Auftrag, in aller Eile das südafrikanische Passagierschiff "Astor I" zu kaufen. Das ehemalige ZDF-"Traumschiff", in Kiel von HDW gebaut, sollte das neue Kreuzfahrtschiff des FDGB werden. Der Kauf, über den Schalck auch mit Aufsichtsratsvorsitzenden Ernst Pieper von HDW verhandelte, wurde binnen weniger Wochen perfekt gemacht. Ausgerechnet vom als Apartheid-Staat von der DDR offiziell

geächteten Südafrika kaufte der FDGB ein Schiff, mit dessen Indienststellung die alte „Völkerfreundschaft“ zum Alteisen wurde. Angeblich wurde die „Völkerfreundschaft“ sofort als „Schrottschiff“ nach Panama verkauft.

Scheinverkäufer der „Astor“ sollte die Deutsche Afrika Linie HH sein, die 185 Millionen DM verlangte. Das war der DDR zu viel, aber die Südafrikaner erklärten sich bereit, in Kiel gleich eine neue Astor zu bestellen. Da HDW-Salzgitter (Vorstand Pieper) dafür 20 Millionen Subventionen bezahlte, kaufte die DDR schließlich für nur 168 Millionen ein. Die „Astor I“ ersetzte die DDR-Völkerfreundschaft, die Südafrikaner kauften dafür die in Westdeutschland gebaute „Astor II“. Die „Astor II“ kostete schließlich 220 Millionen, als sie 1987 vom Stapel lief. Südafrika verkaufte sie umgehend weiter: an die Sowjetunion. Seit 1988 fährt sie als „Fjodor Dostojewski“ auf den Weltmeeren.

Ergebnis: die DDR kaufte günstig ein südafrikanisches „Traumschiff“.

Südafrika bekam seine U-Boot-Pläne.

Die westdeutschen U-Boot-Bauer konnten ihre illegalen Verkäufe tarnen, in dem sie die Einnahmen als Erlöse aus dem Verkauf der Kreuzfahrtschiffe verbuchen.