

■ JÜRGEN DINKEL

Dekolonisation und Film – Ein Literaturbericht

Die öffentlichen Reaktionen auf den Film *Africa Addio* (1966) der italienischen Regisseure Gualtiero Jacopetti und Franco Prosperi fielen höchst unterschiedlich aus. In Italien erhielt der Film mit dem *David di Donatello* einen der bedeutendsten italienischen Filmpreise, und in Westdeutschland verlieh die Filmbewertungsstelle (FBW) der Länder in Wiesbaden *Africa Addio* das Prädikat »wertvoll«. Zugleich verurteilten in Italien, der Bundesrepublik, Großbritannien und den USA liberale und linke Zeitungen, Abgeordnete sowie Minister, die Studentenbewegung und nicht zuletzt afrikanische Studierende dessen öffentliche Aufführung auf das Schärfste und protestierten dagegen.¹

Ausgangspunkt des Skandals um *Africa Addio* waren Jacopettis und Prosperis Beschreibungen und Bewertungen der zeitgenössischen Unabhängigkeitsprozesse im südlichen und östlichen Afrika. Während die einen den Ausführungen der Produzenten folgten, dass der Film den Verlauf der Dekolonisierung Afrikas dokumentarisch festhalte, kritisierten andere die rassistische und erniedrigende Darstellung der Afrikaner, die gezeigten Gewaltszenen sowie die unverhohlenen revisionistische Aussage des Films, dass mit dem Rückzug der Europäer die Selbsterstörung Afrikas begonnen habe.²

Der Skandal um *Africa Addio* steht damit beispielhaft für eine ganze Reihe überwiegend in den 1960er Jahren ausgelöster Kontroversen, in denen etablierte Narrationen der europäischen Kolonialherrschaft und eurozentristische Bilder außereuropäischer Gebiete in der Öffentlichkeit und im Film hinterfragt wurden. Spätkoloniale Machtkämpfe, antikolonialistische Impulse sowie die meist konfliktträchtigen Dekolonisierungsprozesse machten sich in allen Bereichen der Filmproduktion, des Films und der Filmrezeption bemerkbar. Die 1960er Jahre, so meine These, markieren eine Zäsur in der Art und Weise, wie außereuropäische Gebiete und Bevölkerungen im Film dargestellt wurden und werden. Die Grenzen des Zeig- und Sagbaren verschoben sich beträchtlich, und es eröffneten sich Räume für neue, auch experimentelle Darstellungsweisen, die sich parallel zu älteren etablierten und diese herausforderten.

Der Zusammenhang zwischen kolonialer Expansion, Dekolonisation und Film ist allerdings erst in Ansätzen und eher punktuell für einzelne Länder, Zeitabschnitte oder Filme analysiert worden. Noch am umfangreichsten sind der Zusammenhang zwischen kolonialer Expansion und frühem Film sowie die Kontinuitäten kolonialer Stereotype im Kino bis in die Gegenwart untersucht, die im ersten Teil des Beitrages aufgezeigt werden. Daran anschließend werden Studien aufeinander bezogen, die sich mit der Entstehung und Etablierung alternativer Narrative und Darstellungsweisen des Kolonialzeitalters und der Dekolonisation seit den 1960er Jahren beschäftigen.³ Geographisch konzentriert sich der Beitrag auf Entwicklungen in den ehemaligen Kolonien und den europäischen Kolonialmächten.

1 Niels Seibert, *Vergessene Proteste. Internationalismus und Antirassismus 1964–1983*, Münster 2008, S. 36; Jan Frederik Brandel, *Das Malheur. Kongo-Müller und die Proteste gegen »Africa Addio«*, in: *iz3w* (2005) 287, S. 37–41; Quinn Slobodian, *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Durham, NC 2012, S. 135–162; vgl. auch den Beitrag von Kai Nowak in diesem Themenheft.

2 Seibert, *Proteste*.

3 Berücksichtigt wird die deutsch- und englischsprachige Literatur zum Thema.

1 Film und Kolonialzeitalter

8 Die europäischen Kolonien waren von Beginn an Gegenstand und zum Teil auch Schauplatz von Filmproduktionen, die auf der Suche nach dem »Primitiven«, »Exotischen« und »Außergewöhnlichen« waren. Auf den engen Zusammenhang zwischen dem Beginn der Kinematografie und der Hochphase der europäischen Expansion hat zuletzt Wolfgang Fuhrmann verwiesen, indem er auf breiter Quellenbasis institutionelle, infrastrukturelle, ideologische und persönliche Verflechtungen zwischen Film und Kolonialismus aufgezeigt hat.⁴ Die ersten von europäischen Forschern, Missionaren, Kolonialbeamten und -gesellschaften produzierten Filme waren Bestandteil der europäischen Expansion und damit sowohl an der Erschließung der Welt als auch an der Konstruktion kolonialer Räume beteiligt.⁵ Diese aus kommerziellen Interessen oder von Amateuren produzierten Filme halfen, sich in der Welt zu orientieren, diese zu ordnen und zu erklären.⁶ Im frühen 20. Jahrhundert schufen Filme einen (diskursiven) Raum, den der Westen weitgehend kontrollierte und für sich beanspruchte. Sie zeigten, wie zum Beispiel *Leben und Treiben in Tanga* (1909), vor allem das Leben der europäischen Kolonisatoren und demgegenüber die Bewohner ferner Länder überwiegend als »stumme Exoten« beziehungsweise als »techniklose Andere«; sie stellten die Kolonien als wirtschaftlich prosperierend und daher verteidigungswürdig dar und verharmlosten die mit der Kolonisierung einhergehende Gewalt, indem sie diese nicht zeigten oder diese, wie Georg Furkel in seinem Film *Südwest-Afrika* (1907), am Ende des Krieges gegen die Herero und Nama gar als notwendige Modernisierungsmaßnahme darstellten.⁷

In der Zwischenkriegszeit setzte sich die Expansion des neuen Mediums fort. Die Zahl der Produktionsfirmen, der produzierten Filme, der Kinos und der Zuschauer stiegen sowohl in Europa als auch in den Kolonien an.⁸ Lichtspielhäuser waren kein reines Großstadtphänomen mehr, sondern existierten auch in Kleinstädten. Eine eigenständige Filmindustrie entstand allerdings in den wenigsten Kolonien und war – wie im Falle Indiens – eher die Ausnahme.⁹ Die Produktionsmittel und die Filmwirtschaft blieben größtenteils in westlicher Hand, was sich auch an den Inhalten der Filme bemerkbar machte, wie ein Forschungsprojekt zur Erschließung von Filmen des British Empire beispielhaft zeigt.

In ihrem »Colonial Film Project« haben Lee Grieveson und Colin MacCabe Informationen zu über 6.000 Filmproduktionen und -inhalten zusammengetragen, die im britischen Kolonialreich

4 Wolfgang Fuhrmann, *Imperial Projections. Screening the German Colonies*, New York, Oxford 2015.

5 Carena Brenner, *Die Ethnologie und die Politik des Raums. Bedeutungsproduktion im ethnographischen Film*, Bielefeld 2014.

6 Wolfgang Fuhrmann, *Kolonialismus im frühen Kino. Bewegung, Mobilität und Heimat*, in: Manuel Menrath (Hg.), *Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa, 1870–1970*, Zürich 2012, S. 237–254, hier S. 237. Winfried Speitkamp, *Deutsche Kolonialgeschichte*, Stuttgart 2006, S. 15f.

7 Wolfgang Fuhrmann, *Patriotism, Spectacle, and Reverie. Colonialism in Early Cinema*, in: Volker M. Langbehn (Hg.), *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, New York 2012, S. 148–161.

8 Malte Hagener (Hg.), *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*, New York 2014.

9 Rajinder Kumar Dudrah/Jigna Desai (Hg.), *The Bollywood Reader*, Maidenhead 2008; Priya Jaikumar, *Cinema at the End of Empire. A Politics of Transition in Britain and India*, Durham, NC 2006. Zur chinesischen Filmgeschichte vgl. Fabian Tietke, *Ein Lied um Mitternacht. Chinesische Filmgeschichte 1929–1964*, Arsenal, Berlin, 2013. Realisiert in Kooperation mit dem China Film Archive, Beijing, und der Deutschen Kinemathek, Berlin, <http://www.arsenal-berlin.de/kino-arsenal/programm/einzelansicht/article/3924/2796.html> (letzter Zugriff 5.5.2015).

entstanden sind; etwa 150 Filme sind auf ihrer Homepage zugänglich. Von dieser Datenbasis aus haben beide mit ihren Mitarbeitern in zwei Sammelbänden aufgezeigt, dass diese Filme die öffentliche Meinung beeinflussen, einen Beitrag zur Erziehung der Bevölkerung und zur Modernisierung der Kolonien leisten, Beziehungen zum Kolonialreich herstellen und dieses, mitsamt seinen Hierarchien, repräsentieren sollten. Inhaltlich zeigten die Filme weiterhin hauptsächlich moderne Europäer, die zur Entwicklung der Kolonien und damit zu deren engerer Anbindung an das europäische Mutterland beitrugen. Die koloniale Bevölkerung teilten sie vor diesem Hintergrund – wie in *Men of Two Worlds* (1946) – in »gute« und »schlechte« Untertanen. Während die »Guten« ihre Bereitschaft zur Modernisierung und Anpassung signalisierten und als Verwalter der Europäer fungierten, verweigerten die »Schlechten« ihre Integration und erschienen im Film weiterhin als primitive, rückständige, aber auch gefährliche Andere.¹⁰

Auch in Deutschland, das seit 1918 keine Kolonien mehr besaß, bestanden die tradierten Bilder von den »exotischen« und »primitiven« Nicht-Europäern in Filmen wie *Die Herrin der Welt* (1919), *Das indische Grabmal* (1921) oder auch *Der Schrecken der Westküste* (1925) fort.¹¹ Der filmische Rekurs auf die »alten Kolonien« stillte, nach Sigfried Kracauer, das deutsche Bedürfnis nach Weltgeltung und stellte einen (filmischen) Ersatz-Kolonialismus dar.¹² Die Filme trugen kolonialrevisionistische Forderungen nicht explizit vor, gleichwohl hielten viele von ihnen an den etablierten Topoi fest und erinnerten vereinzelt – darunter *Ich hatt' einen Kameraden* (1926) – an die Fähigkeiten der Deutschen zur Kolonisation.¹³ Diese inhaltliche Ausrichtung behielten die deutschen Filme auch während der NS-Zeit bei. Afrika fungierte weiterhin als Chiffre für den Ort, an dem Abenteuer erlebt und durchstanden wurden, an dem weiße Deutsche handelten und sprachen und an dem Afrikaner vor allem als stumme Statisten oder als barbarisch-animalische Wilde zu sehen waren (z. B. *Die Reiter von Deutsch-Ostafrika* 1934, *Deutsches Land in Afrika* 1939, *Kolonialfilm: Unser Kamerun* 1939).¹⁴

Verstärkt wurden diese Stereotypen und Dichotomien dadurch, dass die Filme andere Aspekte aus dem kolonialen Alltag aussparten und nicht zeigten. Über (sexuelle) Beziehungen zwischen

- 10 Vgl. Lee Grieveson/Colin MacCabe (Hg.), *Empire and Film*, London u. a. 2011; Lee Grieveson/Colin MacCabe (Hg.), *Film and the End of Empire*, Basingstoke u. a. 2011. Siehe auch die großartige Homepage des Projektes: <http://www.colonialfilm.org.uk/> (letzter Zugriff 5.3.2014).
- 11 Christian Rogowski, *The »Colonial Idea« in Weimar Cinema*, in: Langbehn, *German Colonialism*, S. 220–238; Wolfgang Struck, »Der Tiger von Eschnapur« und »Das indische Grabmal«, in: Jürgen Zimmerer/Marianne Bechhaus-Gerst (Hg.), *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt a. M. 2013, S. 109–118.
- 12 Vgl. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M. 1979, S. 62f.
- 13 Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hg.), *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939*, München 1997. Wolfgang Struck, *Die Geburt des Abenteuers aus dem Geist des Kolonialismus. Exotische Filme in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg*, in: Birthe Kundrus (Hg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt a. M. 2003, S. 263–281; Wolfgang Struck, *Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik*, Göttingen 2010.
- 14 Alain Patrice Nganang, *Der koloniale Sehnsuchtsfilm. Vom lieben »Afrikaner« deutscher Filme in der NS-Zeit*, in: Susan Arndt (Hg.), *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster 2001, S. 232–252. Klaus Kreimeier/Antje Ehmann/Jeanpaul Georgen (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2: *Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart 2005. Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 3: *»Drittes Reich« 1933–1945*, Stuttgart 2005. Auf der Seite <http://www.freiburg-postkolonial.de/> (letzter Zugriff 13.5.2015) finden sich Informationen zu Aufführungen von Kolonial- und Exotikfilmen in Freiburg.

Europäern und Einheimischen, über die von den Kolonialmächten ausgeübte (alltägliche) Gewalt, über Vergewaltigungen, Deportationen und Folterungen sowie über die in verschiedenen Kolonien entstehenden oder an Einfluss gewinnenden antikononialen Bewegungen und deren Perspektive auf die Kolonialherrschaft erfuhren die Zuschauer, abgesehen von vereinzelt Szenen in Amateurfilmen, wenig bis nichts.¹⁵

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg knüpfte der Großteil der in Westeuropa produzierten Heimat-, Tier- und Spielfilme inhaltlich und erzählerisch an die Topoi und Narrationen der Zwischenkriegszeit an. Insbesondere für Frankreich und Großbritannien hat die bisherige Forschung herausgearbeitet, dass Bilder von Kolonialkriegen in Nachrichtensendungen größtenteils im staatlichen Auftrag entstanden und entweder nicht gezeigt oder instrumentalisiert wurden, um in einer geschnittenen und kommentierten Form ein besänftigendes Bild des Konflikts zu zeigen.¹⁶ Filme, die Gewaltakte zeigten, tendierten dazu, die »unzivilisierten Wilden« in den Kolonien hierfür verantwortlich zu machen und bestätigten so die zivilisatorische Mission der europäischen Kolonialherren. Nach dieser Logik funktionierten jedenfalls Dokumentationen und Spielfilme über den sogenannten Mau-Mau-Aufstand in Kenia, einen der blutigsten Kolonialkriege im Afrika der 1950er Jahre (*Mau Mau* 1954, Südafrika; *Mau Mau* 1955, USA).¹⁷ Wendy Webster hat schließlich auf die Persistenz kolonialer Topoi in Filmen über Südafrika hingewiesen. In *African Safari* (1962) oder *Sammy Going South* (1963) wird Südafrika als modernes weißes Land dargestellt, während die mit der Apartheid einhergehende Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung entweder nicht erwähnt oder verharmlost wird.¹⁸

Reise- und Dokumentarfilme präsentierten Afrika als Land der Tiere oder als exotisches Urlaubsziel, in denen untertänige Einheimische sich freuten, den Europäern behilflich zu sein oder gar nicht erst vorkamen. Ähnliche Muster finden sich in Spielfilmen, in denen die außereuropäische Welt als »exotische Kulisse« für die Handlungen »weißer« Schauspieler diente. Sie zeigten Afrika beziehungsweise Asien zwar nicht mehr als von den Europäern beherrscht, hoben aber weiterhin deren zivilisatorische Überlegenheit und ordnungsstiftende Funktion hervor.¹⁹ Ein Muster, auf dem die extrem populären James-Bond-Filme aufbauten, in denen – zu einem Zeitpunkt, als Großbritannien seine Kolonien verlor – sich ein Agent seiner Majestät zu Abenteuern in meist außereuropäische Ländern aufmachte, um den Einfluss Londons zu sichern.²⁰

Auch in der BRD produzierte sogenannte »Entwicklungsfilme«, womit staatliche Lehrfilme bezeichnet werden, mit denen im In- und Ausland entwicklungspolitische Maßnahmen bekannt, vermittelt und legitimiert werden sollten, stehen auf den ersten Blick in der Tradition früherer

15 Colin MacCabe, ›To take ship to India and see a naked man spearing fish in blue water‹: Watching Films to Mourn the End of Empire, in: Grieveson/MacCabe, *Empire and Film*, S. 1–17, hier S. 7.

16 Beate Weghofer, *Cinéma Indochina. Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*, Bielefeld 2010.

17 Caroline Elkins, *Imperial Reckoning. The Untold Story of Britain's Gulag in Kenya*, New York 2005.

18 Wendy Webster, Mumbo-jumbo, Magic and Modernity: Africa in British Cinema, 1946–65, in: Grieveson/MacCabe, *Film and the End of Empire*, S. 237–250.

19 Martin Baer, Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff. Bilder von Afrika im deutschen Film, in: Arndt (Hg.), *AfrikaBilder*, S. 253–270; Bernhard Gißibl/Johannes Paulmann, »Serengeti darf nicht sterben«, in: Zimmerer/Bechhaus-Gerst, Platz, S. 96–108; Wolfgang Fuhrmann, Der Urwald, in: Zimmerer/Bechhaus-Gerst, Platz, S. 56–67; Karl Rössel, Blinde Flecken auf der Leinwand. Die Ausgrenzung der Dritten Welt in Filmen über den Zweiten Weltkrieg, in: *iz3w* (2011) 326, S. 42–45.

20 Als ersten Überblick zur James-Bond-Forschung vgl. Marcus M. Payk, Globale Sicherheit und ironische Selbstkontrolle. Die James-Bond-Filme der 1960er-Jahre, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe 7 (2010) 2, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2010/id=4636> (letzter Zugriff 10.7.2015).

Ausbildungs-, Lehr- und Informationsfilme, welche die deutsche Bevölkerung über die deutsche Zivilisierungsmission und deren Fortschritte informierten – wie z. B. *Die Fortschritte der Zivilisation in Deutsch-Ost-Afrika* (1911) oder *Eine Kolonialschule in der deutsch-ostafrikanischen Provinz Usambara* (1912).²¹

Martin Baer hat diesen Kolonialdiskurs im Jahr 1999 in seinem Film *Befreien Sie Afrika!* hervorragend bebildert. Durch die Collage von überwiegend deutschen Spiel-, Dokumentar-, Lehr-, Propaganda- und Werbefilmen sowie von Ausschnitten aus Fernsehberichten und Musikvideos zeigt er auf, wie sich bestimmte koloniale Topoi bis in die 1990er Jahre unabhängig von Regisseur und Format in allen Filmgenres finden ließen.²²

In diese Tradition fügt sich auch die dreiteilige Dokumentation *Deutsche Kolonien. Des Kaisers neue Länder* ein, die das ZDF im November 2005 ausstrahlte und die nach Jürgen Zimmerer ebenfalls »alle negativen Klischees [lustig tanzende, barbusige afrikanische Mädchen und wild schreiende Jünglinge] über die ›Wilden‹ bediente«²³ und die deutsche Kolonialherrschaft verharmlose. Unbeeindruckt von dieser mehrfach geäußerten Kritik stieg die Zahl deutscher Filmproduktionen, die die deutsche Kolonialvergangenheit in ähnlicher Weise darstellen – erinnert sei an *Afrika, mon amour* (2007) – in den letzten Jahren an.²⁴

II

2 Frühe Kolonialkritik und Film

Spätestens seit der Zwischenkriegszeit gab es Momente des Widerstands gegen den skizzierten filmischen Kolonialdiskurs, wenngleich diese erst in Ansätzen erforscht sind. Denn die eben dargelegten Filmbotschaften kamen keineswegs bei allen Zuschauern an. Rezeptionsgeschichtliche Studien haben darauf hingewiesen, dass die schlechte Machart einzelner Filme und dumpfe Kolonialpropaganda – wie in *Ich hatt' einen Kameraden* – bei Teilen der Zuschauer Widerspruch hervorriefen. Aber auch besser produzierte Filme und subtilere Kolonialagitation konnten bei denjenigen, die der kolonialen Expansion ohnehin skeptisch gegenüberstanden, auf Ablehnung stoßen.²⁵

Des Weiteren rückten in der Zwischenkriegszeit immer mehr europäische Filmstudios von der Praktik des *blackfacing* ab und besetzten die Filmrollen schwarzer Akteure mit schwarzen Schau-

21 Fuhrmann, Patriotism. Vgl. auch das Dissertationsprojekt von Jana Otto (Hamburg): Im Spannungsfeld von Nord-Süd-Beziehungen und Ost-West-Konflikt. Entwicklungspolitische Fortbildungen afrikanischer Fachkräfte in beiden deutschen Staaten 1956–1976.

22 Der Bogen spannt sich über etwa 100 Filmbeispiele und reicht von Herbert Selpins *Carl Peters* (1941), *Quax in Afrika* (1945/1953) von Helmut Weiss und *Rommel ruft Kairo* (1957) von Wolfgang Schleif über *Madeleine und der Legionär* (1958) von Wolfgang Staudte, *Serengeti darf nicht sterben* (1959) von Bernhard Grzimek und *Afrikanische Kontraste – Lübke in Kamerun* (1966) bis hin zu *Freunde fern in Afrika* (1977) von Winfried Junge, *Die Deutschen an der Front* (1993) von Peter Kunz und *Forsthaus Falkenau – Traumreise* (1992) von Klaus Grabowsky. Siehe <http://www.baerfilm.de/> (letzter Zugriff 13.5.2015).

23 Jürgen Zimmerer, Menschenfresser und barbusige Mädchen, *Süddeutsche Zeitung* 24.11.2005. Demgegenüber lobte Hans Jochen Pretsch die gelungene populärwissenschaftliche Darstellung der deutschen Kolonialzeit, vgl. Hans Jochen Pretsch, Spätes Echo. Koloniale Träume und Schäume, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 23.3.2006.

24 Wolfgang Struck, Reenacting Colonialism. Germany and Its Former Colonies in Recent TV Productions, in: Langbehn, *German Colonialism*, S. 260–277.

25 Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München, Hamburg 2009, S. 510–520. Kai Nowak, *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik*, Göttingen 2015, S. 62–73.

spielen. Diesen – wie beispielsweise Louis Brody, Peter Makembe und Wilhelm Mumumé – eröffneten sich dadurch eingeschränkte Möglichkeiten der Einflussnahme auf die Darstellung dieser Akteure sowie den Plot der Filme.²⁶ Philip S. Zachernuk hat am Beispiel des afroamerikanischen Darstellers Paul Robeson auf Ambivalenzen in dessen beruflichem und politischem Agieren hingewiesen. Denn Robeson spielte zwar in proimperialen Filmen wie *Sanders of the River* (1935) mit, pflegte aber zugleich Kontakte zu panafrikanischen Aktivisten wie Julius Nyerere und Kwame Nkrumah sowie zur *West African Students' Union*, die in Großbritannien mehrere Filmproduktionen kritisierten und zu Protestaktionen aufriefen.²⁷ In ähnlicher Weise unterstützte Peter Makembe in Deutschland unter anderem die *Liga gegen Imperialismus und für nationale Unabhängigkeit*, in der sich für einige Jahre Kolonialkritiker aus verschiedenen politischen Lagern organisierten.²⁸ Bereits Anfang der 1920er Jahre versuchten chinesische Studenten und Diplomaten (erfolglos), die Aufführung des Films *Herrin der Welt* zu verhindern.²⁹

Der Ausbau von Produktionsstätten schaffte in den Kolonien schließlich (Film-)Räume, die nur noch durch verschärfte Zensurmaßnahmen von der Metropole aus zu kontrollieren waren. Im Jahr 1921 stuften britische Behörden zum ersten Mal einen indischen Film (*Bhaktar Vidur*) als antibritisch ein und verboten dessen Aufführung, da die Hauptfigur aus ihrer Sicht zu große Ähnlichkeiten mit Mahatma Gandhi aufweise und die Filmmusik nationalistischen Tendenzen Vorschub leiste.³⁰ Im Jahr 1934 verboten Frankreichs Justizminister Henri Chéron und der Minister für die Kolonien Pierre Laval den afrikanischen Kolonien sogar die Herstellung eigener Filme und unterwarfen im Mutterland hergestellten Filmen mit Kolonialbezug einem strikten Kontrollregelement. Der Aufbau eigener Filmindustrien in den Kolonien wurde dadurch in der Zwischenkriegszeit ebenso erschwert wie der kulturelle Austausch zwischen den europäischen und außereuropäischen Gesellschaften.³¹

Demgegenüber waren es die beiden Weltkriege (und insbesondere der Zweite Weltkrieg), die nicht nur die europäische Kolonialherrschaft erschütterten, sondern auch zum Transfer von Wissen und Technik in die Kolonien beitrugen. Im Rahmen der Kriegspropaganda – z. B. als Mitarbeiter der *Colonial Film Units* in den britischen Kolonien – erhielten koloniale Untertanen eine Ausbildung als Filmtechniker oder Regisseur, Wanderkinos wurden eingerichtet, und zur Bindung an ihr Empire zeigten die Filme Soldaten aus den Kolonien als Kämpfer und Mitglieder der alliierten Armeen, zum Teil als Befehlsempfänger britischer Offiziere und zum Teil als eigenständige, aktive und gleichberechtigte Soldaten.³² Für diesen Innovationsschub während der Kriegsjahre gilt, ebenso wie für die Filme, dass sie in ihrer (Langzeit-)Bedeutung für die Dekolonisation noch kaum untersucht sind. Nach dem Kriegsende erinnerten sich Engländer und Franzosen jedenfalls

26 Nagl, *Maschine*, S. 593–635. Pablo Dominguez Andersen, *Film Stars and Discourses [discourses] of Gender, Nation, and Race in Germany: 1918–1945*, Berlin 2013.

27 Philip S. Zachernuk, *Who Needs a Witch Doctor? Refiguring British Colonial Cinema in the 1940s*, in: Grieveson/MacCabe, *Film and the End of Empire*, S. 95–117.

28 Robbie Aitken/Eve Rosenhaft, *Black Germany. The Making and Unmaking of a Diaspora Community, 1884–1960*, Cambridge 2013, S. 204f. Zur Liga gegen Imperialismus vgl. Jürgen Dinkel, *Die Bewegung Bündnisfreier Staaten. Genese, Organisation und Politik (1927–1992)*, Berlin 2015, S. 31–57.

29 Tobias Nagl, 6 March 1920: Chinese Students Raise Charges of Racism against »Die Herrin der Welt«, in: Jennifer M. Kapczynski/Michael David Richardson (Hg.), *A New History of German Cinema*, Rochester, NY 2012, S. 73–79.

30 Claus Tieber, *Passages to Bollywood. Einführung in den Hindi-Film*, Wien u. a. 2007, S. 16.

31 Olivier Barlet, *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*, Bad Honnef 2001, S. 38.

32 Toby Haggith/Richard Smith, *Sons of Our Empire: Shifting Ideas of »Race« and the Cinematic Representation of Imperial Troops in World War I*, in: Grieveson/MacCabe, *Empire and Film*, S. 35–53.

nur ungern an diese Allianz und versuchten, den filmischen Raum wieder stärker unter Kontrolle zu bringen, was ihnen mit der voranschreitenden Dekolonisierung jedoch zunehmend weniger gelang.³³

3 Veränderungen im Film in den 1950 und 1960er Jahren

In den 1950er Jahren und spätestens in den 1960er Jahren – auf dem Höhepunkt der Dekolonisation – etablierten sich neue Darstellungsweisen und alternative Lesarten des Kolonialzeitalters und der Dekolonisation, die sich in zwei Punkten deutlich vom älteren Kolonialdiskurs abgrenzten: Sie zeigten erstens die Schattenseiten kolonialer Herrschaft und zweitens Nicht-Europäer als aktiv Handelnde sowie deren Traditionen und Kultur. Häufig finden sich beide Aspekte in einem Film vereint.

13

3.1 Gewaltakte zeigen und aussprechen

In den 1950/60er Jahren wurde die von den Kolonisatoren ausgeübte Gewalt im Film sichtbar und benennbar. Eine Reihe von Filmproduzenten und Filmen widersetzte sich dem Narrativ von der kolonialen Zivilisierungsmission und zeigte Raub, Folter und Mord seitens der Kolonialmächte als alltägliche Erfahrung der Kolonialbevölkerung. Ein sehr anschauliches Beispiel stellt hierfür das noch nicht näher untersuchte Leben und Werk von René Vautier (*1928) dar.³⁴ Während des Zweiten Weltkrieges von Charles de Gaulle als Mitglied der Résistance ausgezeichnet, schickte ihn die *Ligue de l'enseignement* Ende der 1940er Jahre in die Kolonien, um einen Dokumentarfilm über das Leben der dortigen Bewohner zu drehen. Der Film sollte später im Schulunterricht verwendet werden und die »Erfolge« der französischen Zivilisierungsmission veranschaulichen. Das von Vautier gelieferte Filmmaterial entsprach jedoch weder den Vorstellungen der Ligue noch denen des Erziehungsministeriums, so dass sie es beschlagnahmten. Allerdings gelang es Vautier, einen Teil der Filmaufnahmen zurückzugewinnen, aus denen er anschließend den Film *Afrique 50* (1950) anfertigte. Der Film dekonstruierte das von seinen Auftraggebern gewünschte ethnografische Dispositiv und prangerte stattdessen die Verlogenheit der französischen Zivilisierungsmission an, indem er den Zuschauern in einem anklagenden Tonfall Ausbeutung und Zwangsarbeit der einheimischen Bevölkerung sowie Gewaltpraktiken der französischen Kolonialherren gegenüber diesen und den sich formierenden Unabhängigkeitsbewegungen zeigte. Die Franzosen, so die Aussage des Films, seien für Ausbeutung und Gewalt in ihren Kolonien verantwortlich und benähmen sich ihren Untertanen gegenüber ähnlich wie die Deutschen gegenüber den Franzosen während des Zweiten Weltkrieges. Vautier verwob seine filmische Kolonialkritik mit Erinnerungen an die Résistance, wodurch erstere an Schärfe gewann und Vautier in Konflikt mit dem französischen Staat geriet. Sein Film wurde verboten und Vautier vorübergehend sogar verhaftet.

Gleichwohl nahm die Kontrolle der europäischen Staaten über globale Filmräume mit der Dekolonisation ab, während sich für Filmproduzenten neue Spielräume aufboten. Nach seiner Freilassung nahm Vautier Kontakt mit der algerischen Front de Libération Nationale (FLN) auf und kooperierte mit der Deutschen Film AG (DEFA), um die Zensur seiner Filme zu umgehen. In Algerien produzierte er *Flammendes Algerien* (1958) und bildete algerische Filmemacher aus. In weiteren Filmen setzte er sich mit Themen des Panafrikanismus, der Apartheid, den Black

33 Rössel, Flecken; ders., Kolonialsoldaten hinter der Kamera. Der Zweite Weltkrieg in Spielfilmen aus Afrika, in: *iz3w* (2011) 327, S. 41–44.

34 Ein Überblick über das Leben und Werk von René Vautier findet sich u. a. auf der Homepage: <http://www.ohnegenehmigung.com/> (letzter Zugriff 7.2.2014).

Panthers und erneut dem Algerienkrieg auseinander. Ebenfalls in Algerien entstand Gillo Pontecorvos *La Battaglia di Algeri* (1966), der erste Film des unabhängigen Algeriens, der insbesondere aufgrund der gezeigten Gewaltszenen und der damit verbundenen Frage nach dem Sinn von Gewalt in kolonialen Unabhängigkeitskämpfen auf große Aufmerksamkeit stieß. Zum einen unterließ er gängige Vorstellungen von männlichen antikolonialen Widerstandskämpfern, indem er auf algerischer Seite Frauen als Täterinnen und (Bomben-)Attentäterinnen vorführte. Zum anderen schockierte er durch Szenen, in denen er explizit Folterpraktiken französischer Truppen sichtbar machte, die ein ranghoher Offizier der französischen Armee und bekanntes Mitglied der Résistance während des Zweiten Weltkriegs anordnete. Besonders letztere Bilder erregten in Frankreich große Aufmerksamkeit und führten schlussendlich zum Verbot des Films. Sie widersprachen zutiefst dem missionarischen und zivilisatorischen Selbstbild der französischen Gesellschaft, die immer die »Anderen« mit derlei barbarischen Gewaltakten in Verbindung gebracht hatte, die zu verhindern oder zu vergelten waren, und die eine behauptete Differenz zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten markierte. Die Konfrontation mit der eigenen Gewaltausübung rief daher Debatten über das nationale Selbstverständnis hervor.³⁵

Ähnliche Effekte erzeugte in Deutschland die Fernsehdokumentation *Heia Safari – Die Legende von der Kolonialidylle* (1966), in der der Regisseur Ralph Giordano auf Verbrechen während der deutschen Kolonialherrschaft hinwies.³⁶

Andere kolonialkritische Filme im Frankreich der 1950er und 1960er Jahre thematisierten den mit der Kolonialherrschaft einhergehenden Kunstraub der Europäer (z. B. *Les statues meurent aussi*, F 1953 von Chris Marker und Alain Resnais) und die Folgen der Kolonialkriege, indem sie beispielsweise die aus den Kolonien kommenden Särge oder die Sinnlosigkeit der Kriege zeigten. Ein Teil dieser Filme wurde verboten und zirkulierte daher zunächst vor allem illegal innerhalb der kommunistischen Partei und der entstehenden Dritte-Welt-Bewegung.³⁷ Demgegenüber erreichte Louis Malles zunächst als unpolitische Komödie konzipierter Film *Viva Maria!* (1965) ein größeres Publikum. Seine Mischung aus Kolonialkritik, sexueller Befreiung, Verhöhnung von Autoritäten, effektiv präsentiert mit einer guten Portion Sarkasmus und Sexappeal, brachten ihm innerhalb der sozialistischen Länder und der Studentenbewegung zahlreiche Zuschauer.

3.2 Vom stummen Passiven zum sprechenden Handelnden

Die ehemals Kolonisierten begannen nun im Film aktiv zu handeln und zu sprechen. Der Einsatz der Tonspur ist meines Wissens im Hinblick auf Kolonialfilme noch nicht systematisch untersucht worden, einige Muster lassen sich aber erkennen. Zumindest in den frühen Kolonialfilmen wurden Bilder der »weißen« zivilisierten Welt häufig mit Geräuschen einer für modern gehaltenen Welt unterlegt (Stadtgeräusche, Rotorgeräusche, Orchester- oder Marschmusik), während Dschungelgeräusche, Trommelrhythmen und häufig unverständliche Gesänge die Rückständigkeit der Kolonialbevölkerung betonten. Die Gegenüberstellung der »sprechenden« Weißen und der »stummen« bzw. »unverständlichen« Farbigen entsprach dieser Teilung der Welt.³⁸

35 Siehe den Beitrag von Johannes Pause in diesem Heft.

36 Eckard Michels, Geschichtspolitik im Fernsehen. Die WDR-Dokumentation »Heia Safari« von 1966/67 über Deutschlands Kolonialvergangenheit, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 56 (2008) 3, S. 467–492.

37 Weghofer, Cinéma, S. 113–161.

38 Melissa Thackway, *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, Bloomington 2003, S. 37ff. Mehrere Arbeiten liegen zum Jazz als Kinomusik in der Zwischenkriegszeit vor, vgl. Nagl, Maschine.

Vor diesem Hintergrund gewann das Sprechen farbiger Schauspieler im Film an besonderer Bedeutung. In dem Moment, in dem die unabhängigen Regierungen Asiens und Afrikas auf internationalen Konferenzen lautstark ihr Mitspracherecht in den internationalen Beziehungen einforderten und in dem zahlreiche Journalisten davon berichteten, dass die ehemals Kolonisierten ihre Stimme erheben, begannen auch im Film die Nicht-Europäer zu sprechen.

Dieser Schritt vom »stummen« zum »sprechenden« Anderen wird im Film allerdings auf unterschiedliche Arten und Weisen vollzogen und in ungleicher Konsequenz durchgehalten. Zum Teil sprechen die ehemals Stummen nur aus dem Off, wie in Ousmane Sembènes »*La Noire de ...*« (1966), zum Teil ist ihr Sprechen, wie in der Coda von *La Battaglia di Algeri*, unverständlich. In anderen Filmen wiederum, wie *Die junge Frau von Bai-Sao* (1962), ist die Sprache klar und deutlich, während in dem Film *Jhansi Ki Rani* (1953) traditionelle indische Musik und Gedichte zu hören sind, die in dessen englischer Version *The Tiger and the Flame* (1956) fehlen.

Das Sprechen der »Anderen« korrespondierte zum Teil mit dem Verstummen der Weißen im Film. Christoph Kalter, Inga Kreuder und Ulrike Peters messen dem »Schweigen« der weißen Hauptdarsteller in *Um Adeus Português* (1986) eine besondere Bedeutung bei, da es die Grenzen des Sagbaren im Hinblick auf Portugals jüngste koloniale Vergangenheit markiere. Wie in französischen wurden und werden auch in zahlreichen portugiesischen Filmen während der Kolonialherrschaft ausgeübten Gewalttaten bis in die Gegenwart in Filmen tabuisiert und nicht ausgesprochen.³⁹

Mit dem Sprechen beginnen die ehemals passiven Kolonisierten eigenständig zu agieren und sichtbar zu werden. Während Afrika in früheren Filmen häufig als leerer Raum imaginiert wurde, sind nun Menschen mit ihrer eigenen Kultur zu sehen, die aktiv handelnd dem Kolonialzeitalter ein Ende setzen. So ist René Vautiers 25-minütige Dokumentation *Flammendes Algerien* (1958) der erste Film, der Soldaten der algerischen Befreiungsbewegung in Aktion zeigt. Der indische Film *Jhansi Ki Rani* (1953) thematisiert den indischen Aufstand gegen die britische Kolonialherrschaft von 1857, und die nordvietnamesische Produktion *Die junge Frau von Bai-Sao* (1962) zeigt, mit der Hebamme Hau in der Hauptrolle, den Kampf gegen die französische Kolonialmacht.⁴⁰ Die Darstellung von aktiv kämpfenden Frauen war allerdings eine Ausnahme. In der Regel wurden vor allem Männer als Soldaten gezeigt, während Frauen die Unabhängigkeitskämpfe als Sanitäterinnen oder in anderen Nebenrollen unterstützten. Die mit der Dekolonisation einhergehenden Veränderungen im Film rüttelten nicht zwangsläufig an etablierten Geschlechterrollen.⁴¹ In *Die Stunde der Hochöfen* (1968) werden schließlich sogar die Zuschauer mittels eingebledeter »Botschaften« zum Handeln aufgefordert, um noch bestehende (neo-)koloniale Strukturen und Denkweisen zu beseitigen und um eine sozialistische Gesellschaft zu schaffen.

39 Siehe den Beitrag von Christoph Kalter, Inga Kreuder und Ulrike Peters in diesem Heft. Vgl. das Themenheft »Im Gegenlicht – Gesellschaftskritik im Spielfilm« (= iz3w (2015) 348).

40 Stefanie Scharf, Die Bedeutung der nationalvietnamesischen Kinematographie im Kontext der Indochina-Kriege, Vortrag gehalten auf dem Workshop (Anti-)Kolonialismus auf der Leinwand in den 1960er Jahren, Gießen, 5.–6.12.2013.

41 Guy Austin, Representing the Algerian War in Algerian Cinema: Le Vent Des Aurès, in: French Studies 61 (2007) 2, S. 182–195; Jana Otto, »Haus und Feld besorgt in erster Linie die Frau« – Zur Darstellung weiblicher Arbeitsbereiche in frühen Filmen der Hermannsburger Mission, in: Jobst Reller (Hg.), Frauen und Zeiten. Frauen in der Hermannsburger Mission und ihren Partnerkirchen im 20. Jahrhundert, Berlin 2014, S. 89–108; Jana Otto, Zur Inszenierung Schwarzer Männlichkeiten in frühen Filmen der Hermannsburger Mission, in: Ariadne. Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte (2009) 56, S. 50–55.

So eindeutig wie in *Die Stunde der Hochöfen* waren die Zukunftserwartungen in den meisten Filmen allerdings nicht. Zwar finden sich Filme, in denen koloniale Narrative in ihr Gegenteil verkehrt werden und die Geschichte des antikolonialen Kampfes als ein unaufhaltsamer linearer Prozess beschrieben wird, der in der Auflösung der Kolonialreiche und der Entstehung postkolonialer Staaten enden musste (z. B. *Die junge Frau von Bai-Sao*). Andere Filme in den 1950er und 1960er Jahren halten sich demgegenüber mit Aussagen über die Zukunft deutlich zurück. Das Ende des Kolonialzeitalters wird zwar in allen konstatiert, das folgende Zeitalter aber höchstens vage angedeutet. In dem Augenblick, in dem der filmische Erzählstrang die Gegenwart erreicht und sich der Zukunft zuwendet, werden die Bilder wacklig und verschwommen, Stimmen kommen aus dem Off oder sind komplett unverständlich (z. B. *La Battaglia di Algeri*). Auf Bild- und Tonebene wird dem Zuschauer eine Abkehr von der Vergangenheit angezeigt, ohne dass die alten Bilder durch neue ersetzt würden. Die Filme eröffneten einen breiten Denk- und Möglichkeitsraum, den die Betrachter selbst füllen mussten.

4 Ursachen und Kontexte des Wandels

Die Grenzen des Sag- und Zeigbaren im Hinblick auf die europäische Kolonialherrschaft und die Dekolonisation verschoben sich in den 1960er Jahren. Aus der vorhandenen Forschungsliteratur lassen sich fünf Aspekte herausdestillieren, die zu diesen Veränderungen beigetragen haben. Diese Entwicklungen liefen in unterschiedlichen geographischen Regionen ab, besaßen für einzelne Akteure und Räume unterschiedliches Gewicht und beeinflussten sich häufig gegenseitig. Durch ihre Analyse lässt sich einerseits der eben skizzierte Wandel erklären, und umgekehrt ermöglicht eine Analyse der Filmproduktionen, -inhalte und Rezeption weitere Aufschlüsse über globale, nationale und soziale Wandlungsprozesse in den 1960er Jahren.

4.1 Postkoloniale Staaten und Film

Mitte der 1960er Jahre war die Auflösung der europäischen Kolonialreiche in Asien und Afrika – abgesehen von den portugiesischen Kolonien – weitgehend abgeschlossen. Mit der politischen Unabhängigkeit traten die neuen Regierungen auch im Filmwesen das Erbe des Kolonialzeitalters an. Sie übernahmen die vorhandene filmische Infrastruktur und bauten diese in den meisten Fällen weiter aus. Für die Filmproduzenten in diesen Ländern änderten sich die rechtlichen und finanziellen Rahmenbedingungen, sodass sich völlig neue Möglichkeiten der Filmproduktion ergaben. Über die meisten Produzenten, Regisseure und Schauspieler ist allerdings ebenso wenig bekannt wie über das Agieren postkolonialer Staaten im Bereich der Filmförderung und -zensur.⁴² Dasselbe gilt für noch aus dem Kolonialzeitalter existierende Verflechtungen zwischen Filmproduzenten, Filmemachern und Schauspielern aus den verschiedenen Weltregionen.⁴³

In mehreren Ländern holten die Regierungen europäische Regisseure ins Land, um den Aufbau eigener Produktionsstätten zu fördern. Auch die algerische FLN setzte neben militärischen

42 Einen ersten Überblick bieten Françoise Pfaff, *Twenty-five Black African Filmmakers. A Critical Study with Filmography and Bio-bibliography*, New York 1988; Roy Armes, *Dictionary of African Filmmakers*, Bloomington 2008; Thackway, *Africa*; Manthia Diawara, *African Cinema. Politics & Culture*, Bloomington 1992; Barlet, *Afrikanische Kinowelten*; Viola Shafik, *Arab Cinema. History and Cultural Identity*, Cairo 1998. Vgl. auch das Dissertationsprojekt von Robert Stock (Gießen/Konstanz): »Archivbild – Zeugenschaft – Evidenz. Deutungsweisen des Kolonialismus und der Dekolonisierung in Dokumentarfilmen aus Moçambique und Portugal« (Arbeitstitel).

43 Zu diesem Aspekt vgl. das Promotionsprojekt von Sarah Stein (Kassel): »Kulturbeziehungen zwischen Westafrika und Frankreich. Das Filmschaffen im Kontext der Dekolonisierung« (Arbeitstitel).

Aktionen von Anfang an auf Maßnahmen zur globalen Popularisierung ihrer Forderung nach Unabhängigkeit. Die Produktion und die Verbreitung von Filmen war zentraler Bestandteil dieser Strategie. Der bekannteste algerische Filmproduzent Mohamed Lakhdar Hamina, in der Tschechoslowakei ausgebildet, war unter anderem an der Produktion von fiktionalen und dokumentarischen Filmen zur Unterstützung der FLN beteiligt (z. B. *Yasmina*, *La Voix du peuple*, beide 1961).⁴⁴

Die Rezeption und Verbreitung dieser frühen postkolonialen Filme in den unabhängigen Ländern und in Europa ist noch kaum erforscht.⁴⁵ Studien zu globalen Informationsströmen weisen allerdings darauf hin, dass westliche Firmen weiterhin die weltweite Produktion und Distribution von Filmen und die damit einhergehenden tendenziell eurozentrischen Weltbilder kontrollierten und westliche Zuschauer den größten und finanzstärksten Teil unter den Filmkonsumenten darstellten. Postkoloniale Filmproduktionen sahen sich daher verschiedenen (v. a. finanziellen) Zwängen ausgesetzt, die sie bis zu einem gewissen Grad abhängig von den Geldern und Interessen ihrer jeweiligen Regierungen oder vom Interesse westlicher Kinobesucher machten.⁴⁶

Postkoloniale Regierungen und Filmproduzenten reagierten auf diese strukturellen Ungleichheiten mit unterschiedlichen Maßnahmen: Sie forderten in den Vereinten Nationen und der UNESCO einen Umbau der globalen Informationsordnung, sie intensivierten ihre kommunikationstechnische Süd-Süd-Kooperation und organisierten eigene Filmfestivals wie dem erstmals im Jahr 1969 in Burkina Faso stattfindendem Panafrikanischen Film- und Fernsehfestival. Der Kampf um Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten vollzog sich nicht nur in Filmen und im Kinosaal, sondern in seinen globalen Dimensionen auch auf internationalen Filmfestspielen und Konferenzen sowie in internationalen Organisationen.⁴⁷

4.2 Lateinamerika: Neokolonialismus und Drittes Kino

Auch in Lateinamerika, wo einflussreiche Filmproduzenten und -theoretiker arbeiteten, kam es in den 1960er Jahren zu einer kolonialismuskritischen Wende im Filmschaffen, wenngleich unter anderen Voraussetzungen. Die Länder Lateinamerikas waren seit dem frühen 19. Jahrhundert unabhängig, und die Kritik lateinamerikanischer Filmproduzenten richtete sich in den 1960er Jahren vornehmlich gegen die von ihnen so bezeichnete neokoloniale oder imperialistische Dominanz der USA in ihren Ländern. Am besten erforscht sind die theoretischen Schriften und Filme der argentinischen Filmemacher Fernando E. Solanas und Octavio Getino. Sie forderten explizit, das Medium Film für den antikolonialen Kampf zu nutzen. Jenseits des Hollywoodkinos und des europäischen Autorenfilms sollte das von ihnen proklamierte »Dritte Kino« den Kampf gegen die neokoloniale und imperiale Herrschaft des Westens aufnehmen.⁴⁸ Sie selbst setzten diese Forderung mit dem Film *Die Stunde der Hochöfen* (1968) um und schufen einen politischen Agitationsfilm, welcher als Geburtsstunde des »Third Cinema« gilt. Ihre Ideen stießen weltweit auf Resonanz, wenngleich nicht alle Filmemacher den radikalen Ansätzen von Solanas und Getino folgten. Das Spektrum des Dritten Kinos reicht von agitatorischen Filmen bis hin zu selbstreflexi-

44 Austin, Representing.

45 Gut erforscht ist hingegen die Darstellung des Algerienkrieges in den französischen Medien. Vgl. ebd.

46 Daya Kishan Thussu (Hg.), *Media on the Move. Global Flow and Contra-Flow*, New York, London 2007.

47 Jürgen Dinkel, *Dekolonisierung und Weltnachrichtenordnung. Der Nachrichtenpool bündnisfreier Staaten (1976–1992)*, in: Frank Bösch/Peter Hoeres (Hg.), *Aussenpolitik im Medienzeitalter. Vom späten 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Göttingen 2013, S. 211–231.

48 Fernando E. Solanas/Octavio Getino, *Für ein drittes Kino*, in: Peter B. Schumann (Hg.), *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, München, Wien 1976, S. 9–19.

ver Kritik, von dokumentarischen Formen über Spielfilme bis hin zu extremer Experimentierfreude, vom Streben nach kultureller Eigenart bis zur ironischen Bezugnahme auf europäische und amerikanische Filme. Jenseits dieser produktionsbedingten und ästhetischen Unterschiede war ihnen die Kritik an den etablierten westlichen Filmen und den damit einhergehenden Topoi und Narrationen gemeinsam.⁴⁹

4.3 Wandlungsprozesse in Westeuropa und Film

Einzelne Aspekte des gesellschaftlichen Wandels in Westeuropa in den langen 1960er Jahren machten sich auch im Film bemerkbar. Die Auseinandersetzungen mit der nationalsozialistischen Herrschaft beeinflussten gesellschaftliche Debatten über Gewalt und sensibilisierten offensichtlich auch Filmproduzenten und Zuschauer hinsichtlich der Gewalt in den Kolonien. So nutzte der französische Filmproduzent René Vautier beispielsweise seine Erfahrungen in der Résistance, um NS-Terror und französische Kolonialherrschaft miteinander zu vergleichen. Die unbestreitbar delegitimierte Herrschaftspraxis des nationalsozialistischen Deutschlands delegitimierte in den Augen einzelner Betrachter auch die scheinbar ähnliche Herrschaftspraxis der Kolonialmächte. Wie Kai Nowak am Beispiel der Proteste gegen *Africa Addio* und Christian Bunnenberg an der Skandalisierung des deutschen Söldners Siegfried Müller (»Kongo-Müller«) aufgezeigt haben, war es auch diese Parallelisierung von NS-Verbrechen und kolonialer Praxis, welche Praktiken kolonialer Herrschaft als verbrecherisch erscheinen ließ und welche in den Augen einer breiten Öffentlichkeit abfällige oder gar rassistische Aussagen und Filmbilder über das unabhängig werdende Afrika verbot oder zumindest einer breiten Kritik aussetzte.⁵⁰ Unter umgekehrten Vorzeichen verteidigten Zuschauer eine positive und idealisierte Darstellung des Kolonialzeitalters, wie Eckart Michels an den Debatten um *Heia Safari* aufgezeigt hat, mit dem Argument, dass es gerade keine Bezüge und Ähnlichkeiten zwischen kolonialer und nationalsozialistischer Herrschaft gebe.⁵¹

Des Weiteren machte sich die Auflösung der Kolonialreiche in Europa bemerkbar. Der Abschied vom Empire hinterließ in den europäischen Gesellschaften tiefere Spuren als lange Zeit angenommen. Gleichwohl führte dies in der breiten Öffentlichkeit keineswegs zu einer breiten Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit und der damit verbundenen Gewalt. In Teilen der Bevölkerung und einzelnen sozialen Gruppen – darunter zahlreiche Migranten aus den postkolonialen Ländern – stieg das Interesse an der »Dritten Welt« und den Folgen der europäischen Expansion allerdings an.⁵² Insbesondere die afrikanische Diaspora beteiligte sich früh an der Produktion von kolonialkritischen Filmen. Als einer der ersten gilt der von Paulin Vierya (Benin) und

49 Ursula Prutsch, Die lateinamerikanische Filmindustrie zwischen Europa und den USA (1900–1970), in: Daniela Ingruber/Ursula Prutsch (Hg.), *Imágenes – Bilder und Filme aus Lateinamerika*, Wien u. a. 2007, S. 23–43; Lukas Foerster/Nikolaus Perneczky/Fabian Tietke/Cecilia Valenti, *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld 2013; Teshome Habte Gabriel, *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor 1982; Mike Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, London 2001.

50 Christian Bunnenberg, *Der »Kongo-Müller«. Eine deutsche Söldnerkarriere*, Berlin 2007. Vgl. auch den Beitrag von Nowak in diesem Heft.

51 Michels, *Geschichtspolitik*.

52 Gerhard Altmann, *Abschied vom Empire. Die innere Dekolonisation Großbritanniens 1945–1985*, Göttingen 2005; Andreas Eckert, *Der Kolonialismus im europäischen Gedächtnis*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (2008) 1–2.

Mamadou Sarr (Senegal) in Paris produzierte Kurzfilm *Afrique sur Seine* (1955), in dem Fragen von Identität und nationaler Zugehörigkeit verhandelt wurden.⁵³

Auch die transnational verflochtenen Dritte-Welt-Bewegungen stellten einen wichtigen Resonanzraum für kolonialkritische Filme dar. Christoph Kalter und Quinn Slobodian haben in ihren Studien zu den Studentenbewegungen in Frankreich und Deutschland, denen in beiden Fällen auch Studierende aus den postkolonialen Ländern angehörten, angedeutet, dass sich diese auch im Rahmen von gemeinsamen Filmprotesten z. B. gegen *Africa Addio* konstituierten. Dabei hätten die Teilnehmer ältere, positive Deutungen der Kolonialvergangenheit neu verhandelt und diese durch den Verweis auf die Gewaltpraktiken der Kolonialisten ausdifferenziert. Zugleich seien mit den Dritte-Welt-Bewegungen soziale Netzwerke entstanden, in denen von der staatlichen Zensur verbotene Filme zirkulieren und gezeigt werden konnten.⁵⁴

4.4 Veränderungen in der Filmproduktion, -distribution und -rezeption

Der Ausbau der Filmindustrie und die massenhafte Verbreitung von Fernsehgeräten führten in den 1950er und 1960er Jahren zur Ausdifferenzierung der Filmlandschaft. Damit nahm die Konkurrenz um Aufmerksamkeit sowohl zwischen verschiedenen Rundfunkanstalten als auch zwischen Kino und Fernsehen zu. Zusammengenommen schufen beide Entwicklungen – wie beispielsweise von den Vertretern der Nouvelle Vague gefordert – Räume für neue experimentelle Filmproduktionen, was sich auch auf Darstellungsweisen von Kolonialismus und Dekolonisation auswirkte. Zugleich wandelte sich in Teilen der Medienlandschaft das Selbstverständnis der Berichterstatter, die nun eine kritische Analyse ihrer Gegenwart als Aufgabe ansahen.⁵⁵ Vor diesem Hintergrund drehte Volker Schlöndorff im Jahr 1960 den Kurzfilm *Wen kümmert's* über algerische Flüchtlinge und Unterstützer des algerischen Unabhängigkeitskampfes (sogenannte »Kofferträger«) in Frankfurt, der allerdings von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft nicht frei gegeben wurde, da sie eine Beeinträchtigung der Beziehungen zu Frankreich befürchtete.⁵⁶

Ralph Giordano stellte in seiner WDR-Dokumentation *Heia Safari – Die Legende von der Kolonialidylle* (1966) ausschließlich die seiner Meinung nach »wahren« Seiten der deutschen Kolonialherrschaft (Raub, Folter, Ausbeutung und Gewalt) heraus, um den Mythos von der deutschen Kolonialidylle und Zivilisierungsmission zu zerstören und durch ein realistischeres Bild von der deutschen Kolonialvergangenheit zu ersetzen. Das Unterfangen stieß zumindest bei Teilen der Zuschauer auf heftige Kritik, die wiederum den WDR dazu bewog, zwei weitere Sendungen auszustrahlen, in denen Experten und Kritiker ihre Interpretationen der deutschen Kolonialherrschaft diskutierten. Beide Diskussionsrunden verdeutlichten, dass koloniale Narrative zwar fest in der

53 Karl Rössel, Zwischen den Welten. Afrikanische Diaspora und ihr Kino, in: *izw* (2015) 348, S. 25–29, hier S. 26.

54 Slobodian, Foreign Front. Christoph Kalter, Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und neue radikale Linke in Frankreich, Frankfurt a. M. 2011, S. 24. Zur Geschichte von Filmprotesten vgl. Tobias Ebbrecht-Hartmann, Kampfplatz Kino. Filme als Gegenstand politischer Gewalt in der Bundesrepublik, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 42 (2014), S. 161–180. Siehe auch das Dissertationsprojekt von Lukas Schäfer (Saarbrücken): Filme(n) für eine »bessere Welt« – Filmkritik und Gesellschaftskritik im Westeuropa der Nachkriegszeit in Vergleich, Transfer und Verflechtung.

55 Christina von Hodenberg, Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1946–1973, Göttingen 2006. Bernhard Gißibl (Mainz) beschäftigt sich in seinem aktuellen Forschungsprojekt mit Auslandskorrespondenten als Konstrukteure, Makler und Mittler gesellschaftlicher Welt- und Europabilder.

56 Zur Geschichte der Filmzensur vgl. Jürgen Kniep, »Keine Jugendfreigabe!« Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990, Göttingen 2010.

Gesellschaft verankert waren, dass diese aber zugleich in den 1960er Jahren in Frage gestellt und durch alternative Lesarten herausgefordert wurden.⁵⁷

4.5 Cultural Diplomacy und Film im Ost-West-Konflikt

Schließlich prägte auch der Ost-West-Konflikt filmische Auseinandersetzungen mit der Kolonialvergangenheit.⁵⁸ Der Systemkonflikt schaffte neue Produktionsmöglichkeiten und Verbreitungsstrukturen für kolonialkritische Filme, und zugleich wurden Filme zum Medium und Ort des Ost-West-Konflikts. Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre initiierten die Sowjetunion und die DDR im Kontext des »Global Cold War« umfangreiche Imagekampagnen gegen den Westen. Um die Gunst der postkolonialen Regierungen zu erlangen, thematisierten sie die brutale und ausbeuterische Kolonialherrschaft der westeuropäischen Staaten und andauernde neokoloniale Herrschaftsbeziehungen, während sie sich selbst als traditionell antikoloniale Mächte und Verbündete der neuen Staaten präsentierten. Seit einigen Jahren werden sowjetische Filme dabei in das breite Feld der »cultural diplomacy« eingebettet und zusammen mit Technologietransfers, Ausbildungsprogrammen und Filmverleihen daraufhin untersucht, wie sie die Beziehungen und Wahrnehmungen zwischen der Sowjetunion und den postkolonialen Gesellschaften veränderten und welchen Beitrag die sozialistischen Länder zur Filmproduktion in den postkolonialen Ländern leisteten.⁵⁹

Umfangreichere Studien liegen zur Filmpolitik und -produktion der DDR vor. Die DEFA unterstützte zum einen Filmprojekte in den sich entkolonialisierenden Ländern, förderte deren Übersetzung und verbreitete sie weiter. So war sie unter anderem an der Entstehung von Vautiers *Flammendes Algerien* beteiligt und trug anschließend zu dessen weltweiter Distribution in deutscher, französischer oder arabischer Sprache bei. Zum anderen produzierten DEFA und Deutscher Fernsehfunk (DFF) selbst Filme, in denen sie die Gewalt der Kolonialkriege in Indochina wie in *Geschwader Fledermaus* (1958) ähnlich der tschechoslowakischen Produktion *Das schwarze Bataillon* (1958) oder die Folgen und Flüchtlinge des algerischen Unabhängigkeitskampfes wie in *Ahmed weine nicht* (vermutlich 1961), *Flucht aus der Hölle* (1960) oder auch *Allons Enfants ... Pour L'Algérie* (1962) sichtbar machte.⁶⁰ Ein weiteres Thema des DFF waren amerikanische Interventionen in Lateinamerika, die in mehreren Fernsehsendungen wie *Das grüne Ungeheuer* (1962) oder *Preludio 11* (1964) dargestellt und kritisiert wurden.

Die größte Aufmerksamkeit in diesen Kampagnen zur Desavouierung der BRD als »neokolonialistischen« Akteur erreichten allerdings die Filme von Walter Heynowski und Gerhard Scheumann.⁶¹ Insbesondere anhand der »Kongo-Filme«, darunter *Der lachende Mann – Bekenntnisse ei-*

57 Michels, Geschichtspolitik.

58 Christin Niemeyer/Ulrich Pfeil (Hg.), *Der deutsche Film im Kalten Krieg / Cinéma allemand et guerre froide*, Brüssel 2014.

59 Kristin Joy Roth-Ey, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built a Media Empire and Lost the Cultural Cold War*, Ithaca 2011. Vgl. auch Roth-Eys aktuelles Forschungsvorhaben im Projekt *Socialism goes Global*, <http://socialismgoesglobal.exeter.ac.uk/> (letzter Zugriff 9.7.2015).

60 Young-sun Hong, *Cold War Germany, the Third World, and the Global Humanitarian Regime*, New York 2015, S. 148f. Quinn Slobodian, »Wir sind Brüder, sagt der Film«. China im Dokumentarfilm der DDR und das Scheitern der politischen Metapher der Brüderlichkeit, in: David Eugster/Sibylle Marti (Hg.), *Das Imaginäre des Kalten Krieges. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Ost-West-Konfliktes in Europa*, Essen 2015, S. 45–68.

61 Lars Karl (Hg.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, Berlin 2007; Rüdiger Steinmetz/Tilo Prase, *Dokumentarfilm zwischen Beweis und Pamphlet*. Heynowski & Scheumann und Gruppe Katins, Leipzig 2002.

nes *Mörders* (1966) hat zuletzt Christian Bunnenberg die Konzeption, Produktion und Rezeption dieser Filme aufgearbeitet und aufgezeigt, wie der Skandal um den Film in der BRD dazu geführt hat, dass extrem abfällige und rassistische Äußerungen über Kongolesen respektive Afrikaner im Film in der breiten Öffentlichkeit als nicht mehr akzeptierbar markiert wurden. Siegfried Müller – die einzig sichtbare Person in *Der lachende Mann* – galt den Zeitungsmedien einige Monate nach der Ausstrahlung des Films als unzeitgemäßer Sonderling und Außenseiter, dessen herablassende Aussagen über Kongolesen nicht mehr zu tolerieren waren und der bis in die Gegenwart als »Kongo-Müller« als Synonym für von deutschen Soldaten im Ausland begangene Verbrechen steht.⁶²

5 Fazit und Ausblick

Dekolonisierung fand an vielen Orten statt. Sie vollzog sich auf den Schlachtfeldern Indochinas, Algeriens oder Mosambiks und spielte sich während friedlicher und feierlicher Flaggenwechsel, in denen die politische Macht von den europäischen Kolonialmächten an die Regierungen der postkolonialen Staaten übergang, in den Hauptstädten der neuen Länder ab.

Dekolonisierung bezeichnet in einem breiteren Verständnis allerdings mehr als den politischen Machtwechsel. In einer weiten Perspektive verweist der Begriff auch auf Machtkämpfe im ökonomischen und kulturellen Bereich zwischen den ehemaligen Kolonialmächten und den Eliten der neuen Staaten und damit letztendlich auf das Ringen um Weltdeutungen und -ordnungen.⁶³

Aus dieser Perspektive – so die These dieses Heftes – lassen sich auch Filmstudios, Rundfunkanstalten und Kinosäle als Orte der Dekolonisierung verstehen und analysieren. Der Kampf um Sicht- und Sagbarkeiten während der Dekolonisierung, um Darstellungen und Interpretationen kolonialer Herrschaft respektive antikolonialer Bewegungen und postkolonialer Staaten sowie um die Legitimität kolonialer Herrschaft bzw. antikolonialen Widerstandes wurde auch im Medium Film geführt.

Filme konnten einerseits zum Empire-Building und zur Legitimierung kolonialer Herrschaft beitragen. Andererseits konnten sie antikoloniale Forderungen popularisieren und die Machtausübung der europäischen Kolonialmächte delegitimieren. Die 1960er markieren dabei einen Zeitraum, in dem der ältere während der Kolonialzeit entstandene Filmdiskurs durch neue Bilder, Darstellungsweisen und Interpretationen mehrfach herausgefordert und ergänzt wurde. Am deutlichsten zeigt sich diese Verschiebung des Zeig- und Sagbaren daran, dass in einzelnen Filmen nun die von den Kolonialmächten ausgeübte Gewalt gegenüber der Kolonialbevölkerung gezeigt wurde und diese ihrerseits damit begann, eigenständig zu agieren.

Ausschlaggebend für diese Verschiebung waren 1.) die Entstehung postkolonialer Länder und, damit verbunden, neue Möglichkeiten der Filmproduktion und -distribution, 2.) die Entstehung des »Dritten Kinos« mit seinen Impulsen aus Lateinamerika, 3.) gesellschaftliche Wandlungsprozesse in Westeuropa, die Resonanzräume für kolonialkritische Filme schufen, 4.) die Ausdifferenzierung des Mediensystems, das den Meinungspluralismus förderte und 5.) der Ost-West-Konflikt.

Die Bedeutung der einzelnen Faktoren unterschied sich je nach Region und Zeit. Gleichwohl bietet das Raster eine erste Orientierung, um den mit der Dekolonisation einhergehenden Kampf um Weltbilder und Weltanschauungen in seinen globalen, nationalen und lokalen Dimensionen für unterschiedliche soziale Gruppen zu untersuchen. Prozesse der Dekolonisierung wirkten sich

62 Bunnenberg, Kongo-Müller.

63 Raymond F. Betts, *Decolonization*, 2. Aufl., New York 2004. Dirk van Laak, *Über alles in der Welt. Deutscher Imperialismus im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2005.

auf alle Bereiche der Filmproduktion, -inhalte und -rezeption aus, und zugleich stellten Filme ein wichtiges Medium dar, in dem die mit der Dekolonisation einhergehenden Veränderungen verhandelt wurden.

Das Ringen um angemessene filmische Darstellungsformen des Kolonialzeitalters sowie der Dekolonisierung dauert seit den 1960er Jahren an. Die herausgearbeiteten alternativen Darstellungsweisen haben sich keineswegs vollständig durchgesetzt, und noch immer finden sich – wie im ersten Teil aufgezeigt – in zahlreichen aktuellen Filmen koloniale Stereotype. Jenseits der intensiveren Analyse von Dekolonisierung und Film in den 1960er Jahren gilt es daher, um ein vollständigeres Bild dieser Interdependenzen zu erhalten, diese zukünftig auch stärker diachron zu untersuchen.⁶⁴ Derartige Studien könnten nicht nur Forschungen zur Dekolonisierung und zur Mediengeschichte bereichern, sondern auch einen Beitrag zur Erinnerungskultur und Historiographieggeschichte des Kolonialzeitalters und der Dekolonisierung leisten.

22

64 Vgl. das Themenheft: »Im Gegenlicht – Gesellschaftskritik im Spielfilm« (= iz3w (2015) 348).