

■ KAI NOWAK

## Der Schock der Authentizität. Der Filmskandal um *Africa Addio* (1966) und antikolonialer Protest in der Bundesrepublik

37

Der 2. August 1966, der Tag der Berliner Premiere des Films *Africa Addio*, endete im Astor-Kino am Kurfürstendamm in einem großen Tumult. Die Abendvorstellung wurde immer wieder von Zwischenrufen und Pfiffen gestört, bevor schließlich während des letzten Filmdrittels, als die Erschießung eines Kongolesen auf der Leinwand zu sehen war, eine größere Zahl Protestierender unter »Mörder!«-Rufen nach vorne stürmte und versuchte, den Vorhang vor die Leinwand zu ziehen. Diese wurde dabei beschädigt, die Polster zahlreicher Sitze wurden aufgeschlitzt. Im Anschluss an ein Sit-in im Kino wurde ein fünfköpfiges Protestkomitee gewählt mit dem Auftrag, eine Strafanzeige auf den Weg zu bringen, bevor die Menge nach mehr als einer Stunde den Saal verließ und von der Polizei zerstreut wurde. Die Bilanz: ein Schaden von gut 10.000 DM und ein verwüsteter Kinosaal, der einen Tag wegen Renovierungsarbeiten geschlossen werden musste. Zum Protest aufgerufen hatten neben dem Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS) auch Die Falken (Sozialistische Jugend Deutschlands) und der Afrikanische Studentenbund. Tatsächlich waren neben späteren Ikonen der Studentenbewegung wie Fritz Teufel und Rudi Dutschke auch einige afrikanische Studierende vor Ort. Sie warfen dem als dokumentarische Filmreportage auftretenden *Africa Addio* »Rassenhetze«, Verherrlichung des Kolonialismus und des Apartheidregimes in Südafrika sowie die Denunziation der Befreiungsbewegungen Afrikas vor.<sup>1</sup>

Die Studierenden setzten bei ihrer Aktion auf erprobtes Instrumentarium: Protestformen wie die gewaltsame Störung von Filmvorführungen und die Demolierung von Kinomobiliar, die sich in Anlehnung an die Zerstörung von Kunstwerken als Kinemaklasmus bezeichnen lassen, standen in einer Tradition, die bis ins frühe 20. Jahrhundert zurückreichte.<sup>2</sup> Sie stellten auch in der Bundesrepublik ein durchaus gängiges Mittel der politischen Auseinandersetzung dar.<sup>3</sup> Derartige

- 1 Vgl. Quinn Slobodian, *Foreign Front. Third World Politics in Sixties West Germany*, Durham, NC 2012, S. 137f.; Niels Seibert, *Vergessene Proteste. Internationalismus und Antirassismus 1964–1983*, Münster 2008, S. 37f.; Marco Carini, *Fritz Teufel. Wenn's der Wahrheitsfindung dient*, 2. Aufl., Hamburg 2008, S. 29f.; Jan-Frederik Bandel, *Das Malheur. Kongo-Müller und die Proteste gegen »Africa Addio«*, in: *iz3w* (2005) 287, S. 37–41; Nick Thomas, *Protest Movements in 1960s West Germany. A Social History of Dissent and Democracy*, Oxford 2003, S. 94–97; Siegwald Lönnendonker/Bernd Rabehl/Jochen Staadt, *Die antiautoritäre Revolte. Der Sozialistische Deutsche Studentenbund nach der Trennung von der SPD 1960–1967*, Wiesbaden 2002, S. 293f.; Jürgen Miermeister, Rudi Dutschke. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 67f. Vgl. auch Raimund Le Viseur, *Es gab großen Krach, Der Abend*, Nr. 178, 3.8.1966; Chris Strohschön, *Trotz Krawall: Afrika-Film läuft weiter, Bild (Berlin-Ausgabe)*, Nr. 179, 4.8.1966; eb., »Africa Addio« am Kurfürstendamm abgesetzt, *Die Welt*, Nr. 181, 6.8.1966.
- 2 Vgl. Kai Nowak, *Kinemaklasmus. Protestartikulation im Kino*, in: Frank Bösch/Patrick Schmidt (Hg.), *Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M./New York 2010, S. 179–194.
- 3 Für die Bundesrepublik besteht hier ungebrochen Forschungsbedarf, widmeten sich die bisherigen Arbeiten doch nur entweder isoliert einzelnen, kanonisierten Filmskandalen wie *Die Sünderin* (1950) oder *Das Schweigen* (1964) oder behandelten diese im Zusammenhang mit anders gelagerten Fragestellungen. Vgl. u. a. Christian Kuchler, *Kirche und Kino. Katholische Filmarbeit in Bayern (1945–1965)*, Paderborn 2006, S. 147–174; Philipp von Hugo, »Eine zeitgemäße Erregung«. Der Skandal um Ing-

Kinoproteste fanden in der Regel nicht als isolierte Ereignisse statt, sondern wurden im Rahmen von Filmskandalen aufgeführt. Diese werden verstanden als Verdichtung der öffentlichen Kommunikation von Empörung über einen als transgressiv wahrgenommenen Film, die nicht nur in der situativen Öffentlichkeit des Kinos verortet ist, sondern auch massenmediale Öffentlichkeiten erfasst. Skandale sind deshalb besonders lohnenswerte geschichtswissenschaftliche Untersuchungsgegenstände, weil sie latent existierende Moralvorstellungen, Normen und Werte sichtbar werden lassen, indem sie diese zum öffentlichen Thema und Streitgegenstand machen. Skandale sind also Deutungskämpfe um die Grenzen des Sagbaren – im Fall von Filmskandalen nicht zuletzt auch des Zeigbaren.<sup>4</sup>

Eine solche Perspektive erweist sich auch für die Untersuchung der Auseinandersetzungen um *Africa Addio* als äußerst ergiebig, ermöglicht der Fall doch nicht nur einen präzisen Blick auf die Wahrnehmungsweisen von Dekolonisierungsprozessen und des afrikanischen Kontinents in der Bundesrepublik der 1960er Jahre, sondern auch auf die mediengeschichtlich interessante Frage nach den Akzeptanzschwellen von Gewalt und Tod auf der Leinwand. Im Fall von *Africa Addio* kulminierte die Verschränkung dieser beiden Diskussionen, wie die Untersuchung zeigt, in einer medienethisch grundierten Auseinandersetzung um den moralisch angemessenen Umgang mit der NS-Vergangenheit. In der Forschung wurde der Fall bisher nahezu ausschließlich aus der Perspektive der Protestierenden erzählt. Während die Selbsthistorisierung durch die Protagonisten der 68er für die Analyse umfassender gesellschaftlicher Kontexte und Wahrnehmungsweisen kaum geeignet ist und vor allem als Memoirliteratur zu lesen ist,<sup>5</sup> bewerten andere Arbeiten den Protest gegen *Africa Addio* als Ausdruck der internationalistischen Orientierung der Studentenbewegung und als schlagkräftiges Beispiel für antirassistischen und Dritte-Welt-bezogenen Aktivismus. Hierbei wird stets besonders der Austausch mit afrikanischen Studierenden in Deutschland sowie deren hoher persönlicher Einsatz betont.<sup>6</sup> Der von Quinn Slobodian eingeführte und u. a. an den Protesten gegen *Africa Addio* exemplifizierte Begriff der *corpse polemics* beschreibt treffend die – auch moralisch – ambivalenten Bildstrategien der Dritte-Welt-Aktivist:innen, Leichen von nicht-weißen Gewaltopfern als politische Waffe zu nutzen, aber – und hier lag ihr blinder Fleck – zugleich in exploitativer Weise auszustellen. Für »reaktionäre«, nicht-emanzipative Zwecke konnten sie eine solche Ästhetik hingegen nicht akzeptieren und bekämpften sie – so wie im Astor-Kino. Doch trotz kleinerer Seitenblicke entwickelt auch Slobodian das an sich überzeugende Argument aus einer primär auf die linke Protestbewegung gerichteten Fragestellung heraus.<sup>7</sup>

mar Bergmans Film »Das Schweigen« (1963) und die Aktion »Saubere Leinwand«, in: Zeithistorische Forschungen 3 (2006) 2, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-vHugo-2-2006> (letzter Zugriff 21.12.2014); Sybille Steinbacher, Sexualmoral und Entrüstung. Der Skandal um Ingmar Bergmans Das Schweigen, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 38 (2010), S. 230–245. Dass eine systematische Gesamtschau des Kinos als Ort politischen Protests in der Bundesrepublik lohnenswert sein könnte, zeigt nun die Annäherung von 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.

4 Vgl. Kai Nowak, Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik, Göttingen 2015.

5 Vgl. u. a. Lönnendonker/Rabehl/Staadt, Die antiautoritäre Revolte, S. 293–296; Ulrich Enzensberger, Die Jahre der Kommune I. Berlin 1967–1969, München 2006.

6 Vgl. Timothy Scott Brown, West Germany and the Global Sixties. The Antiauthoritarian Revolt, 1962–1978, Cambridge 2013, S. 39–41; Seibert, Vergessene Proteste, S. 34–49; Katrina M. Hagen, Internationalism in Cold War Germany, PhD University of Washington, 2008, S. 283; Bandel, Das Malheur.

7 Vgl. Slobodian, Foreign Front, S. 135–161.

Eine solche Binnenperspektive führt allerdings zu verkürzten Ergebnissen, wenn man in Rechnung stellt, dass sich die formierende Protestbewegung zunehmend an den Erfordernissen der bürgerlichen Massenmedien orientierte.<sup>8</sup> Daher soll der Fall hier nicht allein im Rahmen einer Geschichte studentischen Protests erzählt, sondern als ein sich in verschiedenen, sich verschränkenden Öffentlichkeiten vollziehender Filmskandal untersucht werden. Nur in einem solchen breiteren Kontext werden die in der Auseinandersetzung aufgerufenen Wert- und Moralvorstellungen sowie die Grenzen von Sagbarkeiten und Zeigbarkeiten über das postkoloniale Afrika und dessen Bewohner freigelegt. Dazu gehört freilich auch, nicht unbesehen der Filmlektüre der Protestierenden zu folgen, sondern gleichfalls den inkriminierten Film selbst in die Untersuchung einzubeziehen. Dieser Beitrag ordnet daher *Africa Addio* filmhistorisch ein, unterzieht ihn einer knappen formal-inhaltlichen Analyse und untersucht seine vielschichtige Rezeptionsgeschichte. Dabei zeigt sich, wie der Film durch die schockauslösende Qualität filmischer Authentizität von Gewalt- und Todesdarstellungen und deren skandalösem Potential prominent und vernehmbar eine Stellvertreterdebatte über das Afrika der Dekolonisation und Deutschlands Rolle in diesem Prozess anstieß. Der Skandal als Modus der Auseinandersetzung führte allerdings dazu, dass eben diese Frage rasch aus dem Fokus verschwand. In der Folge der Kinorandale wurde der ursprüngliche Auslöser im Rahmen eines Skandals zweiter Ordnung bald vollständig überlagert von Empörung über die Aktionsformen und der Frage ihrer Legitimität.<sup>9</sup> Die protestierenden Studenten wiederum transponierten den Fall in den Nachweis eines seinerseits als skandalös markierten Umgangs mit der NS-Vergangenheit in der Bundesrepublik.

### »Die brutale Fratze des Rassismus«: Das Narrativ von *Africa Addio* und die bundesdeutsche Filmkritik

Die beiden italienischen Regisseure Gualtiero Jacopetti und Franco Prosperi drehten mit ihrem Team in drei Jahren zwischen 1962 und 1965 umfangreiches Filmmaterial vor allem in Kenia, Tanganjika, Sansibar und dem Kongo. Der daraus zusammengestellte *Africa Addio* inszeniert sich, auch getragen durch den Off-Kommentar, als wehmütiger Abschiedsgruß an das Afrika der Kolonialzeit. Die Dekolonisation gibt er als pubertäre Transitionsphase des Kontinents aus, doch hegten zahlreiche Kritiker und nicht zuletzt die Protestierenden in einer ideologiekritischen Filmlektüre Zweifel daran. Ihnen schien das Werk das Erwachsenwerden Afrikas für unmöglich zu halten und wieder nach der harten ordnenden Hand der kolonialen Eltern zu rufen. Bereits die ersten Kritiken, die etliche Wochen vor den Berliner Kinokrawallen erschienen waren, gingen hart mit *Africa Addio*, seiner Botschaft und seiner Machart ins Gericht. So empörte sich der katholische *film-dienst*, »der unverantwortliche Reißer wirkt sowohl imperialistisch als auch militaristisch. Er ist erst recht antidemokratisch und rassenhetzerisch«. Der *Tagesspiegel* beklagte die »brutale Fratze des Rassismus«, und auch Springers *Berliner Morgenpost* befand: »Das alles ergibt eine Tendenz,

8 Vgl. Kathrin Fahlenbrach, *Protest-Inszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*, Wiesbaden 2002.

9 Ein Skandal zweiter Ordnung setzt ein, wenn das Handeln von Akteuren in einem Skandal als Normverstoß interpretiert und seinerseits skandalisiert wird. Er weist damit ein eigenes Skandalon auf, greift in Teilen aber durchaus auf identisches Personal zurück. Ein Skandal zweiter Ordnung kann eine komplett eigene Dynamik gewinnen und sich vom vorherigen Skandal abtrennen, ja diesen gar aus der öffentlichen Kommunikation zurückdrängen. Vgl. John B. Thompson, *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*, Cambridge 2000, S. 24.

die man wohl auch bei größter Zurückhaltung nur als rassenhetzerisch bezeichnen kann.«<sup>10</sup> Uwe Nettelbeck beklagte in der *Zeit*, dass der Film der als glanzvoll gezeichneten Kolonialzeit Bilder des Niedergangs in der Phase der Dekolonisation gegenüberstelle. Dabei reproduziere er durchgängig die anthropologische Behauptung, die Afrikaner seien letztlich kaum mehr als unzivilisierte Wilde, nicht in der Lage, ein geordnetes Staatswesen aufzubauen. Stattdessen würden sie die Residuen der Kultur zerstören, die im Film eine koloniale sei, die Tierwelt des Kontinents und schließlich sich selbst abschlachten. Diese These entwickelte Nettelbeck u. a. anhand der Bilder von blutigen Konflikten zwischen ethnischen Gruppen, etwa von Gräueltaten an den Tutsi oder dem Massaker an der arabischen Bevölkerung während der Revolution auf Sansibar 1964. Allerdings, so Nettelbecks Vorwurf, würden keine Ursachen, sondern nur Wirkungen präsentiert: »Man sieht vor einem blutigen Baumstumpf einen Haufen abgehackter Hände, halbverweste Leichen in offenen Gräbern, Leichen, die der Fluß ans Ufer gespült hat«. Aufgrund seiner Selektivität habe der Film die Intention einer »postumen Rechtfertigung des Knüppels in der Faust der Kolonialherren«, befand der *Zeit*-Journalist.<sup>11</sup> Auch der Feuilleton-Chef der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Robert Held, der in seiner Besprechung die politische Grundhaltung von *Africa Addio* durchaus zu begrüßen schien, beklagte, obgleich er nicht explizit von Rassismus sprach, die anthropologisierenden Thesen des Films: »Es ist auch kein Zweifel, daß über der wehmütigen, pathetischen Schilderung der Rückzugssituation des weißen Mannes in diesem Film eins zu kurz kommt [...]: die Würde des schwarzen Mannes, seine Menschlichkeit, die vor Gott nicht geringer ist.«<sup>12</sup>

### Hundewelt: *Africa Addio* als Genrefilm

Bei *Africa Addio* handelte es sich um ein sogenanntes Mondo, das als Subgenre des Exploitation-Films gilt.<sup>13</sup> Die Genrebezeichnung geht zurück auf die italienische Produktion *Mondo Cane* (1962), ebenfalls entstanden unter der Regie von Jacopetti und Prosperi. Dieser Film zeigt ein Sammelsurium von Sitten und Gebräuchen, Kuriositäten, sensationellen und schockhaften Bildern aus aller Welt: Folter, Schlachtszenen, Tierquälereien sowie slapstickhafte Szenen aus dem »Westen« sollten die Unmenschlichkeit des Menschen im Umgang mit Tieren und seinen Mitmenschen illustrieren. Allen Mondos gemein waren eine misanthrope und defätistisch-kulturkritische Grundhaltung. Blut, Sex und Exotismen aller Art waren fester Bestandteil des Mondo-Prinzips, ebenso wie ein voluntaristischer Umgang mit der Kategorie des Dokumentarischen. Als hybride Form kombinierten sie Originalaufnahmen mit – teils offenkundig – gestellten Aufnahmen, wobei oberstes Prinzip der Mondos ein ausgeprägter Sensationalismus war. Daher werden Mondos auch als *shockumentaries* bezeichnet.<sup>14</sup> *Mondo Cane* und die zahlreichen epigonalen Produktionen verfolgten eine Politik der emotionalen Affizierung der Zuschauer, die wegen der Gleichzeitigkeit

10 *Africa Addio*, in: film-dienst, Nr. 28, 1966; Hans-Georg Soldat, Der gewöhnliche Rassismus, Der Tagesspiegel, Nr. 6349, 31.7.1966; Dieter Strunz, Filmischer Volksredner von höchst fragwürdiger Moral, Berliner Morgenpost, Nr. 177, 2.8.1966.

11 Uwe Nettelbeck, Ein Zerrbild Afrikas, Die Zeit, Nr. 25, 24.6.1966.

12 Robert Held, Blutige Zeitgeschichte in Cinema Scope, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 127, 3.6.1966.

13 Zu Entstehung und Geschichte des Exploitation-Films vgl. Eric Schaefer, »Bold! Daring! Shocking! True!« A History of Exploitation Films, 1919–1959, Durham, NC 1999.

14 Vgl. Mark Goodall, Sweet & Savage. The World Through the Shockumentary Film Lens, London 2006; Jane Roscoe/Craig Hight, Faking it. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality, Manchester 2001; David Kerekes/David Slater, Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff, London 1998, S. 101–161.

von authentifizierenden Strategien und Zweifeln am Authentizitätsstatus der Filmbilder, über deren Herkunft und Entstehungsbedingungen das Publikum im Unklaren gelassen wurde, umso verstörender ausfiel.

Jacopetti und Prospero verantworteten auch *Africa Addio*, und die Ingredienzien waren die gleichen. Auch diesem Mondo mangelt es nicht an schockierenden Szenen: Es sind eine Reihe von brutalen, schwer erträglichen Bildern von Tierquälereien, Massakern und Hinrichtungen zu sehen, immer wieder abgelöst von ästhetisierten Natur- und Tieraufnahmen – geradezu inflationär: Sonnenuntergänge – und Miniaturen in humoristischer Absicht, die zumeist auf westliche Stereotype rekurrieren, wie sie auch in westdeutschen Afrikafilmen der Nachkriegszeit gepflegt wurden.<sup>15</sup> Auch *Africa Addio* enthält gestellte Szenen. Die beteiligten Afrikaner agierten für einen geringen Lohn vor der Kamera und wirkten an ihrer eigenen Diskriminierung mit, etwa wenn sie eigens für die Kamera in einer verlassenen Kolonialvilla das Mobiliar zu Feuerholz zerkleinern.



Abb. 1: Agitprop-Montage: Schwarz vs. Weiß – Chaos vs. Ordnung (Screenshots aus *Africa Addio*).

Dass das postkoloniale Afrika durchgängig als Ort des Chaos und des Todes erscheint, wird unter anderem durch eine suggestiv-kontrastive Montage filmisch realisiert. So beginnt *Africa Addio* mit einer Gegenüberstellung von ekstatisch trommelnden, tanzenden Kenianern und disziplinierten, fleißigen ehemaligen Kolonialherren.<sup>16</sup> Während die Kenianer bei einer Massenkundgebung zur Feier der Unabhängigkeit von 1963 stets in Untersicht und mit den hektischen Bewegungen der Handkamera gefilmt worden sind, so dass der Eindruck einer bedrohlichen Nähe entsteht, suggerieren die in Totale und Halbtotale mit statischer Kamera gedrehten Aufnahmen der aus dem Land abziehenden britischen Kolonialsoldaten staatliche Ordnung und strikte Disziplin (Abb. 1).<sup>17</sup>

Der Filmhistoriker Mark Goodall vergleicht die Mondos mit dem *cinema of attraction*, dem frühen Kino, was mit Blick auf die genreprägende *Mondo Cane*-Reihe durchaus einleuchtet. Hier wie dort dominiert das Visuelle, der Schauwert, gegenüber dem Narrativ.<sup>18</sup> Auch *Africa Addio*

15 Zum Afrikabild im deutschen Film vgl. Martin Baer, Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff. Bilder von Afrika im deutschen Film, in: Susan Arndt (Hg.), *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster 2001, S. 253–270.

16 Zur filmischen Konstruktion einer das gesamte Werk durchziehenden Opposition zwischen Schwarz und Weiß und ihren bis zum ebenso kontrastiven Einsatz musikalischer Motive reichenden Stilmitteln vgl. auch die Analyse von Daniela Baratieri, *Memories and Silences Haunted by Fascism. Italian Colonialism, MCMXXX–MCMLX*, Bern 2010, S. 235–244.

17 Bereits mit den Szenen des britischen Truppenabzugs aus den Anfangsminuten des Films begannen nach Darstellung eines der an den Kinoprotesten Beteiligten die lautstarken Unmutsäußerungen in der Berliner Vorführung am 2. August 1966. Vgl. Dokumentation des 1. Africa-Addio-Prozesses durch einen Angeklagten für den Rechtshilfefonds des Republikanischen Clubs, 30.2.1968, Hamburger Institut für Sozialforschung (HIS), Bestand Sozialistisches Anwaltskollektiv (SAK) 110,02.

18 Mark Goodall, *Shockumentary Evidence. The Perverse Politics of the Mondo Film*, in: Stephanie Denison/Song Hwee Lim (Hg.), *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*, London

verschreibt sich diesem Grundprinzip, doch sind die Sensationalismen hier zugleich mehr als nur Selbstzweck. Sie stützen ebenso wie die filmischen Mittel stets das übergeordnete Narrativ und damit das politische Anliegen des Films.<sup>19</sup> Insofern zeichnet sich Jacopettis Afrika-Film, wie sich argumentieren lässt, vor allem durch deutliche Anleihen beim sowjetischen Dokumentarfilm der 1920er Jahre aus, wo mit vergleichbaren Montageverfahren Klassegegensätze verdeutlicht wurden. So werden in *Das Dokument von Shanghai* (1928) Szenen aus dem wohlhabenden internationalen Viertel der Stadt mit Aufnahmen aus dem chinesischen Teil mit seinen engen Wohnverhältnissen kontrastiert; den das Leben genießenden Kolonialherren sind die sie versorgenden, hart arbeitenden Chinesen gegenübergestellt.<sup>20</sup> Insbesondere aber Sergej Eisenstein setzte in seinen propagandistischen Filmen wie *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) auf eine Didaktik der Schauwerte und Schockeffekte. Die von ihm entwickelte Montage der Attraktionen verfolgte den Zweck, das Publikum emotional zu involvieren und so Erkenntnisprozesse auszulösen.<sup>21</sup> *Africa Addio* machte zwar nicht Propaganda für die Weltrevolution, in der *Das Dokument von Shanghai* die Lösung des Kolonialproblems sah, sondern im Gegenteil für den Kolonialismus, so jedenfalls die Deutung der überwiegenden Zahl der Kritiker. Aber mit durchaus vergleichbaren Mitteln ging es *Africa Addio* darum, ein affektgestütztes Afrikabild zu evozieren. In der Tat könnte also auch dieser als Agitprop-Film bezeichnet werden.<sup>22</sup>

Filmhistorisch wesentlich eindeutiger lässt sich *Africa Addio* in zwei andere Traditionen einordnen: Zum einen macht er Anleihen beim Genre des Expeditionsfilms,<sup>23</sup> das v. a. in den 1920er Jahren prominent war und mit *Africa Speaks!* (1930) einen ebenfalls umstrittenen, auch mit *fake footage* arbeitenden und koloniale wie rassistische Stereotype pflegenden Film hervorgebracht hat. Dieser Film wurde Anfang 1931 – und insofern stellt er ein frühes Beispiel von antikolonialem Protest gegen Filme dar – u. a. von Personen aus dem Umfeld der kommunistischen Liga zur Verteidigung der Negerrasse skandalisiert.<sup>24</sup> Ein stets wichtiger Bestandteil von Expeditionsfilmen waren

2006, S. 118–126, hier S. 119. Zum *cinema of attraction* vgl. Tom Gunning, *The Cinema of Attraction. Early Film, its Spectators and the Avant-Garde*, in: *Wide Angle* 8 (1986) 3/4, S. 63–70; Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, S. 69–93.

- 19 In einem knapp vier Jahrzehnte später für den Dokumentarfilm *The Godfathers of Mondo* (2003) entstandenen Interview versuchten Jacopetti und Prospero die Deutungshoheit über ihren Film zurückzuerlangen. Einerseits reklamierten sie journalistische Objektivität und politische Neutralität für sich und ihren Film, andererseits bekannten sie sich jedoch zur Absicht, mit *Africa Addio* einer vermeintlich politisch korrekten Sichtweise auf den afrikanischen Kontinent entgegenzutreten und die Probleme einer aus ihrer Sicht verführten Dekolonisierung benennen zu wollen. Mit dem Hinweis, die Schuld für die »tragische« Situation liege bei den Kolonialmächten, versuchten sie der Kritik zu begegnen, bei ihrem Film handele es sich um eine reine Kolonialismus-Apologie.
- 20 Vgl. Nicholas J. Cull/Arthur Waldron, *Shanghai Document – ›Shanghaiskii Dokument‹* (1928). *Soviet Film Propaganda and the Shanghai Rising of 1927*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 16 (1996), S. 309–331; Thomas Tode, *Wie man einen Film shanghai! Die Umarbeitung eines sowjetischen Dokumentarfilms durch den Volksfilmverband: Das Dokument von Shanghai* (1928), in: *Filmblatt* 13 (2008) 38, S. 23–30.
- 21 Zu Eisensteins Montagetheorie und ihrer weiteren Entwicklung vgl. Felix Lenz, *Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*, Paderborn/München 2008.
- 22 Auch *Zeit*-Kritiker Nettelbeck sprach von einer »Nummernrevue der absichtsvollen Oberflächlichkeit der Propaganda«. Uwe Nettelbeck, *Ein Zerrbild Afrikas*, *Die Zeit*, Nr. 25, 24.6.1966.
- 23 Vgl. Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009, S. 309–427; Schaefer, »Bold! Daring! Shocking! True!«, S. 265–285.
- 24 Allerdings verloren sich antikoloniale Deutungsmuster gegenüber der Mehrheit »bürgerlicher« Skandalisierer und ihrem medienethischen Interesse am Verhältnis von Film und Authentizität relativ rasch im Verlauf des Filmskandals. Vgl. Nowak, *Projektionen der Moral*, S. 64–75.



Bilder einer dem Zuschauer fremden und oft genug feindlich erscheinenden Tierwelt. Im deutschen Film der späten 1950er Jahre und frühen 1960er Jahre wandelte sich der Blick auf die afrikanische Fauna vom Bedrohlichen ins Positive, was maßgeblich an dem überaus populären, oscarprämiierten Dokumentarfilm *Serengeti darf nicht sterben* (1959) von Bernhard Grzimek lag. *Africa Addio* mutet, was die Tieraufnahmen betrifft, geradezu wie eine Antithese an. Zwar sehen beide Filme – und hier legen beide einen kolonialen Blick an – übereinstimmend im Menschen eine existentielle Gefahr für die Tierwelt des afrikanischen Kontinents.<sup>25</sup> Doch während Grzimek in erster Linie deren Erhabenheit herausstellt, um Empathie für eine schützenswerte Flora und Fauna zu wecken, rufen Jacopetti und Prospero mit Aufnahmen von zahllosen Tierkadavern und einem kaum enden wollenden Gemetzel vor allem Abscheu hervor. Hier steht der Afrikaner in der Verantwortung, dort am Pranger.<sup>26</sup>

Zum anderen knüpft *Africa Addio* filmhistorisch an sogenannte *atrocity films* an, jedoch weniger an die Traditionslinie der von den Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg zur Reeducation der deutschen Bevölkerung eingesetzten Filme mit Aufnahmen aus deutschen Konzentrations- und Vernichtungslagern als vielmehr an eine Spielart des klassischen Exploitation-Films, etwa die mit Bildern von Gräueltaten gespickten Kriegsfilme.<sup>27</sup> Als einer der unmittelbaren Vorläufer des Jacopetti-Films kann *Mau Mau* (1955) gelten, ein ebenfalls mit journalistischem Gestus auftretender Film über den Aufstand in Kenia, der einen nachgestellten, auf einer Brachfläche bei Los Angeles gedrehten Angriff auf ein Dorf enthielt. Dort ist zu sehen, wie Afro-Amerikaner halb-nackte, vermeintlich indigene Frauen mit Macheten jagen.<sup>28</sup>

In gleich mehrfacher Hinsicht steht *Africa Addio* mit dem DEFA-Film *Der lachende Mann* (1966) in Zusammenhang.<sup>29</sup> In diesem Interview-Film sprach der deutsche Söldner Siegfried Müller, Spitzname »Kongo-Müller«, über ein italienisches Filmteam, das im Kongo aufgetaucht sei und Aufnahmen vom Angriff auf die Stadt Boende gemacht habe – es handelte sich um Jacopetti und Prospero. Müller bedauerte dies als »Malheur«, sind dabei doch Aufnahmen von Erschießungen entstanden, die das Treiben der Söldner im Kongo potentiell delegitimierten und als schmutzigen Krieg entlarvten. Ende 1964 wurde in Italien in Presseartikeln die Drehpraxis von Jacopetti und seinem Filmteam öffentlich. Demnach habe der Kameramann einen niederländischen Söldner angewiesen, so lange mit der Erschießung dreier junger Kongolesen zu warten, bis er das Objektiv gewechselt hatte. In einem anderen Fall sei eine Hinrichtung statt, wie ursprünglich vorgesehen, an einen Baum gelehnt auf Intervention der Filmleute durch Erschießung an einer Wand vollzogen worden – wegen besserer Lichtverhältnisse. Jacopetti wurde wegen Beihilfe zum Mord in drei Fällen angeklagt, musste aber mangels Beweisen freigesprochen werden.<sup>30</sup> Der Regisseur soll zu seiner Verteidigung zu Protokoll gegeben haben: »Wir haben niemanden getötet, weder direkt noch indirekt. Wir haben nicht geschossen. Das waren alles Menschen, die man ohnehin umgebracht hätte.«<sup>31</sup>

25 So macht Vinzenz Hediger in seiner Analyse des »ökologischen Tieres« in *Serengeti darf nicht sterben* u. a. in der Darstellung der Wilderer spätkoloniale Deutungsmuster aus. Vgl. Vinzenz Hediger, Das Tier auf unserer Seite. Zur Politik des Filmtiers am Beispiel von *Serengeti darf nicht sterben*, in: Anne von der Heiden/Joseph Vogl (Hg.), Politische Zoologie, Zürich 2007, S. 287–301, hier S. 300f.

26 Vgl. Baer, Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff, 2001, S. 261–263.

27 Vgl. Ulrike Weckel, Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager, Stuttgart 2012; Schaefer, »Bold! Daring! Shocking! True!«, S. 285–289.

28 Vgl. Schaefer, »Bold! Daring! Shocking! True!«, S. 287.

29 Vgl. Bandel, Das Malheur sowie zur Biographie des »Kongo-Müller« und seinem Status als Medienereignis vgl. Christian Bunnenberg, Der »Kongo-Müller«. Eine deutsche Söldnerkarriere, Berlin 2007.

30 Bandel, Das Malheur, S. 38.

31 Zit. nach Gesicht unterm Stiefel, Der Spiegel, Nr. 16, 14.4.1965.

## Gewaltdarstellungen und das Problem filmischer Authentizität als Skandalanlass

44

Die Empörung über das Agieren der Filmemacher war groß, und Presseberichte über den italienischen Prozess und die Vorgänge im Kongo gingen 1965 auch durch deutsche Zeitungen.<sup>32</sup> Dabei wurde mehrfach Bezug zur Figur des »Kongo-Müller« hergestellt, die durch Gerd Heidemanns *Stern*-Reportage über die Söldner im Kongo und durch die Kontroverse um *Der lachende Mann* in der Öffentlichkeit bekannt war.<sup>33</sup> Dies war zweifellos nicht allein der Tatsache geschuldet, dass der Jacopetti-Film Müllers Söldnertruppe bei ihrem blutigen Geschäft im Auftrag Moïse Tschombés zeigte, sondern diente vor allem auch der Verlängerung von etablierter, aber aufmerksamkeitsökonomisch bereits abgeklungener Empörung in einen neuen Fall.<sup>34</sup> *Africa Addio* war also als skandalös markiert, noch bevor das Filmmaterial den Schneiderraum überhaupt verlassen hatte. Tatsächlich sollte die gefilmte Hinrichtung die Schlüsselszene der Skandalisierungen werden. Keine Kritik kam ohne entsprechenden Verweis aus, ebenso wenig die Protestaufrufe der Studentenorganisationen.<sup>35</sup> Auch gab die Erschießungsszene das Signal zur Erstürmung der Bühne bei den Kinokrawallen im Astor-Kino am 2. August 1966. Doch vor allem diente sie zunächst in der Presse als treibendes Element des Filmskandals, um moralische Transgressionen auszumachen und Verantwortlichkeiten zuzuschreiben. So bezeichnete Enno Patalas in kriminalisierender Bildsprache die Filmemacher in der *Filmkritik* als »Mordkomplizen«, deren arrangierende Hand »Fingerabdrücke hinterlassen« habe.<sup>36</sup> Gängiger noch war die Charakterisierung Jacopettis als ein pathologischer Fall, als Perverser, wie sie etwa das Berliner Boulevardblatt *Der Abend* vornahm: »Wer sich mit so großer Kaltblütigkeit in jeden Exzeß stürzt, wer Morden zusieht, ohne die Hand zu rühren (es sei denn, um die Blende zu verstellen), wer Schwarz gegen Weiß, Europa gegen Afrika, Ordnung gegen Chaos, Übermenschen gegen Untermenschen derart ausspielt, wer bei Tierschlächtereien selbst ins Bild gerät und die Massaker dann bejammert – der muß von besonderer Wesensart sein.«<sup>37</sup> Der *Merkur* diagnostizierte später, der Film zeuge von einer pseudosexuellen »Wollust an brutalen Sachverhalten, Herostratum, Exhibitionismus, Sodomasochismus.«<sup>38</sup> Jenseits solcher kanalisierenden Personalisierung versuchte die Presse zudem, ihre Empörung mittels journalistischer Ethik zu begründen und an der Machart des Films dingfest zu machen. So problematisierte *FAZ*-Kritiker Held den Status *Africa Addios* als dokumentarisches, als journalistisches Werk und wertete den Eingriff des Filmteams in das Geschehen als Grenzüberschreitung.<sup>39</sup> Der *Merkur* bemängelte: »Indem aber An-

32 Vgl. ebd.; Kulturelle Nachrichten, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 2, 4.1.1966.

33 Vgl. Gerd Heidemann/Ernst Petry, Auf der Straße der Landsknechte, *Stern*, Nr. 47–49, 22.11.–6.12.1964.

34 Vgl. etwa Hans-Georg Soldat, Der gewöhnliche Rassismus, *Der Tagesspiegel*, Nr. 6349, 31.7.1966.

35 SDS Landesverband (LV) Berlin: Protestaufruf an die Mitglieder, o. D. [Ende Juli 1966], Freie Universität Berlin, APO-Archiv, SDS Berlin, B I, 1960–1966 (Ordner Nr. 352); SJD-Die Falken, LV Berlin: Rundschreiben, 1.8.1966, HIS, SAK 110,02.

36 E. P. [Enno Patalas], *Africa addio*, in: *Filmkritik*, Nr. 8, 1.8.1966.

37 Raimund Le Viseur, Es gab großen Krach, *Der Abend*, Nr. 178, 3.8.1966.

38 Augustinus Rohmer, »Africa Addio« und die Genealogie der weißen Moral, in: *Merkur* 11 (1967) 2, S. 193–196.

39 Zwar betonte Held den Impuls der Neugier, der Aufdeckung und dessen journalistische Notwendigkeit, aber bekannte zugleich: »Unbedingt sauber erscheint uns diese Reportage nicht«, und schrieb mit Blick auf die Aufnahmen von den Tierjagden: »Das ›Timing‹, die zeitliche Abstimmung von Kamera und fallendem Schuß – da bricht ein Elefant nach dem anderen zusammen, und jedesmal fährt die Zoomlinse der Kamera auf die rechte Telebrennweite –, verraten, daß auch hier Jacopettis Reporter die Finger nicht



tonio Climati, der Kameramann, grundsätzlich mit dem Auslösen wartet, bis eine Hinrichtung, ein Niedermetzeln, ein Plündern, ein letztes Röcheln erfolgt ist, die dazwischenliegende Zeit und den danebenstehenden Raum aber weglässt, verzerrt er die Wirklichkeit, die immer das Ganze ist.«<sup>40</sup>

Damit ist der Kern der Skandalösität von *Africa Addio* angesprochen, nämlich die spezifische Dialektik der Authentizität in Filmskandalen anlässlich von Gewalt- und Todesdarstellungen: Einerseits präsentierte der Film im Stile einer Filmreportage eine authentische Aufnahme einer real stattgefundenen Ermordung, der das Publikum mittelbar als Augenzeuge beiwohnte.<sup>41</sup> Andererseits nahmen die Filmemacher mutmaßlich, aber durch die begleitende Berichterstattung hinreichend plausibilisiert, eine Manipulation des Authentischen vor, also eigentlich eine Verfälschung der Wirklichkeit, die zugleich die – moralisch gebotene – Möglichkeit der Abwendung des Grausamen aufscheinen lässt. Dies war deshalb so verstörend, weil die Manipulation die Authentizität des Authentischen zusätzlich bezeugte. Nur etwas, das in all seinem blutigen, schockierenden Ausmaß wirklich geschehen ist, konnte überhaupt manipuliert werden.<sup>42</sup> So war es die Möglichkeit des Über-Authentischen in Verbindung mit dem prekären Authentizitätsstatus der Aufnahme, die neben der schieren Quantität und Explizitheit der Gewaltdarstellungen in *Africa Addio* für Empörung sorgte und die letztlich die entscheidende Transgression darstellte. Sie potenzierte die Schockwirkung und betrieb zugleich die moralische Delegitimierung des Films als journalistisches Werk. Damit geriet der ganze Film unter den Ideologieverdacht handwerklich geschickt gemachter Propaganda, und auch der Rassismusvorwurf erschien umso plausibler.

### Verschiebung des Skandalons in der Folge des studentischen Protests

Der Konsens der Ablehnung von *Africa Addio* in der Presse war bemerkenswert.<sup>43</sup> Ebenfalls einhellig war die skandalisierende Form der Kommentierung, die moralische Empörung über das Werk, etwa wenn *Der Abend* von einer »faschistischen Film-Methode« sprach oder die *Berliner Morgenpost* ihn »abstoßend und perfide« nannte.<sup>44</sup> Angesichts gleich mehrerer, sich gegenseitig verstärkender Transgressionen, verstieß der Film gegen ein breites Set an Norm- und Wertvorstellungen, so dass hinreichend Anknüpfungspunkte für Zeitungen unterschiedlichster politischer und weltanschaulicher Couleur gegeben waren. Entrüstung herrschte auch – und hier enthielt der Fall ein zweites Skandalon

aus den Ereignissen lassen wollten.« Robert Held, *Blutige Zeitgeschichte in Cinema Scope*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 127, 3.6.1966.

40 Augustinus Rohmer, »Africa Addio« und die Genealogie der weißen Moral, in: *Merkur* 11 (1967) 2, S. 193–196.

41 Zusätzliche Beglaubigung erhält die Szene durch die Selbstinszenierung der Filmemacher als das eigene Leben riskierende, investigative Journalisten. Mehrfach reflektiert der Off-Kommentar die Schwierigkeiten, unter denen die Aufnahmen entstanden seien, und besonders augenfällig wird diese selbstreflexive authentifizierende Strategie durch im Film enthaltene Aufnahmen vom Beschuss des Hubschraubers des Teams durch Maschinengewehre vom Boden aus.

42 Zum transgressiven Potential von Authentizität für Filmskandale vgl. Nowak, *Projektionen der Moral*, S. 76 u. 421–429

43 Erst deutlich nach der Welle der Filmkritiken zu *Africa Addio* und offenbar unter dem Eindruck der Proteste der Studierenden nahm ein Artikel in der *Welt am Sonntag* Partei für den Jacopetti-Film. Der Autor untermauerte seine Position mit Verweis auf den eigenen Expertenstatus als Afrika-Korrespondent. Demzufolge werde auf dem Kontinent an zahlreichen weiteren Schauplätzen gemordet, und das wesentlich exzessiver als im Film gezeigt. Vgl. Wolfgang Bretholz, »Africa Addio« – tatsächlich ist es noch grausamer ..., *Welt am Sonntag*, Nr. 33, 14.8.1966.

44 Raimund Le Viseur, *Es gab großen Krach*, *Der Abend*, Nr. 178, 3.8.1966; Dieter Strunz, *Filmischer Volksredner von höchst fragwürdiger Moral*, *Berliner Morgenpost*, Nr. 177, 2.8.1966.

mit je eigener Zuschreibung von Verantwortlichkeit – über die Entscheidungspraxis der Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK), dem Zensurgremium der Filmwirtschaft, sowie der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW).<sup>45</sup> Während die FSK den Film, da er nach Urteil der Journalisten eigentlich gegen gleich mehrere ihrer Richtlinien verstieß, hätte verbieten können und müssen, stattete die FBW *Africa Addio* gar mit dem Prädikat »wertvoll« aus, was ihn von der Vergnügungssteuer befreite.<sup>46</sup>

Doch es lag an einem anderen Skandal zweiter Ordnung, dass der Film als ursprüngliches Skandalon rasch aus dem Blick der Auseinandersetzung geriet. Nach den eingangs geschilderten Ausschreitungen im Berliner Astor-Kino fokussierte sich die Empörung der Presse auf die gewaltsame Form des Protests. Und dieser weitete sich rasch aus: Während am folgenden Tag das Filmtheater wegen Reparaturarbeiten geschlossen bleiben musste, kam es schon am 4. August 1966, als *Africa Addio* wieder in den Spielplan aufgenommen wurde, zu erneuten Aktionen. Abends fanden sich laut Polizeiangaben 800 Menschen vor dem Astor ein, um trotz Kundgebungsverbot zu protestieren.<sup>47</sup> Während auf dem Kurfürstendamm ein Verkehrschaos entstand, flogen im Kino Stinkbomben. Im Anschluss an die Vorführung kam es bis in die Nacht zu Auseinandersetzungen mit der Polizei. 43 Personen wurden festgenommen. Der Filmverleih folgte am nächsten Tag einer Aufforderung des Berliner Polizeipräsidenten und zog den Film nach nur neun Vorstellungen für Berlin zurück.<sup>48</sup>

Der Skandal zweiter Ordnung kam freilich nicht ohne den erster Ordnung aus: Die Berliner Studierenden benötigten den Konsens der öffentlichen Meinung über *Africa Addio* erstens, weil er sie mit dem Wissen über den ihnen noch unbekanntem Film versorgte, und zweitens, um ihren Protest jenseits eigener politischer Überzeugungen als moralisch gerechtfertigt auszuflaggen. Indem sie im Windschatten der ohnehin stattfindenden Skandalisierung agierten, diese allerdings radikalisierten, stellten sie sich außerhalb des Konsenses. Die Presse ließ nun von *Africa Addio* ab und widmete sich fast ausschließlich dem transgressiven Protest der Studierenden.<sup>49</sup> Einige Blätter hielten zwar nach wie vor das Ziel des Engagements für respektabel und unterschieden zwischen akzeptablen Protestmitteln wie Demonstrationen, Pfiffen, Boykotten und abzulehnenden gewaltsamen Mitteln. Denn, so schrieb *Der Abend*, »damit begibt man sich in eine Komplizenschaft mit den Kadern jener Couleur, deren Praktiken in Deutschland nun endlich unmöglich sein sollten.

45 *Africa Addio*, in: film-dienst, Nr. 28, 1966; E. P. [Enno Patalas], *Africa addio*, in: Filmkritik, Nr. 8, 1.8.1966; Hans-Georg Soldat, Der gewöhnliche Rassismus, *Der Tagesspiegel*, Nr. 6349, 31.7.1966; Dieter Strunz, Filmischer Volksredner von höchst fragwürdiger Moral, *Berliner Morgenpost*, Nr. 177, 2.8.1966; U. N. [Uwe Nettelbeck], Zensur-Hokuspokus, *Die Zeit*, Nr. 35, 26.8.1966. In den folgenden Jahren wurde in Kampagnen gegen FSK und FBW immer wieder auch auf die *Africa Addio*-Entscheidung verwiesen, vgl. etwa Uwe Nettelbeck, Ein schlechter Scherz der FBW, *Die Zeit*, Nr. 2, 13.1.1967.

46 So gehörte u. a. zu den möglichen Verbotgründen, wenn ein Film der FSK geeignet schien, »rassenhetzerische Tendenzen zu fördern«, »die Beziehungen Deutschlands zu anderen Staaten zu gefährden« oder »durch ausgesprochen propagandistische oder tendenziöse Beleuchtung geschichtliche Tatsachen zu verfälschen«. Zit. nach Jürgen Kniep, »Keine Jugendfreigabe!« Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990, Göttingen 2010, S. 44.

47 Vgl. Polizeipräsident Duensing an SDS LV Berlin, 4.8.1966, HIS, SAK 110,01.

48 Kino-Tumulte bis in die Nacht – Kurfürstendamm blockiert, *Der Abend*, Nr. 180, 5.8.1966; Mehrere Stinkbomben explodierten, *Berliner Morgenpost*, Nr. 180, 5.8.1966; Polizeikette gegen Demonstranten, in: *Der Tagesspiegel*, 5.8.1966; Pause für »Africa Addio«, *Telegraf*, Nr. 181, 6.8.1966; lbn., »Africa Addio« abgesetzt, Nacht-Depesche, 6.8.1966; Claus Michael Naether, Adieu, »Africa Addio«, *Der Monat*, Nr. 9, 1966.

49 E., Krawall im Kino, *Telegraf*, Nr. 179, 4.8.1966; Chris Strohschön, Trotz Krawall: Afrika-Film läuft weiter, *Bild* (Berlin-Ausgabe), Nr. 179, 4.8.1966; Kino-Tumulte bis in die Nacht – Kurfürstendamm blockiert, *Der Abend*, Nr. 180, 5.8.1966; Tumult und Krawall um »Afrika addio«, *Berliner Morgenpost*, Nr. 180, 5.8.1966; Polizeikette gegen Demonstranten, *Der Tagesspiegel*, 5.8.1966.

Man bekämpft nicht einen faschistischen Film mit faschistischen Ausschreitungen.«<sup>50</sup> In der Tat drängten sich Vergleiche mit dem Filmskandal um *Im Westen nichts Neues* (1930) auf. Im Dezember 1930 waren Nationalsozialisten mit Kinorandale und Straßendemonstrationen in Berlin so lange gegen die Hollywood-Verfilmung des kriegskritischen Romans von Erich Maria Remarque vorgegangen, bis die damalige staatliche Zensur ihn schließlich verbot.<sup>51</sup> Während sich die Bewertungen der Proteste gegen *Africa Addio* 1966 und des Rückzugs des Films in ihrer Kapitulationsrhetorik denen der liberalen Presse 1930 beinahe aufs Wort glichen – die *Berliner Morgenpost* sprach vom »Druck der Straße«, dem nachgegeben worden sei, und *Der Abend* konstatierte, »die Straße hat triumphiert«<sup>52</sup> –, nahm nur die *B.Z.* explizit Bezug auf *Im Westen nichts Neues*.<sup>53</sup> Ebenfalls wurde, und dies ist eine weitere Parallele zu 1930, durchweg das hohe Gut von Meinungs- und Kunstfreiheit betont und die Kraft von öffentlicher Debatte und rechtsstaatlichen Verfahren beschworen, wobei 1966 die West-Berliner Presse den Status als »Frontstadt« besonders betonte.<sup>54</sup>

Mit den gewaltsamen Kinoprotesten war der übergreifende Konsens gegen *Africa Addio* jedenfalls aufgekündigt, und zwar auch unter den Studierenden, distanzierten sich doch nach Presseangaben Die Falken von den Ausschreitungen und schlossen sich der Haltung des SPD-Senats an.<sup>55</sup> Dieser stellte sich gegen Polizeipräsident Erich Duensing und forderte eine Rückkehr des Films in die Berliner Kinos.<sup>56</sup> Die Meinung des Publikums war ohnehin gespalten. Ein Teil der in Presseberichten zitierten Äußerungen lehnte den Film ab, andere nahmen den Film als »afrikanische Realität« hin und hielten ihn nicht für rassistisch, zeige er doch auch Gräueltaten von Weißen. Zahlreiche der Stimmen verbatene sich allerdings eine Zensurausübung durch gewaltsamen Protest.<sup>57</sup> In der Presse wurden nun vielmehr die studentischen Skandalisierer skandalisiert. Vor allem die *Bild*-Zeitung und andere Springer-Blätter attackierten die »Radaubröder« und »Kampfhähne«. Sie begrüßten die Ankündigung von Innensenator Heinrich Albertz, dass *Africa Addio* bald wieder in Berlin laufen und die Polizei den Film schützen werde, hatten sie doch schon seit Tagen eine härtere Gangart der Ordnungshüter verlangt.<sup>58</sup>

50 Vs. [Raimund le Viseur], Die falschen Waffen, *Der Abend*, Nr. 179, 4.8.1966.

51 Ein Berliner Kinobesitzer fühlte sich ausdrücklich an diese Ereignisse erinnert und verzichtete auf die geplante Vorführung von *Africa Addio* in seinen zwei Häusern. Vgl. Schreiben eines Berliner Kinobesitzers an das Polizeipräsidium, 23.9.1966, Landesarchiv Berlin, B Rep. 058, Nr. 8691, Bl. 27–30. Zum Filmskandal um *Im Westen nichts Neues* vgl. nun ausführlich Nowak, Projektionen der Moral, S. 265–304.

52 sto., Gefährlicher guter Vorsatz, *Berliner Morgenpost*, Nr. 181, 6.8.1966; H. M., »Zensur durch Gewalt«, *Der Abend*, Nr. 181, 6.8.1966.

53 Gleich drei Skandale um ein Machwerk, *B.Z.*, Nr. 181, 6.8.1966.

54 Bn., »Auf eine ganz krumme Tour«, *Der Tagesspiegel*, 6.8.1966; sto., Gefährlicher guter Vorsatz, *Berliner Morgenpost*, Nr. 181, 6.8.1966; Pause für »Africa Addio«, *Telegraf*, Nr. 181, 6.8.1966; kp, Schwierige Toleranz, *Frankfurter Rundschau*, Nr. 186, 13.8.1966. Auch wurde die Tatsache der Anwesenheit von Vertretern der West-Berliner SED und FDJ zur Diffamierung der Proteste als kommunistisch unterwandert genutzt. Vgl. Verleih zog Afrika-Film zurück, *Der Tagesspiegel*, 6.8.1966; D. C., Die SED benutzt Studenten-Unruhen, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 181, 8.8.1966.

55 Pause für »Africa Addio«, *Telegraf*, Nr. 181, 6.8.1966; Senat: Keine Zensur durch rohe Gewalt, *Der Kurier*, 6.8.1966.

56 Lutz Horst, Abgesetzt!, *Bild* (Berlin-Ausgabe), Nr. 181, 6.8.1966; Albertz übernimmt das Kommando, *Der Abend*, Nr. 181, 6.8.1966.

57 Heino Eggers, Sadismus und zwei Lacher, *Telegraf*, Nr. 180, 5.8.1966; ders., Meinungen über »Africa Addio«, *Telegraf*, Nr. 181, 6.8.1966; Leserbrief, *Der Tagesspiegel*, Nr. 6355, 7.8.1966; Leserbrief, *Bild* (Berlin-Ausgabe), Nr. 190, 17.8.1966.

58 Lutz Horst, Abgesetzt!, *Bild* (Berlin-Ausgabe), Nr. 181, 6.8.1966; eb., »Africa Addio« am Kurfürstendamm abgesetzt, *Die Welt*, Nr. 181, 6.8.1966; Albertz übernimmt das Kommando, *Der Abend*,

## Verschiebung der studentischen Protestagenda: Internationalistischer Anspruch vs. deutsche NS-Vergangenheit

Die Skandalisierung von *Africa Addio* in der »bürgerlichen« Presse war keineswegs alleiniger Ausgangspunkt für die studentischen Aktionen gegen den Film. Hinzu kamen etliche milieuhäufige Faktoren. Die Proteste standen zweifellos in der Kontinuität der Berliner Anti-Tschombé-Demonstrationen vom Dezember 1964.<sup>59</sup> Auch der DEFA-Film *Der Lachende Mann* über »Kongo-Müller«, der gut einen Monat vor den *Africa Addio*-Protesten vom SDS und zuvor auch schon von der Humanistischen Studenten Union an der Freien Universität Berlin vorgeführt worden war, trug zur Mobilisierung bei.<sup>60</sup> Nicht zuletzt beförderten die Vietnam-Kampagnen des SDS seit dem Wintersemester 1965/66 die Politisierung der Berliner Studierenden in einem internationalistischen Sinne. Doch auch persönliche Kontakte mit Kommilitonen aus der sogenannten Dritten Welt waren wichtig, um ein politisches Bewusstsein zu etablieren.<sup>61</sup> Daher wurde in der Forschung die Beteiligung von afrikanischen Studierenden an den Protesten gegen *Africa Addio* für die Bewertung des Falls als sichtbarer Ausdruck einer internationalistischen Gesinnung und Praxis stets stark betont.<sup>62</sup> Wie gleichberechtigt die Kooperation tatsächlich war, ist jedoch zu hinterfragen. Während dem spontan im Kino gewählten Protestkomitee noch zwei afrikanische Studierende angehörten,<sup>63</sup> tagte der Berliner SDS am 5. August 1966 getrennt vom Afrikanischen Studentenbund. Die dort versammelten SDS-Mitglieder formulierten einen Appell an die Berliner Kinobesitzer, der kaum verhohlen auf die Möglichkeit weiterer Sachbeschädigungen hinwies, sollte der Film weiter in der Stadt gezeigt werden. Allerdings wurde erst mit dem fertig ausformulierten Schreiben an die Afrikaner herangetreten, die sich dann nur noch anschlossen.<sup>64</sup>

Nicht allein in der öffentlichen Wahrnehmung im Rahmen des Skandals zweiter Ordnung traten antikoloniale Anliegen und das Bestreben einer Korrektur des dominanten Afrikabildes bald zurück, auch in den Wortmeldungen der Protestierenden selbst. Sie nutzten von Anfang an die Empörung über den Film auch dazu, um an diesem Fall die Kontinuität faschistischen Denkens und Handelns der bundesdeutschen Eliten und Institutionen zu demonstrieren und der Bundes-

Nr. 181, 6.8.1966; L. H. [Lutz Horst], Studenten blitzten mit Strafanzeige ab!, Bild (Berlin-Ausgabe), Nr. 186, 12.8.1966; Wolfgang Bretholz, »Africa Addio« – tatsächlich ist es noch grausamer ..., Welt am Sonntag, Nr. 33, 14.8.1966.

59 Vgl. u. a. Seibert, Vergessene Proteste, S. 48.

60 SDS LV Berlin: Flugblatt zur Filmvorführung »Der lachende Mann«, o. D. [Ende Juni 1966], FU Berlin, APO-Archiv, SDS Berlin, B I, 1960–1966 (Ordner Nr. 352). Vgl. Hagen, Internationalism in Cold War Germany, S. 200f.

61 Vgl. Dorothee Weitbrecht, Aufbruch in die Dritte Welt. Der Internationalismus der Studentenbewegung von 1968 in der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 2012, S. 247–252.

62 Vgl. u. a. Brown, West Germany and the Global Sixties, S. 39–41; Seibert, Vergessene Proteste, S. 34–49.

63 Vgl. Rechtsanwalt Horst Mahler an Innensenator Albertz, 3.8.1966, HIS, SAK 110,02.

64 Dies hielt jedenfalls der Anwalt der Unterzeichner des Appells, die von der Staatsanwaltschaft wegen Nötigung angeklagt wurden, in seinen schriftlichen Stellungnahmen fest. Mehrere Aussagen vor Gericht, wengleich nicht alle, bestätigten später diese Version. Vgl. Rechtsanwalt Jürgen Borck an Amtsgericht Tiergarten, 13.12.1966, HIS, SAK 110,01; Rechtsanwalt Jürgen Borck an Amtsgericht Tiergarten, o. D. [Dezember 1966], HIS, SAK, 110,04; die Prozessakten der Staatsanwaltschaft beim Berliner Landgericht, Landesarchiv Berlin, B Rep. 058, Nr. 8691 u. 8692. Vgl. SDS LV Berlin: Appell an Berliner Kinobesitzer, o. D. [August 1966], FU Berlin, APO-Archiv, SDS LV Gruppen Berlin/Frankfurt/München 1966/67 (Ordner Nr. 416), ebenfalls überliefert in HIS, SAK, 110,01.

republik zugleich Verantwortung für die Situation des postkolonialen Afrikas zuzuschreiben.<sup>65</sup> Doch anders als für die beteiligten Afrikaner sollte diese zweite, innenpolitische Agenda für ihre deutschen Kommilitonen zunehmend dominant werden.

Immerhin waren NS-Bezüge in der Afrika-Arbeit des SDS keinesfalls unüblich, so enthielt ein Flugblatt gegen die im März 1965 in Berlin stattfindende Südafrikanische Kulturwoche einen Vergleich mit dem Propagandafilm *Theresienstadt* (1944), auch bekannt als »Der Führer schenkt den Juden eine Stadt«.<sup>66</sup> Die Demonstranten gegen *Africa Addio* sparten gleichfalls nicht mit solchen Parallelisierungen. Ein Transparent ließ verlauten: »Wieder werden Menschen als Untermenschen bezeichnet. Gestern Juden. Heute Farbige«.<sup>67</sup> Ein anderes Plakat trug die Aufschrift »Astor-Tradition: 1940: Jud Süß, 1966: Africa Addio«.<sup>68</sup> Auch wurde anfangs noch, etwa in der von SDS-Anwalt Horst Mahler im Namen des Protestkomitees eingereichten Strafanzeige, aus dem Film sowie seiner formalen Gestaltung heraus antirassistisch und antikolonial argumentiert.<sup>69</sup> In dem Maße jedoch, in dem sich der Protest bis Ende August 1966 verlief (auch da *Africa Addio*, und damit das ursprüngliche Skandalon, zunächst nicht in die Kinos zurückkehrte, sondern vom Verleih zunächst der FSK und der FBW erneut vorgelegt wurde), geriet das ursprüngliche anti-rassistische und antikoloniale Anliegen in den Hintergrund. Als im Februar 1967 der Film im Berliner Delphi-Palast wieder anlief, wurden erneut Protestaufrufe verfasst.<sup>70</sup> In einem an der Freien Universität kursierenden Flugblatt hieß es: »Jacopetti ist genauso wenig geisteskrank wie Hitler, Goebbels und wie sie alle hießen und heißen, es waren und sind. [...] Passiv bleiben gegenüber AFRIKA ADDIO heißt mitschuldig sein an der Ermordung von 6 Millionen Juden, an der Massenerschießung von kongolesischen, vietnamesischen Frauen und Kindern«.<sup>71</sup> Diese Parallelisierungen von NS-Verbrechen und den Kriegen in der »Dritten Welt« enthielten deutlicher als noch die Wortmeldungen ein halbes Jahr zuvor eine Gegenwartsdiagnose der Bundesrepublik. Ihr moralischer Imperativ zielte zugleich auf die bundesdeutsche Vergangenheitspolitik und erstreckte sich nicht allein auf die Mobilisierung gegen den Jacopetti-Film. Doch auch letztere zeigte Wirkung: Erneut fanden sich neben viel Polizei hunderte Studierende zur Wiederaufführung von *Africa Addio* vorm Kino ein, Flugblätter wurden verteilt, allerdings blieben Ausschreitungen aus. Im Kino dagegen kam es wieder zu Zwischenrufen, Stinkbomben wurden geworfen, und die Vorstellung wurde abgebrochen. Fortan lief der Film allerdings vier Wochen lang in Berlin, ohne

65 Dieser Zusammenhang wurde auch in den Wortmeldungen afrikanischer Studierender hergestellt, wenn auch stets im Verein mit Rassismuskorrekturen gegen den Film. Vgl. Bernard Pierre-Louis: Stellungnahme eines Afrikaners zu dem Film »Afrika Addio«, o. D. [August 1966], HIS, SAK 110,02.

66 SDS LV Berlin: Aufruf zum Boykott der »Südafrika-Woche«, o. D. [ca. 4.3.1965], FU Berlin, APO-Archiv, SDS Berlin, B I, 1960–1966 (Ordner Nr. 352).

67 Chris Strohschön, Krawall am Ku'damm, Bild (Berlin-Ausgabe), Nr. 180, 5.8.1966.

68 Vgl. die Abbildung in Seibert, Vergessene Proteste, S. 42.

69 Strafanzeige gegen unbekannt, Rechtsanwalt Mahler an Generalstaatsanwalt am Berliner Landgericht, 3.8.1966, HIS, SAK 110,02. Die Ermittlungen wurden jedoch nach wenigen Tagen wieder eingestellt. Vgl. Generalstaatsanwaltschaft an Rechtsanwalt Horst Mahler, 9.8.1966, HIS, SAK 110,02; L. H. [Lutz Horst], Studenten blitzten mit Strafanzeige ab!, Bild (Berlin-Ausgabe), Nr. 186, 12.8.1966; Lanze für »Africa Addio«, Telegraf, Nr. 186, 12.8.1966.

70 SDS LV Berlin, 11.2.1967, Offener Brief, HIS, SAK 110,02. Vgl. auch Chris [Strohschön], »Africa Addio« kommt wieder, Bild (Berlin-Ausgabe), Nr. 35, 10.2.1967.

71 Flugblatt Fachschaft Soziologie an der FU Berlin, 10.2.1967, gekürzt in: Jürgen Miermeister/Jochen Staadt (Hg.), Provokationen. Die Studenten- und Jugendrevolte in ihren Flugblättern 1965–1971, Darmstadt 1980, S. 76f.

dass es zu weiteren Aktionen gekommen wäre.<sup>72</sup> Die West-Berliner Presse hatte allein Notiz von der Randalie genommen, während über die Anliegen der Protestierenden und die vormals geteilten Vorwürfe gegen den Film nichts zu lesen war.<sup>73</sup>

Als es im Herbst und Winter 1967/68 zu zwei Prozessen gegen eine Reihe von Protestbeteiligten vom August 1966 kam, berichtete die Presse so gut wie überhaupt nicht mehr. Allein der mittlerweile gegründete *Berliner Extra-Dienst* mobilisierte unter Nennung von Saalnummer und Uhrzeit zum zweiten *Africa Addio*-Prozess ins Gericht. Doch auch in diesem Informationsorgan der APO fand keine antikolonialistische Argumentation statt. Zwar hatte sich die Verteidigung im ersten Prozess vom Oktober 1967 noch ausgiebig mit dem Film auseinandergesetzt und sowohl versucht, dem Gericht dessen rassistische Tendenzen darzulegen, als auch an Beispielen seinen Wert als dokumentarischer Film zu dekonstruieren. Doch diente dies – im Zusammenhang mit einer Gerichtsverhandlung wenig überraschend – zuvorderst dem Nachweis der Legitimität des Protests und seiner Formen. Dazu wurde auch mit der Bedeutung rassistischer Ideologien für die jüngere deutsche Geschichte argumentiert.<sup>74</sup>

Letzteren Punkt radikalisierten schließlich die Angeklagten des im Januar 1968 stattfindenden zweiten Prozesses. Statt um *Africa Addio* und seine Transgressionen, geschweige denn um das postkoloniale Afrika, ging es nun beinahe ausschließlich um die deutsche Justiz und die bundesrepublikanische Gegenwart der Nazivergangenheit. Rechtsanwalt Horst Mahler stellte einen Befangenheitsantrag gegen den die Verhandlung leitenden Amtsrichter Kurt Gente. Dieser sei als ehemaliges NSDAP-Mitglied nicht in der Lage, unvoreingenommen über den Film und den Protest zu urteilen.<sup>75</sup> Nachdem der Antrag abgelehnt worden war, verweigerten die Angeklagten die Kooperation mit dem Gericht und verlasen entsprechende Erklärungen, wonach sie nicht von einem Opportunisten verurteilt werden wollten, da sie gerade gegen eben jenen Opportunismus aufgestanden seien.<sup>76</sup> Die Protestziele hatten sich offenbar verschoben: »Organisieren wir den Ungehorsam gegen die Nazi-Generation«, rief ein Flugblatt anlässlich des Prozesses auf, während der ursprüngliche Anlass nur noch als »faschistische[r] Rassenhetzerfilm« apostrophiert wurde.<sup>77</sup> Auch der AStA mobilisierte ohne Bezug zum ursprünglichen Skandalon ins Gericht: »Kämpfen wir gegen die Braune Zukunft unter Schwarzer Robe«.<sup>78</sup> An vorderster Front standen Mitglieder der Kommune I wie Dieter Kunzelmann und der prozesserprobte Fritz Teufel.<sup>79</sup> In einem ihrer *Africa Addio*-Flugblätter hieß es: »Kann ja jeder kommen: Bin Mitglied der NSDAP gewesen, habe also entsprechende Qualifikationen, über den Film »Africa Addio« zu urteilen. Kenne die Materie – alles schon mal dagewesen: Schlachten, Stechen, Knacken, Brennen, Plündern,

72 Vgl. die Kinoanzeigen in *Bild*. Letztes Inserat vom 3.3.1967.

73 M. B., Abbruch bei »Africa Addio«, *Bild* (Berlin-Ausgabe), Nr. 36, 11.2.1967; Proteste am Zoo, B. Z., Nr. 36, 11.2.1967.

74 Dokumentation des 1. Africa-Addio-Prozesses durch einen Angeklagten für den Rechtshilfefonds des Republikanischen Clubs, 30.2.1968, HIS, SAK 110,02.

75 Befangenheitsantrag, 9.1.1968, HIS, SAK 110,02. Vgl. Africa-Addio-Prozess: Richter Genthe (!) befangen?, *Berliner Extra-Dienst*, Nr. 4, 13.1.1968.

76 Africa-Addio-Prozess: Angeklagte machen nicht mehr mit, *Berliner Extra-Dienst*, Nr. 5, 17.1.1968.

77 Flugblatt »Organisieren wir den Ungehorsam gegen die Nazi-Generation«, gedruckt in: *Protest! Literatur um 1968*, Marbach 1998, S. 43f. Siehe auch Angeklagte: »Aufstand gegen die Nazi-Generation«, *Berliner Extra-Dienst*, Nr. 8, 27.1.1968.

78 Flugblatt des AStA der FU Berlin »Aufforderung zum Auflauf«, 22.1.1968, HIS, SAK 110,02.

79 Kunzelmann war von Rechtsanwalt Mahler frühzeitig mit Informationen über seine Prozessstrategie und die Person des Richters versorgt worden, die das Kommune I-Mitglied für seine Aktionen vor Gericht verwerten konnte. Rechtsanwalt Horst Mahler an Dieter Kunzelmann, 10.1.1968, HIS, SAK 110,03.



Spießen, Schneiden, Vergewaltigen, Räuchern, Massakrieren, Quälen, Händeabhacken, Köpfeabschlagen, Niggerjudenkillen, Morden, Genickschußspielchen, Kongo-Gente-Müller-Späßchen. Im Westen nichts Neues. Oder doch?<sup>80</sup> Neben dem Rückgriff auf eine schockierende wie in der Häufung maßlose Gewaltsemantik – gleichsam die sprachliche Nachahmung der visuellen Strategie von *Africa Addio* – weist das Flugblatt den zweifachen Versuch auf, das Empörungsreservoir anderer Skandale in eigener Angelegenheit zu verwerten. Durch Anspielungen auf den Fall des »Kongo-Müller«, hier gleichgesetzt mit Amtsrichter Gente, der an anderer Stelle auch als »Stahlhelm-Gente« angesprochen wurde, sowie den bereits erwähnten Filmskandal um *Im Westen nichts Neues* ließ sich etabliertes moralisches Kapital transferieren und zur Skandalisierung in einem anderen Zusammenhang neu verwerten.<sup>81</sup> Derweil wurde vor Gericht politisches Theater inszeniert und die Justiz durch ostentatives Desinteresse verhöhnt. Ein Angeklagter versuchte, Gente ein Exemplar von Hitlers »Mein Kampf« zu überreichen, und am Tag der Urteilsverkündung kam es zu Tumulten unter Einsatz von Pyrotechnik.<sup>82</sup> Zu diesem Zeitpunkt nahm die Presse zwar Notiz von dem Verfahren, kam allerdings selten auf das ursprüngliche Protestanliegen zurück.<sup>83</sup> *Africa Addio* fand nicht noch einmal in die Tagespresse zurück. Doch der Filmskandal war ohnehin längst zu einer vergangenheitspolitischen Auseinandersetzung fortentwickelt worden.

## Fazit

Bei *Africa Addio* handelt sich um einen Schlüsselfilm, der sich aus kolonialer Perspektive mit dem Prozess der Dekolonisation auseinandersetzt. Dabei stieß sein anthropologisierendes Narrativ in der Rezeption auch in Deutschland auf schroffe Ablehnung und löste Rassismuskorrekturen aus. Diese Deutung wurde durch filmische Strategien der kontrastiven Montage und eines schockierenden Sensationalismus plausibilisiert. Der Film überschritt, so der weitgehende Konsens der Filmkritik, sowohl die Grenzen des Sagbaren über Afrikaner als auch in Bezug auf Gewalt die des Zeigbaren deutlich. Dies lag nicht nur an der schieren Quantität von getöteten Menschen und Tieren auf der Leinwand und der Explizität der Aufnahmen, sondern auch an den verstörenden Verstößen gegen die gängigen Authentizitätserwartungen an dokumentarische Filmwerke, wie sie sich vor allem im Eindruck des Über-Authentischen der medienethisch so problematischen wie viel diskutierten Szene einer Tötung eines Menschen vor und womöglich für die Kamera realisierte.

Die sich formierende Studentenbewegung konnte an bestehende Skandalisierungen anknüpfen, sie radikalisieren und mit ihrer Agenda kurzschließen. Die Studierenden bezogen ihr Wissen über den Film zunächst fast ausschließlich aus der »bürgerlichen« Presse und griffen auf die bereits artikulierten Deutungsmuster zurück, ja sie hatten den Film dadurch überhaupt erst als geeignetes Protestziel identifizieren können. Im Filmskandal um *Africa Addio* überblendeten sich also unterschiedliche Teilöffentlichkeiten und vollzogen sich vielfältige Transfers. In der Konsequenz

80 Flugblatt »Der nationalsozialistische Kraftfahrer«, 12.1.1968, HIS, SAK 110,02. Der Titel des Flugblatts war eine Anspielung darauf, dass Gente, wie Horst Mahler in seinem Befangenheitsantrag darlegte, dem Nationalsozialistischen Kraftfahrerkorps angehört habe. Vgl. Befangenheitsantrag, 9.1.1968, HIS, SAK 110,02.

81 Flugblatt »Haut der Justiz in die Fresse«, 23.1.1968, HIS, SAK 110,02; Flugblatt »Stahlhelm-Genthe« [!], 16.1.1968, HIS, SAK 110,03.

82 Seibert, Vergessene Proteste, S. 46–48; Carini, Fritz Teufel, S. 96; Enzensberger, Die Jahre der Kommune I, S. 240f.

83 M. K., Saalschlacht im Moabiter Gericht, Berliner Morgenpost, 24.1.1968; Tumulte im Gerichtssaal, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 20, 24.1.1968.

interagierten verschiedene Perspektiven auf das Skandalon und Skandalisierungsstrategien miteinander, so dass der Fall seine eigentümliche Dynamik annehmen konnte.

Im Verlauf des Filmskandals trat der ursprüngliche Anlass, einen als rassistisch eingeschätzten Film zu brandmarken, zunehmend in den Hintergrund. Dies lag vor allem an den situationistischen Protestformen der Studierenden: Die Randalie im Astor trug Züge eines frühen Sit-ins, und die begleitenden Straßendemonstrationen dienten ausdrücklich auch dem »Diskutieren«.<sup>84</sup> Während also in der lokalen Versammlungsöffentlichkeit Probleme des postkolonialen Afrika und die Praxis internationalistischer Solidarität, die das ursprüngliche Protestziel definiert hatten, zunächst noch präsent waren, wurden sie in der »bürgerlichen« Medienöffentlichkeit von der Frage nach zulässigen Protestformen nahezu vollständig abgelöst. Im und vor dem Kino konstituierte sich die Menge als autonomer Protestkörper, der auch vor Gewalt gegen Sachen nicht zurückschreckte. Im Gegensatz zur Fremdbestimmung durch gesellschaftliche Normen bezeugten dabei gezielte Regelverletzungen, hier des gängigen Verhaltens der stillen Rezeption im Kino, die Authentizität der Protestierenden.<sup>85</sup> Dies galt mehr noch für den »ritualisierten Antiritualismus«<sup>86</sup> im Gerichtssaal während des zweiten *Africa Addio*-Prozesses. Die Protestperformanzen integrierten nach innen und schockierten nach außen. Auf die Sicht- und Fassbarkeit einer öffentlichen Räume und Räume staatlicher Ordnung besetzenden und diese durch abweichende Praktiken der Meinungsäußerung subversiv nutzenden Masse wurde u. a. mit dem Mittel der Skandalisierung reagiert, die teils Züge einer *moral panic* trug (»Gammler«, »Radaubröder«). Unter diesen Umständen, das macht der Filmskandal um *Africa Addio* deutlich, waren übergreifende Allianzen kaum mehr möglich. Aus der gemeinsamen Empörung über einen transgressiven Film erwuchs ganz im Sinne einer dem Modus des Skandals inhärenten Zuspitzung ein neuer Wertkonflikt: Antirassismus oder Meinungsfreiheit. Dieser wurde jedoch rasch entschieden; die Presse maß dem Grundrecht auf Meinungsfreiheit einen höheren Stellenwert bei. Sie hörte weitgehend auf, die rassistischen Invektiven von *Africa Addio* zu thematisieren, und skandalisierte im Rahmen eines Skandals zweiter Ordnung nunmehr die Protestierenden und deren Aktionsformen.

Die Verschiebung des Berichterstattungsfokus war durchaus im Sinne der anti-autoritären Fraktion, die sich in den Monaten zuvor im Berliner SDS durchgesetzt hatte. Die Protagonisten der Subversiven Aktion, der späteren Kommune I, die bei den *Africa Addio*-Protesten federführend waren, zielten auf den subversiven Gebrauch des Empörungsreservoirs der »bürgerlichen« Presse, da, so ihr Ansatz, insbesondere negative Berichterstattung das eigene Anliegen transportiere.<sup>87</sup> Jedoch führte gerade der Umstand der Skandalisierung der Studierenden dazu, dass auch bei ihnen die angestoßene Debatte über das postkoloniale Afrika rasch in den Hintergrund gedrängt wurde zugunsten der Entlarvung des Zusammenhangs von deutscher faschistischer Tradition und dem Schicksal des Kontinents. Sie griffen damit Deutungsmuster auf, die bereits von der Filmkritik gegen *Africa Addio* vorgebracht worden waren, aber die Proteste waren vor allem doch Teil der von linken Studierenden seit längerem verfolgten Agenda einer zunehmenden Radikalisierung der öffentlichen Thematisierung der NS-Vergangenheit. Das Agieren von Politik, Polizei und Presse

84 Vgl. Nina Verheyen, Diskussionsfieber. Diskutieren als kommunikative Praxis in der westdeutschen Studentenbewegung, in: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hg.), 1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung, Bonn 2008, S. 209–221.

85 Vgl. Fahlenbrach, Protest-Inszenierungen.

86 Joachim Scharloth, Ritualkritik und Rituale des Protests. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre, in: Klimke/Scharloth (Hg.), 1968, S. 75–87, hier S. 86.

87 Vgl. Aribert Reimann, Dieter Kunzelmann. Avantgardist, Protestler, Radikaler, Göttingen 2009, S. 131 f.

im Skandal zweiter Ordnung – Verteidigung des Films und Unterdrückung des Protests – schien die Kontinuität faschistischer Denk- und Handlungsweisen in der Bundesrepublik nur erneut zu bestätigen. Daher blieb auch auf Seiten der Studierenden im weiteren Verlauf des Falls schließlich nur der deutsche Faschismus als Skandalon übrig. Dabei hatte der Filmskandal um *Africa Addio* durch den Schock der Authentizität und dessen skandalösem Potential zunächst kurzzeitig eine Stellvertreterdebatte über das Verhältnis Deutschlands zum postkolonialen Afrika angestoßen.

Diese fand gewissermaßen ihre Fortsetzung, wenngleich unter umgekehrten Vorzeichen, in der Auseinandersetzung um *Heia Safari*, einer zwei Monate nach den Ausschreitungen im Berliner Astor zur Prime Time im Ersten Programm ausgestrahlten WDR-Fernsehproduktion. Die von Ralph Giordano verantwortete zweiteilige Sendung setzte sich in provokant-kritischer Weise mit der – den Zeitgenossen weithin unbekanntem – Gewalt der deutschen Kolonialtradition auseinander. *Heia Safari* zog einen kleineren, kurzlebigen Fernsehskandal nach sich, wobei es überwiegend ältere Zuschauer waren, die sich voller Empörung äußerten. Die Fernsehdokumentation widersprach in eklatanter Weise ihrem aus jahrzehntelanger Kolonialpropaganda und teils auch eigener Anschauung gespeisten Afrikabild. Die durch den politischen und gesellschaftlichen Wandel der letzten zwei Jahrzehnte verunsicherten Skandalisierer wollten angesichts des zunehmend kritischen Blicks auf die Zeit des Nationalsozialismus nicht noch andere, vermeintlich unbelastete Aspekte der deutschen Vergangenheit entwertet sehen und fochten einen geschichtspolitischen Abwehrkampf.<sup>88</sup>

Am Fernsehskandal um *Heia Safari* wird genauso wie am Filmskandal um *Africa Addio* deutlich, dass sowohl Protestierenden als auch Presse und Politik die eigene Gesellschaft, ihre politische Kultur sowie die Behauptung bzw. Erlangung von Deutungshoheit über die eigene Geschichte und Gegenwart letztlich näher lagen als die Sache des fernen Afrika. So fand die antikonkoloniale Debatte in der frühen Bundesrepublik zu einem guten Teil unterhalb der Aufmerksamkeitsschwelle der Massenmedien statt; der afrikanische Kontinent als primärer Bezugspunkt, seine koloniale Vergangenheit oder die Zukunft nationalstaatlicher Eigenständigkeit blieben hier eher randständige Themen. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre formierte sich antikonkolonialer Aktivismus zunächst vor allem subkutan in einzelnen Teilöffentlichkeiten und artikulierte sich in den respektiven Versammlungsöffentlichkeiten des linken studentischen Milieus und der entstehenden christlichen Dritte-Welt-Gruppen.<sup>89</sup> Gleichwohl leistete auch der Filmskandal um *Africa Addio* einen Beitrag dazu, allmählich einen maßgeblich von globalpolitischen Großthemen wie dem Vietnamkrieg oder dem Krieg um Biafra bestimmten Diskurs um die »Dritte Welt« in der Bundesrepublik herauszubilden.

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

89 Vgl. Sebastian Tripp, Die Weltkirche vor Ort. Die Globalisierung der Kirchen und die Entstehung christlicher »Dritte-Welt«-Gruppen, in: Wilhelm Damberg (Hg.), Soziale Strukturen und Semantiken des Religiösen im Wandel. Transformationen in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1989, Essen 2011, S. 123–136, hier S. 132–135.

