

WHITE ZOMBIE (USA 1932, Victor Halperin) gilt allgemein als Begründer des Zombie-Film-Genres. Geht man jedoch in der Filmgeschichte weiter zurück, finden sich immer wieder erwähnenswerte Vorläufer und Variationen der lebenden Toten: etwa Cesare, der Somnambule Handlanger des Dr. Caligari in Robert Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920). Ein Jahr zuvor, im letzten Kriegsjahr des Ersten Weltkriegs, erzählte DER GEFANGENE VON DAHOMEY (D 1918, Hubert Moest) von einem vermeintlich von den Toten auferstandenen »Rächer«, der mordend seine Feinde dezimiert. Der Film war ein als ein reißerischer Hetzfilm konzipiertes Kolonialdrama, der das deutsche Publikum in den letzten Kriegsmonaten gegen den französischen Kriegsgegner aufbringen sollte. Hinter der Produktion des Films stand die Deutsche Kolonial-Filmgesellschaft m.b.H., DEUKO, aus Berlin, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, der unzureichenden Kolonialpropaganda während des Kriegs mit filmischen Mitteln entgegenzuwirken.¹

DER GEFANGENE VON DAHOMEY

Ein kolonialer Zombie

Wolfgang Fuhrmann

Seit 1904 konnten die deutschen Zuschauer_innen regelmäßig Filme aus den Kolonien in den Kinos sehen.² Mit dem Kriegsausbruch im August 1914 fand der Traum von einem deutschen Kolonialreich jedoch sein jähes Ende und die letzten Filmbilder aus den Kolonien erreichten die deutschen Leinwände.³

Wie man angesichts der neuen politischen Lage von nun an koloniale Filme sehen konnte und sie in die koloniale Kriegspropaganda integrieren, wurde besonders hitzig in der einflussreichsten kolonialen Vereinigung des Kaiserreiches, der Deutschen Kolonialgesellschaft (DKG), diskutiert und spaltete ihre Mitglieder in zwei Lager. Argumentierte die eine Seite für eine möglichst schnelle Umsetzung von Filmplänen zur Unterstützung der Propagandaarbeit, argumentierte die andere Seite eher zurückhaltend bis ablehnend.

Es war wahrscheinlich kein Zufall, dass am gleichen Tag, als es die DKG ablehnte, in die Kolonialfilmproduktion einzusteigen, in Berlin die DEUKO gegründet wurde.

1 Zur Geschichte der DEUKO siehe Wolfgang Fuhrmann: »Kolonie und/oder Heimat? Ein Stück ungeschriebener Filmgeschichte.« In: Achim Barsch/Helmut Scheuer/Georg-Michael Schulz (Hg.): Literatur – Kunst – Medien, Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag, München: Martin Meidenbauer Verlag 2008, S. 321–334.

2 Zur Geschichte der deutschen Kolonialkinematographie siehe Wolfgang Fuhrmann: *Propaganda, Sciences, and Entertainment. German Colonial Cinematography in Africa: A case study in the history of early nonfiction cinema*, Ph.D. diss., University of Utrecht 2003.

3 Unter dem Titel »Unsere bedrohten Kolonien« veröffentlichte die Berliner Carl Rudolph Monopol Film GmbH einen Film über die von China gepachteten Kolonien Kiautschou [auch Kiautschau], KIAUTSCHAU IM FILM, und SÜD-WEST-AFRIKA, der schwarze Truppen im Gefecht zeigte. Lichtbild-Bühne (29.08.1914), Nr. 56, S. 14–15.

Die DEUKO besaß ein überzeugendes, finanziell abgesichertes Konzept für die Produktion von Kolonialfilmen. Aufgabe der DEUKO sollte die Produktion von Filmen sein, die sich als Antwort auf britische und französische »Hetzfilme« verstanden, in denen deutsche Soldaten als skrupellose Mörder dargestellt wurden.⁴ Filme der DEUKO sollten die Öffentlichkeit über die Kolonien belehren und die Kolonialdramen zugleich eine »gesunde Tendenz« haben als auch spannend und unterhaltsam sein.⁵

Der DEUKO gelang es, sich innerhalb kürzester Zeit in der Kolonialbewegung bekannt zu machen: Sie stellte enge Kontakte zum Reichskolonialamt her, das ein großes Interesse an der Produktion von Kolonialfilmen hatte und seine Unterstützung anbot. Ferner eröffnete die DEUKO ein Büro auf der Berliner Filmmeile, der Friedrichstraße.⁶ Gleichzeitig wurde ein erster Drehbuchwettbewerb für das erste zu produzierende koloniale Filmdrama ausgeschrieben.⁷

Bereits im Mai 1917, nur einen Monat nach der Firmengründung, begann die DEUKO mit der Produktion ihres ersten Spielfilms *DER VERRÄTER* (D 1917, Georg Alexander), der Teil des größeren Filmzyklus »Freiheit der Welt« werden sollte.⁸ Im März 1918 erschien ein weiterer Film, *FARMER BORCHARDT* (D 1917, Carl Boese), gefolgt von einem Trickfilm anlässlich der landesweiten kolonialen Opfertage im April 1918. Es folgten das Kriminal-Sozial-Drama *DER LETZTE AUGENBLICK* und der Sensationsfilm *DIE HELDIN VON PARATAU* (D 1918). Im Sommer des Jahres erschien *DAS ENDE DER ALMA BONAR* (D 1918) und im Oktober 1918 die letzte Produktion der DEUKO, *DER GEFANGENE VON DAHOMEY* unter der Regie von Hubert Moest. *DER GEFANGENE VON DAHOMEY* wurde in der Fachpresse als ein gewaltiges und grandioses koloniales Filmwerk angekündigt, das in der gesamten Kulturwelt größtes und berechtigtes Aufsehen hervorrufen sollte.⁹

Der Film erzählt die Geschichte des deutschen Kamerun-Pflanzers Burgsdorf, der bei Ausbruch des Krieges ein Gefangener der französischen Armee und in ein Gefangenenlager in Dahomey (dem heutigen Benin) deportiert wird. Im Lager leidet Burgsdorf unter den sadistischen Exzessen des französischen Lagerkommandanten, der unentwegt seine Mitgefangenen und ihn quält und selbst nicht davor zurückschreckt, einen Geistlichen zu misshandeln. In Anbetracht dieses Vorgehens verlangt Burgsdorf von dem Lagerkommandanten eine faire Behandlung. Für diese »Unverschämtheit« soll er von einem Afrikaner mit dem Auspeitschen durch eine Nilpferdpeitsche bestraft werden. Als sich der Afrikaner weigert, wird dieser von dem Lagerkommandanten getötet.

4 Bundesarchiv Berlin (hiernach BArch), R 8023-328, S. 37. Siehe auch Martin Steinke: »Koloniale Propaganda.« In: Deutsche Kolonialzeitung (20. 9. 1917), S. 137.

5 ebd. S. 137.

6 BArch, R 8023-328, S. 82.

7 Deutsche Kolonialzeitung, 20.07.1917, S. 107.

8 Der Kinematograph, 08.08.1917.

9 Der Kinematograph, 21.08.1918.

Zu einem anderen Anlass wird Burgsdorf bis zur Besinnungslosigkeit gequält. Eine Afrikanerin, die im Dienst der Frau des Kommandanten steht, pflegt Burgsdorf. Um ihn vor weiteren Qualen zu schützen, verabreicht sie ihm einen mysteriösen Trank, der ihn in einen todesähnlichen Schlaf versetzt. Daraufhin wird Burgsdorf für tot erklärt und beerdigt.

Mittels eines Gegengifts wird Burgsdorf von der Afrikanerin wieder zum Leben erweckt und kehrt nun als lebender Toter jede Nacht in das Lager zurück, wo er nach und nach die französischen Bewacher tötet. Eines Nachts wird jedoch Burgsdorf von dem französischen Lagerkommandanten beobachtet, der daraufhin die Exhumierung des vermeintlich Toten anordnet. Als ein verwesender Körper zum Vorschein kommt, eine Ersatzleiche, ist der Lagerkommandant beruhigt. In der Zwischenzeit haben sich Burgsdorf und die Frau des Lagerkommandanten ineinander verliebt. Als er die Beziehung entdeckt, versucht er Burgsdorf zu töten. Auf einer dramatischen Verfolgungsjagd in einem Sumpf stirbt der Lagerkommandant. Burgsdorf und seine Geliebte verlassen Afrika und beginnen ein neues Leben in der Schweiz.



Aufnahme von Otto Stiehl während der Dreharbeiten zu
DER GEFANGENE VON DAHOMEY

Da Dreharbeiten in den Kolonien nicht mehr möglich waren, musste die DEUKO erfinderisch in der Ausstattung ihrer Filme sein und ein *setting* schaffen, das dem der Kolonien ähnelte. Unter der Schirmherrschaft des Reichskolonialamtes, das die Produktion mit Requisiten und Komparsen unterstützte, wurden die Innenaufnahmen in den Berliner Studios gedreht, die Außenaufnahmen in der Umgebung von Berlin. Im Fall von DER GEFANGENE VON DAHOMEY wurde ein Teil der Requisiten vom Völkerkundemuseum in Berlin zur Verfügung gestellt, wobei die erwähnte Nilpferdpeitsche auf mysteriöse Weise verschwand und nicht an das Museum zurückgegeben wurde.¹⁰ Bei der Auswahl der Drehorte in Berlin und Umgebung attestierte die Filmpresse der DEUKO ein ausgesprochenes Talent, afrika-ähnliche Szenerien in der Berliner Umgebung gefunden zu haben.¹¹ Die gestellten »Berliner Afrikaaufnahmen« wurden zum Teil mit bereits vorhandenem Filmmaterial aus den Kolonien zusammengeschnitten.

Nach einem passenden und authentischen Drehort für die Szenen im Gefangenenlager musste die DEUKO nicht lange suchen. Die gute Zusammenarbeit mit dem Reichskolonialamt ermöglichte der DEUKO, das Kriegsgeschehen für sich zu nutzen. In Berlin-Wünsdorf hatte die Oberste Heeresleitung ein Gefangenenlager errichtet, in dem gefangene farbige Muslime indoktriniert werden sollten, um später

¹⁰ Berliner Museum für Völkerkunde, Akten betreffend Abgabe u. Tausch von Dubletten der ethnologischen Sammlung, Band 5, vom 1.10.1916 bis 20.09.1922., pars IIb. Vorgangs-Nr. E 413/18.

¹¹ Werbeanzeige Farmer Borchardt. In: Der Kinematograph, 03.04.1918, Nr. 587.

einen heiligen Krieg (Djihad) gegen französische und englische Kolonialherren zu führen.¹² Durch die erwähnten Kontakte zum Reichskolonialamt wurde das »echte« deutsche Lager kurzerhand zum »fiktionalen« französischen Filmgefangenenlager umdekoriert. Die Produktion des Films basierte somit auf der perversen Logik, in der die Gefangenen unter der Bedingung der realen Internierung in die Rolle der fiktionalen Bewacher befohlen wurden, während der Deutsche in die Rolle des fiktionalisierten Internierten schlüpfte. Der Deutsche spielte einen Gefangenen seines »eigenen« Lagers.

DER GEFANGENE VON DAHOMEY gilt als nicht überliefert, und die wenigen Rezensionen zum Film geben nur bruchstückhaft Aufschluss über die Entstehung des Films. Das Drehbuch des Films stammte von Lene (Lena) Haase, die sich in den Jahren zuvor mit Romanen wie *Raggys Fahrt nach Südwest* (1910), *Durchs unbekannte Kamerun: Beiträge zur deutschen Kulturarbeit in Afrika* (1915) und *Meine schwarzen Brüder: Geschichten aus dem Urwald* (1916) einen Namen als Kolonialschriftstellerin gemacht hatte.¹³ Durch die Ehe mit einem Bezirksarzt der deutschen Kolonie Kamerun sollte die Darstellung weißen kolonialen Lebens dem Leser anschaulich vermittelt werden und die Geschichte des Farmers Burgsdorf auf tatsächlichen Erlebnissen beruhen. Die Berliner Filmzeitschrift *Der Film* bemerkte allerdings dazu, dass sich dies wohl nur auf die Tatsache beziehe, dass Kolonialdeutsche in französische Lager deportiert wurden.¹⁴ Weniger glaubhaft erschienen Burgsdorfs mysteriöser Tod, Wiederbelebung und Rachefeldzug, die eher Lene Haases schriftstellerischer Fantasie zugerechnet wurden.

Für die deutsche Koloniallobby war eine derartige Vermischung von Fakt und Fiktion kein Widerspruch, sondern probates Mittel, um im breiten Publikum koloniale Propaganda zu betreiben.¹⁵

Erlaubt die begrenzte Quellenlage keine detaillierte Analyse und Interpretation des Films, so lädt dennoch die Story des Films zu einigen Überlegungen ein, die den Film innerhalb der deutschen Kolonial-Filmproduktion und -ideologie positionieren.

Bemerkenswert an Haases Drehbuch ist die Konstruktion einer Allianz von afrikanischer Voodoo-Kultur und deutschem Widerstand, die sich gegen die französischen Feinde wendet. Entgegen der kolonialmissionarischen Ideologie, die Afrikaner_innen als ungebildete Kinder betrachtete, die auf eine höhere, christliche Zivilisationsstufe gehoben werden müssen, ist in diesem Fall das andere, fremde, unchristliche Wissen entscheidend für Burgsdorfs erfolgreichen Rachefeldzug.

In der nur wenige Jahre dauernden kolonialen Spielfilmproduktion spielten Afrikaner_innen nie eine exponierte Rolle. Nichtfiktionale Filme wie Aktualitäten und Reisebilder konzentrierten sich ausschließlich auf das Leben und die wirtschaftlich-technischen Erfolge der Kolonisierenden. Fiktionale Filme wie DER GEFANGENE

12 Gerhard Höpp: *Muslime in der Mark. Als Kriegsgefangene und Internierte in Wünsdorf und Zossen, 1914–1924*, Berlin: Das Arabische Buch 1997, S. 41.

13 Die biographischen Daten zu Lene/Lena Haase sind eher dürftig. Die Filmzeitschrift *Der Film* bezeichnet Lena Haase als Afrikaforscherin und Bezirksarzattin aus Kamerun. *Der Film*, No. 31.03.08.1918, S. 58.

14 *Der Film*, 12.10.1918, Nr. 41, S. 42.

15 BArch, 8032-328, S. 107.

VON DAHOMEY entsprachen ebenfalls diesem kolonialistischen Muster. Der Film erzählt die Geschichte eines Kolonialdeutschen zu Zeit des Kriegausbruchs und nicht die der kolonisierten Bevölkerung. In dieser Hinsicht folgt der Film dem kolonialistischen Weltbild der anderen Filmproduktionen. Die Afrikanerin, die Burgsdorf rettet, scheint lediglich eine Erfüllungsgehilfin in Form des kolonialen Stereotyps vom guten, edlen Wilden gewesen zu sein. Anders verhält es sich mit ihrem rituellen Wissen, das entscheidend für Burgsdorfs Sieg gegen seine Peiniger ist. Haases Drehbuch eines lebenden Toten zeigt eine bemerkenswerte Parallele mit den Praktiken des haitianischen Voodoo-Kults des *zombi corps cadavre*, in der mittels Gift und Gegengift Kontrolle über eine Person gewonnen wird.¹⁶ Möglich ist, dass sich Haase als Ehefrau eines Bezirksarztes in Kamerun von Erzählungen, Riten und Traditionen inspirieren ließ und sie mit der kolonialistischen Fantasie von Kannibalismus und lebenden Toten versah, um ihrer Geschichte eine im wahrsten Sinne unheimliche, dramatische Wendung zu geben. Nicht zuletzt wurde Burgsdorfs Widersacher, der französische Lagerkommandant, von der Filmpresse als ein »Deutschenfresser« beschrieben.¹⁷ Womit sonst konnte man dem gegnerischen Menschenfresser begegnen als mit Hilfe unbekannter ritueller, aber verbündeter Kräfte?

Die im Film intendierte Allianz zwischen Afrikaner_innen und Deutschen eröffnet aber auch eine interessante Perspektive in Hinsicht auf die später erhobene Beschuldigung der Alliierten, dass Deutschland unfähig der Kolonisation sei. Die »koloniale Schuldfrage« wurde in der Weimarer Zeit auf das Heftigste von Kolonialrevisionist_innen bekämpft.¹⁸ Der Film nimmt die Schuldfrage in gewisser Weise *avant la lettre* auf, indem er unmenschliche Grausamkeit dem französischen Feind zuschreibt, unter der Afrikaner_innen und Deutsche gemeinsam leiden, während Burgsdorf als Verteidiger der Menschlichkeit erscheint, der sich dem Unrecht entgegenstellt.

Folgt man den Rezensionen genauer, ist das Verhältnis zwischen Franzosen_Französinen, Deutschen und Afrikaner_innen jedoch sehr viel ambivalenter. Der französische Lagerkommandant stirbt nicht durch Burgsdorfs Hand, sondern versinkt bei der Verfolgung seiner Frau und ihres Geliebten Burgsdorf in einem Sumpf. Anders verhält es sich mit dem Bewachungspersonal, das aktiv durch Burgsdorf getötet wird. Suggestiert der Film einerseits eine gemeinsame Front von Deutschen und Afrikaner_innen gegen den Gegner Frankreich, wendet sich Burgsdorfs Rachefeldzug ebenso gegen das farbige Bewachungspersonal, gespielt von den afrikanischen Soldaten, die dem Film als Statisten dienten. Bereits während der Kriegsjahre wurde die Besetzung des Rheinlandes durch schwarze französische Kolonialtruppen diskutiert und die damit verbundene Demütigung »einer hoch-

16 Shawn McIntosh: »The evolution of the Zombie.« In: Shawn McIntosh/Marc Leverette (Hg.): *Zombie Culture. Autopsies of the Living Dead*, Maryland: Scarecrow Press, Inc 2008, S. 3.

17 Der Film, 12. 10. 1918, Nr. 41, S. 42.

18 Heinrich Schnee: *Die koloniale Schuldfrage*, München: Buchverlag der Süddt. Monatshefte 1928.

kultivierten Rasse« als »schwarze Schmach« empfunden.¹⁹ Burgsdorfs Rache in Form des »kolonialen Zombies« stellt somit eine Kontinuität des kolonialen Denkens und Handelns dar. Der koloniale Zombie wendet sich gegen jeden, der sich ihm in den Weg stellt. Es geht um das Wohl, den Lebensraum und die ständig zu postulierende Überlegenheit der Kolonisierenden, wobei der Tod der Kolonisierten billigend in Kauf genommen werden muss.

DER GEFANGENE VON DAHOMEY, der als Höhepunkt in der kurzen Firmengeschichte geplant war, wurde zum Sargnagel der DEUKO. Mitglieder der Kolonialbewegung lobten den Film für seine ausgezeichnete Machart und waren sich des Erfolges des Films sicher.²⁰ Die DEUKO plante extravagante Sondervorführungen in allen größeren Städten des Reiches.²¹ Doch was als »kolossales und grandioses Meisterwerk« gedacht war, konnte nicht die politische Realität ändern. Der Untote Deutsche, der für die Freiheit kämpfen sollte, wurde der DEUKO zum Verhängnis und Vorbote der nahenden Niederlage. Der militärischen Überlegenheit der Alliierten konnte man nicht mit rituellen Kräften begegnen.

Mit der schwindenden Aussicht auf einen positiven Kriegsausgang im Spätsommer 1918 wurde der Film zu einem finanziellen Desaster für die DEUKO. Im Oktober 1918 verrissen die Kritiken den Film, dessen propagandistische Spielhandlung in Anbetracht der Niederlage keinen Sinn mehr machte.²² Der Düsseldorfer *Der Kinematograph* berichtete über eine Sondervorführung des Films im Oktober 1918, in der einige Zuschauer_innen auf Grund der grausamen Darstellungen den Saal vorzeitig verließen. Nach vier Kriegsjahren wollten die Zuschauer_innen nicht länger Grausamkeiten des Krieges sehen und waren derartiger Themen satt. Der Sadismus des französischen Kommandanten wurde als völlig untypisch und nicht stellvertretend für die französische Nation kritisiert.²³ Der Film wurde erst für Kinder und schließlich völlig verboten.²⁴ Der Zensur und dem Verbot des Films folgte die finanzielle Katastrophe, von der sich die DEUKO nicht mehr erholte. Von Klagen und Regressansprüchen überhäuft, meldete die DEUKO 1919 Konkurs an.

19 Siehe hierzu das Flugblatt des Deutschen Notbundes gegen die schwarze Schmach: http://www.historischeslexikon-bayerns.de/document/artikel_44947-bilder_value_2_schwarze-schmach2.jpg (Letzter Zugriff: 20. 6. 2009)

20 BArch, R 8023-328, S. 14.

21 Lichtbild-Bühne, 31. 8. 1918, Nr. 35, S. 124.

22 Der Film, 12. 10. 1918, Nr. 41, S. 42.

23 ebd.

24 Herbert Birett: *Verzeichnis der in Deutschland gelaufenen Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920*. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, München: KG Saur 1980, S. 261 und S. 276.

Literatur

- Birett, Herbert: *Verzeichnis der in Deutschland gelaufenen Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920*. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, München: Saur 1980
- Chickering, Roger: *Das Deutsche Reich und der Erste Weltkrieg*, München: Verlag C.H. Beck 2002
- Fuhrmann, Wolfgang: *Propaganda, Sciences, and Entertainment. German Colonial Cinematography in Africa: A case study in the history of early nonfiction cinema*. Ph. D. diss., University of Utrecht 2003.
- Fuhrmann, Wolfgang: »Kolonie und/oder Heimat? Ein Stück ungeschriebener Filmgeschichte.« In: Achim Barsch/Helmut Scheuer/Georg-Michael Schulz (Hg.): *Literatur – Kunst – Medien*, Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag, München: Martin Meidenbauer Verlag 2008, S. 321–334.
- Höpp, Gerhard: *Muslime in der Mark. Als Kriegsgefangene und Internierte in Wünsdorf und Zossen, 1914-1924*, Berlin: Das Arabische Buch 1997.
- McIntosh, Shawn/Leverette, Marc (Hg.): *Zombie Culture. Autopsies of the Living Dead*, Maryland: Scarecrow Press, Inc 2008.
- Schnee, Heinrich: *Die koloniale Schuldfrage*, München: Buchverlag der Süddt. Monatshefte 1928.
- Steinke, Martin: »Koloniale Propaganda«. In: *Deutsche Kolonialzeitung*, 20.09.1917, S. 137.