

Der Urwald

Wolfgang Fuhrmann

Im *Deutschen Kolonial-Lexikon* findet sich unter dem Eintrag *Urwald* eine nüchterne Definition:

»Urwald [...], ohne Zutun des Menschen entstandene Wälder. Sie bestehen meist aus zahlreichen Baumarten, die in bunter Mischung nebeneinander aufwachsen. In solchen Mischwäldern können verschiedene Altersstadien der sie zusammensetzenden Bäume vorhanden sein, so daß sie dem gemischten Plenterwald unserer europäischen Forstwirtschaft gleichen«.¹

Folgt man dieser kolonial-forstwissenschaftlichen Beschreibung, dann gibt es wenig über den *Urwald* zu berichten, gleicht er doch im Grunde genommen dem heimischen europäischen Wald.² Die angedeutete Beziehung von Fremde und Vertrautheit ist jedoch komplexer, wenn es um den *Urwald* als Topos in der deutschen Populärkultur geht. Sie verweist auf ein wesentliches Charakteristikum des kolonialen Wunsch-Projektes, wie es Susanne Zantop (1945–2001) in ihrer Untersuchung der Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland beschreibt.³ Kolonialphantasien umfassten von Anbeginn sowohl die *Fremde* als auch die *Heimat*, eine Beziehung, die deutlich von Machtverhältnissen und sexuellem Begehren gekennzeichnet ist.⁴ Kolonialphantasien schufen, so Zantop, eine fiktive Kolonialgeschichte, indem sie sich in den Köpfen der Menschen »einnisteten«, bis sie »Tatsachenrang erwarben und als »gesunkenes Kulturgut« je nach Bedarf für politische Zwecke, reaktionäre wie fortschrittliche, wieder aufbereitet werden konnten«.⁵ Ebenso wie sich die Vorstellungen über den deutschen Wald weniger aus dem direkten Kontakt mit ihm als aus »überlieferten kulturellen Wahrnehmungsmustern« speisen,⁶ so lässt sich der Rückbezug auf den *Urwald* in der deutschen Populärkultur als ein kollektives Phantasiebild bezeichnen, das auch nach dem Ende der Kolonialzeit kultargesellschaftliche Zustände und Veränderungen

1 Schnee, *Deutsches Kolonial-Lexikon*, S. 588.

2 Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass es auch in Deutschland Urwälder gibt wie der *Urwald Sababurg* bei Kassel oder der *Thüringische Nationalpark Hainich*. Der Fokus in der folgenden Untersuchung liegt jedoch ausschließlich auf den afrikanischen und südamerikanischen Urwäldern.

3 Zantop, *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland*.

4 Ebd., S. 15.

5 Ebd., S. 11.

6 Breymayer/Ulrich, »Unter Bäumen«, S. 15.

widerspiegelt und den *Urwald* zu einem »Generationen überdauernde[n] Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität« macht.⁷



Werbung für Hagenbecks Dschungelnächte

© Silke Isaak-Finhold (2013)

Urwald, Dschungel, Tropen- oder Regenwald, eine Unterscheidung, die eher für den Botaniker von Bedeutung ist als für das breite Lese- und Zuschauerpublikum, ist kein genuin deutscher Erinnerungsort und scheint im Vergleich mit der britischen oder französischen Kolonialherrschaft weniger nachhaltig zu sein. Aber, ob in der gehobenen oder der populären deutschsprachigen Literatur, im Kindercomic wie *Petzi*, *Mecki* oder dem deutschen Tarzan, *Tibor*, man weiß, was der *Urwald* ist, wie es in ihm aussieht und welche Abenteuer einen dort erwarten.⁸

Als Ort der Wildnis, wie ihn Abenteuerromane im 19. Jahrhundert beschreiben, gehört der *Urwald* zu den Orten, an dem Zivilisation kaum wahrnehmbar

⁷ François/Schulze, »Einleitung«, Bd. 1, S. 17f.

⁸ Siehe auch Flitner, »Gibt es eine deutschen ›Tropenwald‹«.

ist bzw. aufgrund von geographischer Erschließung sich in der Auflösung befindet. Dem Verschwinden der äußeren Wildnis steht die Reise in die »Innenwelt« seiner Betrachter entgegen, der im *Urwald* all das entdeckt, was vom »zivilisierten Ich verdrängt oder weggeschoben, vielleicht sogar als Möglichkeit eines ganz anderen Lebens ängstlich diffamiert oder insgeheim begehrt« wurde.⁹ Beschreibungen und Schilderungen aus und über den *Urwald* sind älter als der Film, aber als populärstes Massenmedium des letzten Jahrhunderts hat der Film maßgeblich das kollektive Gedächtnis der deutschen Gesellschaft mitgeprägt und damit auch zu einer unverwechselbaren Ikonographie des *Urwalds* beigetragen. Geschichten aus und über den *Urwald* ordnen sich dem Abenteuergenre zu und folgen einem gleichen, durchschaubaren Erzählmuster: Der *Urwald* erscheint als ein fremder, exotischer, gefährlicher Ort, der betreten wird, um in ihm etwas zu suchen. Durch den Kontakt mit der Fremde (Natur, Tiere, Menschen) und der erfolgreichen Suche kehrt der Protagonist gestärkt oder geläutert aus dem *Urwald* zurück.¹⁰

Als überwiegend weiblich konnotierter Gegenort zur westlichen Zivilisation erscheint der *Urwald* im Film als ein unzugänglicher Ort für den,¹¹ der vor ihm steht:

»Was im Dschungel sich verbirgt, ist kaum wahrzunehmen. Dieses Dickicht durchdringt kein Blick von außen. Nur schmale Pfade führen hinein und enden vielleicht überraschend. Die Laute, die aus dem Inneren des Dschungels ertönen, klingen gefährlich. Was sich dort bewegt, ist nicht vom Wind berührt, denn der reicht nicht in die Waldwildnis hinein. Es sind Lebewesen, es sind vielleicht Menschen. Indes, es bleibt ein meist unbekannter Gegner, kann man doch nicht bestimmen, wann man einer Gefahr ausgesetzt ist oder wann nicht.«¹²

Es sind insbesondere filmische Stilmittel wie subjektive Kamera, Überblendung, Unschärfe, Tricktechnik und Einstellungsgröße (z. B. von Tieren, deren Biss oder Stich meist tödlich wirkt), die in Verbindung mit einer ausgefeilten Tondramaturgie, dem Zischen einer Schlange, den nicht identifizierbaren und stets bedrohlich klingenden Geräuschen aus dem Dunkel des Raumes, den *Urwald* als Ort dramatischer Blickszenarien etablieren, die oft an sexuelles Begehren und Verwehren gekoppelt sind. Dieses Zusammenspiel eröffnet eine Reihe von Konstellationen, in der sich subjektive Erfahrung und gesellschaftspolitische Diskurse ineinander verschränken.

Nahezu jedes Filmjahrzehnt brachte seinen Urwaldfilm hervor. Studiert man aufmerksam die Besetzungslisten der verschiedenen Filme, dann ist der *Urwald* nicht nur ein Ort, wo unbekannte, exotische Pflanzen wachsen, sondern vor allem ein Ort, wohin beliebte deutsche Stars verpflanzt wurden. Eine Urwaldfil-

9 Koebner, »Die Geheimnisse der Wildnis«, S. 242.

10 Wulff, »Der Abenteuerfilm zwischen Kolonialismus und Tourismus«. Im Gegensatz zum *Urwald* stellt die Insel einen positiv besetzten Landschaftstypus dar.

11 Langlo, »Verführung und Verstrickung«, S. 174–194.

12 Koebner, »Insel und Dschungel«, S. 95–108.

mographie liest sich wie ein *who is who* der deutschen Regie- und Schauspielprominenz: Carl de Vogt, *Allein im Urwald* (Ernst Wendt, D 1922); *Tabu* (Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1930/31); René Deltgen, *Kautschuk* (Eduard von Borsody, D 1938); Louis Trenker, *Germanin* (Max W. Kimmich, D 1942/43); Heinz Rühmann, *Quax in Afrika* (Helmut Weiss, BRD 1945/53); Hardy Krüger, *Liane – das Mädchen aus dem Urwald* (Eduard von Borsody, BRD 1956); Beppo Brem, *Zwei Bayern im Urwald* (Ludwig Bender, BRD 1957); Peter Alexander, *Münchhausen in Afrika* (Werner Jacobs, BRD 1958); Barbara Rütting und Harald Leipnitz in ... *und der Amazonas schweigt* (Franz Eichhorn, BRD 1963); Pierre Brice, *Die goldene Göttin vom Rio Beni* (Eugenio Martin, BRD/E 1964); *Lana – Königin der Amazonen* (Géza von Cziffra, BRD 1964) und Klaus Kinski, *Aguirre, der Zorn Gottes* (Werner Herzog, BRD 1972) bzw. *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, BRD 1981/82). Dazu kommt eine Reihe von Dokumentarfilmen, in denen nicht selten der Regisseur selbst als wagemutiger Abenteurer reüssiert: *Mensch und Tier im Urwald* (Hans Schomburgk, D 1924), *Urwelt im Urwald* (Adolph von Dungen 1925), *Die grüne Hölle* (August Brückner, D 1931) oder *Rätsel der Urwaldhöhle* (Otto Schulz-Kampfhenkel, D 1935/37).

Die Filmographie legt nahe, dass der *Urwald* nicht nur zur Zeit des aktiven Kolonialismus und im darauffolgenden Kolonialrevisionismus im Weimarer Kino ein beliebter Topos im Sinne von Eroberungs- und Domestizierungsphantasien war, sondern immer dann Konjunktur hatte, wenn sich Umbrüche in der Filmgeschichte andeuteten.¹³

Licht in das dunkle Afrika bringen, dem *Urwald* Geheimnisse entreißen – schon der frühe Film arbeitete mit dem Versprechen, Verborgenes, Unzugängliches und Gefährliches aus dem *Urwald* dem Zuschauer zu bieten. 1907 warb die Freiburger Produktionsfirma *Raleigh & Robert* für ihren Expeditionsmehrteiler *Quer durch Afrika: Von Cairo zum Kap* mit sensationellen, nie zuvor gesehenen Aufnahmen. In der Verkaufsannonce für *Ein afrikanisches Idyll* heißt es: »Keine von einer reisenden halbzivilisierten Negerbande gespielte Posse, sondern eine absolute authentische Aufnahme im Centrum Afrika's, wirklich Wilde des Masha-Kulumbi-Stammes, belauscht in ihren, seit Jahrhunderten bestehenden Tradition. Hochinteressant. Zum ersten Male kinematographiert!«¹⁴ Ein weiterer, an »Schönheit und Großartigkeit« unübertrefflicher Teil, *Die Viktoriafälle*, war von unzugänglichen Punkten aus aufgenommen. Gehörten die Viktoriafälle zwar nicht zum Deutschen Kolonialreich, so war es aber dennoch die deutsche Ingenieurskunst, die alsbald Licht in den dunklen Kontinent tragen wollte, wie die Werbeanzeige stolz verkündete: »Die deutsche Industrie wird sich in allernächster Zeit dieser enormen Wasserkräfte bemächtigen, um Elektrizität im Innersten Afrikas

¹³ Nagl, *Die Unheimliche Maschine*.

¹⁴ *Der Kinematograph*, no. 32, 07. August 1907.

zu erzeugen.«¹⁵ Neben dem hohen Schauwert solcher Aufnahmen, der das frühe Kino dementsprechend als ein »Kino der Attraktionen« kennzeichnet, genossen Naturaufnahmen zudem die ideelle Unterstützung einer sehr heterogenen Gruppe aus Lehrern, Pädagogen, Juristen und Journalisten, die die sogenannte *Kino-reformbewegung* bildeten. Im Kampf gegen Schundfilme, vornehmlich fiktionale Dramen und Abenteuergeschichten, erhob die Reformbewegung die Darstellung der Natur und Naturereignisse zu den eigentlichen Aufgaben des Kinos. Einer ihrer prominentesten Vertreter, Hermann Häfker (1873–1939), erkannte in der Natur »das eigentliche Gebiet, auf dem sich die ›Schönheit der Bewegung an sich‹, das Drama des freien und doch von geheimen Gesetzen beherrschten Weltrhythmus am reinsten abspielt«. ¹⁶ Für Häfker war es ausschließlich der Film, mit dem die »Genauigkeit« und der »Reichtum der Einzelheiten« in der Naturschilderung erfasst werden konnten, sodass mit »Inbrunst nach einer Erhebung des Kinos zu einem Menschheitsbildungsmittel« gestrebt werden müsse.¹⁷

Urwaldaufnahmen bewegen sich demnach seit Beginn des Films im Spannungsfeld zwischen Sensation, Abenteuer und filmästhetischer Naturerfahrung. Zu den populärsten Filmemachern der Kolonialzeit, dessen Filme beide Seiten zufriedenstellend bedienten, gehört Robert Schumann (1878–1914). Mit Filmen wie *Nashornjagd in Deutsch-Ost-Afrika* (D 1914) etablierte Schumann den *Urwald* als einen Schauplatz, wo der tollkühne Forscher, Jäger und Abenteurer auf die gefährlichsten Tiere des *Urwalds* traf, die er, dem kolonialen Gestus entsprechend, zur Sicherheit der »schwarzen« Bevölkerung töten musste. Während sich seine afrikanischen Helfer in Panik auf einen nahe gelegenen Baum retten, als sie in einem nahe gelegenen Busch drei Nashörner sighten, erlegt Schumann die Nashörner mit seiner Büchse. Spektakulär in Szene gesetzt, von der Presse bejubelt und vom Publikum begeistert aufgenommen, ist *Nashornjagd* mehr als ein reiner Jagdfilm. Er versinnbildlicht die ökonomische Ausbeutung der Kolonien und die Gewaltherrschaft, deren Grundvoraussetzung die permanente Abhängigkeit der Kolonisierten war.¹⁸ Die im Film dargestellte Jagd beruhte auf einer für den Zuschauer wahrscheinlich nicht zu erkennenden Inszenierung. Die Nashörner waren an einem Bein fixiert worden und somit dem Schützen hilflos ausgeliefert: Kolonialismus als Schmierentheater.

Der koloniale Eroberungs- und Aneignungsgestus, der die Zuschauer ihrer »weißen« Überlegenheit und Tapferkeit versicherte, fand im Weimarer Kino seine Weiterführung, aber auch eine spezifische Ausprägung, indem über »vergeschlechtlichte Metaphern« verstärkt sexuelle Blickökonomien und Rassendiskurse im Film geführt wurden. Der Schauplatz männlichen Abenteurertums wurde

¹⁵ *Der Kinematograph*, no. 28, 10. Juli 1907.

¹⁶ Häfker, *Erkunde und Kino*, S. 3.

¹⁷ Ebd., S. 4.

¹⁸ Osterhammel, *Kolonialismus*, S. 16.

zum Ort, an dem »sexuelle Verfügbarkeit zum deutlichsten symbolischen Ausdruck der Unterwerfung des kolonialen Raumes« wurde.¹⁹ *Allein im Urwald. Die Rache der Afrikanerin* (Ernst Wendt, D 1922) ist charakteristisch für eine ganze Reihe von exotischen Filmen, die nach dem Verlust der Kolonien im Ersten Weltkrieg und dem Versailler Vertrag, der Deutschland das Recht, seine Kolonien weiter zu behalten, absprach, produziert wurden. Als typischer Genrefilm steht *Allein im Urwald* für die ungeheure Produktionsleistung des Weimarer Kinos, das es als einziges nationales Kino seiner Zeit verstand, die Dominanz Hollywoods ernsthaft zu gefährden. Auf die lange Isolation während des Krieges, in dem Deutschland praktisch von der Außenwelt abgeschnitten war, reagierte das Weimarer Kino mit einer Exotismuswelle. Mit seiner Lust an exotischen Schauplätzen verglich Siegfried Kracauer (1889–1966) diese Gruppe von Filmen mit dem »Tagtraum eines Gefangenen«. Für ihn boten die Filme dem Zuschauer einen naiven Ersatz für unterdrücktes Verlangen, womit die Eroberung der Welt zumindest in der Vorstellungskraft weiterhin gewährleistet war.²⁰

Der Raubtier-Großfilm *Allein im Urwald* der John-Hagenbeck-Filmgesellschaft erzählt die Geschichte des deutschen Ingenieurs Gyl dendal (Carl de Vogt), der nach dem Tod seiner Frau Lydia nach Afrika geht, um dort mit Hilfe seines wohlhabenden vermeintlichen Freundes Van Schreven eine Faktorei zu gründen. Als er die Liebe seiner afrikanischen Dienerin Ngumba (Madge Jackson) verschmäht, drängt diese auf Rache und versucht auf unterschiedlichste Weise Gyl dendal zu töten. Als alle Versuche scheitern, entführt sie dessen Tochter Marion, die inzwischen zusammen mit ihrer Tante, Lydias Schwester Maria, bei Gyl dendal eingetroffen ist. Als Van Schreven Gyl dendal in Afrika besucht, erkennt Ngumba ihre Chance und verbündet sich mit ihm. Ngumba wird ihres verbrecherischen Tuns überführt und findet den Tod wie Van Schreven, der sich selbst richtet. Gyl dendal und Maria, zueinander gefunden, beginnen mit Marion ein neues Leben in Afrika.

In dem äußerst erfolgreichen Film, für den die Presse voll des Lobes war,²¹ wird der *Urwald* gleich mehrfach metaphorisch sexuell aufgeladen. Der Tod sowohl Lydias als auch Ngumbas finden im *Urwald* bzw. einem urwaldähnlichen *Setting* statt. Beide Frauen werden für ihre sexuelle Neugier und Zügellosigkeit bestraft. Gyl dendals Frau Lydia erliegt zu Beginn des Films den Avancen Van Schrevens und folgt seiner Einladung auf sein Schloss Haschisch. Als unerwartet Gyl dendal erscheint, flieht Lydia in ein von Van Schreven künstlich angelegtes, urwaldähnliches Geheimzimmer, von dem sie sich magisch angezogen fühlt, und wird dort von einer Giftschlange gebissen. Bestraft der *Urwald* all jene, die

19 Nagl, *Die Unheimliche Maschine*, S. 429.

20 Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, S. 63.

21 Nagl, *Die Unheimliche Maschine*, S. 477.

sich unwissend in ihn hineinbegeben, ist die Afrikanerin Ngumba ein Kind des *Urwalds* und verkörpert damit die gleiche Üppigkeit, aber auch tödliche Energie in Form ungebändigter Sexualität. Gyldendal ist Ziel ihrer Begierde, die in der Zurückweisung ihr tödliches Potenzial entwickelt. In ihrer Rache bedient sich Ngumba der Waffen des *Urwalds*: der Angriff eines Leoparden oder eines Krokodils, oder das Töten eines Zeugen durch einen Giftpfeil. Indem am Ende des Films die »weiße« Familie im *Urwald* siegt, erzählt *Allein im Urwald* von mehr als nur der Domestizierung des Weiblichen und der »imperiale[n] Männlichkeit und [des] kapitalistischen ›Unternehmungsgeist[es]«. Die »Frage der Reproduktion der weißen Familie« situiert den Film im Kontext eines Rassendiskurses,²² der Urwaldfilme auch in den folgenden Jahrzehnten kennzeichnet.

Legt der Verlust der Kolonien nahe, dass *Urwald* vornehmlich mit Afrika assoziiert wurde, so spielen die pazifischen Kolonien in diesem Kontext eine marginale Rolle. Es wurde in den folgenden Jahren ein anderer kontinentaler *Urwald* sehr viel populärer und maßgebend dafür, wie fortan ein *Urwald* auszusehen hatte bzw. wo Abenteuer zu bestehen waren.²³ Mit ihrer Film-Expedition in das Amazonas-Gebiet 1929–1930²⁴ etablierten die Filmemacher August Brückner († 1930),²⁵ der auf der Expedition verstarb, und seine Begleiter, die Brüder Franz (1904–1982) und Edgar Eichhorn (*1905), das Image des südamerikanischen *Urwalds* als *Die grüne Hölle* (D 1931).²⁶ Der Einfluss des eher unbekannten Films und seine von ihm etablierte Motivkette von Urwaldabenteuern lässt sich bis in die 1960er Jahre nachverfolgen und dürfte auch bis heute den Verlauf eines jeden Urwaldabenteuerfilms bestimmen. Unzählige Varianten und Ableger des Amazonas-Urwaldabenteuers folgen dem typischen Verlauf von wild gewordenen Wasserbüffeln, tödlichen Piranhas, dem Kampf mit einer Riesenschlange und dem Durchqueren eines krokodilverseuchten Gewässers.²⁷ Ähnlich wie in *Allein im Urwald* wird auch das Betreten des unbekannten südamerikanischen *Urwalds* zu einer ständigen Prüfung und Herausforderung für den Protagonisten. Der Fokus auf Reptilien (Echsen, Krokodile und Schlangen) bindet jedoch den südamerika-

22 Ebd., S. 472.

23 Internationale Urwaldfilm-Produktionen scheinen sich generell sehr viel stärker auf den Amazonas zu konzentrieren als auf den afrikanischen *Urwald*. Ein Grund dafür mag in der engeren Verknüpfung von US-amerikanischer und lateinamerikanischer Geschichte liegen, die sehr viel stärker im Bewusstsein der Zuschauer verankert ist als die gemeinsame Geschichte der USA und Afrikas.

24 Eichhorn, *Deutsche Filmleute am Amazonasstrom*.

25 August Brückner hatte bereits 1925 mit Freiherr Adolph von Dungen eine Film-Expedition an den Amazonas unternommen, die unter dem Titel *Urwelt im Urwald* in die Kinos kam.

26 Die Expeditionsaufnahmen kamen 1931 zuerst unter dem sehr viel friedlicheren Titel *Urwaldsymphonie* in die deutschen Kinos. *Die Grüne Hölle* wurde dagegen erst 1934 aufgeführt.

27 Filme, die sich auf ihre *Urwald*-Erlebnisse zurückführen lassen, sind u. a. *Kautschuk*, *Lana – Königin der Amazonas*, ... und *der Amazonas schweigt*.

nischen *Urwald* stärker an eine prähistorische Zeit, wie bereits der Titel des 1925 erschienen Amazonas-Expeditionsfilms *Urwelt im Urwald* nahelegt. Neben den visuellen Spektakeln durch die Konfrontation von Mensch und Tier, die in einer direkten Verbindung zu den Darstellungsweisen des frühen Kinos stehen, wie z. B. Robert Schumanns *Nashornjagd*, wurde der ferne *Amazonas-Urwald* zum Schauplatz, an dem deutsche Geschichte verhandelt wurde.

Auch der Abenteuerspielfilm *Kautschuk* (Eduard von Borsody, D 1938) verdankt seine Dramatik und Spannung nicht zuletzt den Brüdern Eichhorn, die für die Außenaufnahmen verantwortlich waren und viele Motive ihrer ersten Expedition in *Kautschuk* einfließen ließen. Der Film erzählt von dem erfolgreichen Diebstahl brasilianischer Gummisamen durch den Abenteurer Henry Wickham um 1870, die das britische Königreich dringend für ihre Kolonien benötigte. Unter dem wissenschaftlichen Vorwand, einen seltenen Schmetterling fangen zu wollen, gelingt es Wickham, die begehrten Samen zu stehlen und sicher an Bord eines britischen Schiffes außer Landes zu bringen. Als spannender Genrefilm ist *Kautschuk* ein bemerkenswertes Beispiel für das hohe Niveau der Nazi-Filmindustrie. Obwohl der Film die Geschichte aus der Perspektive eines britischen Abenteurers erzählt, folgt der Film dem Diskurs faschistischer Ideologie und Eroberung.²⁸ Dem *Urwald* kommt im Film, wie Elizabeth O'Brian bemerkt, als Manifestation des Primitiven eine besondere Bedeutung zu: »a site of mythic confrontation and transformation as well as a treasure trove to be plundered by the white man«.²⁹ In einer Schlüsselszene, in der Wickham im *Urwald* einen Fiebertraum durchlebt, eröffnet der Film seinen »rassenideologischen Diskurs«: In einer Reihe von Überblendungen wird von Wickhams treuem Gefährten José, ein *cafuzo*, d. h. von »schwarzafrikanischer« wie indianischer Abstammung, auf eine tierähnliche Maskenfigur und Close-ups verschiedener Tiergesichter des *Urwalds* gewechselt und endet schließlich auf dem Gesicht eines brasilianischen Militärs. Stellt der Film visuell Tiere des *Urwalds* und die farbige Bevölkerung Brasiliens auf dieselbe Stufe, wird Wickham nach seinem Erwachen an einem sicheren Ort von einem »schwarzen« Barbier wieder zu einem »richtigen Menschen« gemacht, wie der Militär bemerkt. Das sich die Filmstory der britischen Geschichte bedient, stellt keinen Widerspruch in der Nazi-Filmindustrie dar, sondern steht exemplarisch für das subtile Ineinandergreifen von Unterhaltung und faschistischer Propaganda. Wickhams Einsatz und Aufopferung steht für das nationale Interesse, für das selbst der mögliche Tod in Kauf genommen werden muss. Dies entsprach ganz dem Ideal der faschistischen Ideologie. Das Eindringen in ein fremdes Territorium und der Raub der begehrten Samen dienen letztendlich dem Überleben und der Sicherung der eigenen Nation: »*Kautschuk* presented audien-

28 O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment*, S. 68.

29 Ebd., S. 72.

ces in 1938 an entertaining tale of exploration that contained substantial political lessons for building the future German empire: the need to protect from fatal attraction to the foreign and the equally pressing need to invade foreign territory to ensure autarchy». ³⁰

Dient am Ende der 1930er Jahre der südamerikanische *Urwald* als Folie für die Demonstration heroischen »Deutschtums« und faschistischer Kriegsvorbereitung, wird er im populären Kino der Wirtschaftswunderjahre neu positiv aufgeladen. Filme wie *Liane, das Mädchen aus dem Dschungel* (Eduard von Borsody, BRD 1956), der in Afrika spielt, oder *Weit ist der Weg* (Wolfgang Schleif, BRD 1960), eine Aufsteigergeschichte mit Freddy Quinn aus Brasilien, bedienen sich in sehr unterschiedlicher Art des Urwaldmotivs, stehen jedoch beide im Diskurs des staatlichen Neubeginns und der Integrierung der jungen Bundesrepublik Deutschland in die internationale Gemeinschaft. *Liane* ist die viel kolportierte Geschichte der Entdeckung einer weißen Göttin im afrikanischen *Urwald*. Eine westliche Expedition, deren Teilnehmer u. a. der junge, wilde Fotograf Thoren (Hardy Krüger) ist, bringt Liane nach Hamburg, wo sich herausstellt, dass Liane die seit Jahren vermisste Enkelin eines wohlhabenden Reeders ist. Der *Urwald* dient nicht dazu, vergangene Kolonialträume wiederzubeleben, sondern als ein »Natur-Raum«, in dem fern der jüngsten Geschichte, d. h. dem Ende des Faschismus, menschliche Probleme rekonfiguriert und gelöst werden. ³¹ Filme wie *Liane* sind »exterritorialisierte Heimatfilme«, ³² in denen es um den Versuch der Harmonisierung gesellschaftlicher Widersprüche geht. In *Liane* ist es die soziale Ordnung der Geschlechter, die die Voraussetzung eines staatlichen Neubeginns ist. Im Lauf des Films muss die junge, bis zu ihrer Entdeckung und Gefangennahme unabhängige Liane lernen, sich dem Mann unterzuordnen. Dies geschieht in der wachsenden Abhängigkeit von Thoren, den sie am Anfang des Films noch vor ihrem Stamm retten muss, der sich aber dann zu ihrem Sprachlehrer und Mentor entwickelt. Sprache als Möglichkeit der Selbstbestimmung und Identifikation ist für Liane das Bekenntnis zur europäischen Gemeinschaft. Auf die Frage einer Journalisten an Thoren, ob Liane nicht selbst sprechen kann, antwortet sie: »Ich bin [...] froh [...] auf Europa«. Ähnlich wie Thorens Entwicklung in *Liane*, von einem anfänglichen Abenteurer zu einem verantwortungsvollen jungen Mann, ist Freddy Quinns Rolle in dem Film *Weit ist der Weg*, der weniger prominent den *Urwald* thematisiert, aber sich dennoch in der Etablierung des Handlungsortes »Brasilia« auf ihn bezieht. Freddy, der als Gelegenheitsmusiker in Salvador in Bahia lebt, kommt durch Zufall der kleinen, verwaisten, fünfjährigen Janni zu Hilfe, die ihm fortan überallhin folgt und als »Papi« annimmt. Da er Janni kein Zuhau-

30 Ebd., S. 77.

31 Flitner, »Das Mädchen aus dem Urwald«, S. 11.

32 Moltke, *No Place Like Home*, S. 235.

se bieten kann, gibt er sie im städtischen Waisenhaus der Kirche ab, wo er sich in die Röntgenärztin Anita verliebt, die auf Kururlaub von ihrer Tätigkeit in Brasília ist. Freddy entscheidet sich, Janni zu adoptieren, wofür er jedoch eine feste Arbeit benötigt. Als Bauarbeiter nimmt er eine Stellung in Brasília an und wird dort in allerlei dunkle Machenschaften verwickelt und verhaftet. Nach seiner Rehabilitierung und mit dem Versprechen, Janni adoptieren zu können, gehen Janni, Anita und Freddy in Brasília einem neuen Leben entgegen. Vor dem Hintergrund der Einweihung der modernen, auf dem Reißbrett konzipierten Stadt Brasília bietet *Weit ist der Weg* eine weitere Lesart zum Verständnis des Neubeginns im Nachkriegsdeutschland an. Brasília ist ein universaler Ort, in dem die verschiedensten Menschen eine neue Heimat finden. So berichtet Anita begeistert: »Also, dass ist einfach [...] einfach hinreißend [...]. Eine Riesenstadt, die aus der Wildnis wächst. Tausende von Menschen kommen aus allen Himmelsrichtungen und arbeiten an der einen großen Sache«. Ist Freddy, wie Thoren in *Liane*, am Anfang des Films nicht in der Lage, für mehr als für sich selbst zu sorgen, bietet Brasília für ihn und seine zukünftige Familie eine neue Perspektive: Der Tagelöhner heiratet die hoch qualifizierte Akademikerin und adoptiert das farbige Kind. Indem das *Happy End* in Brasília stattfindet, verweist der Film unfreiwillig auf die Unmöglichkeit eines Neubeginns in Deutschland. Damit gleicht das Ende des Films dem in *Liane*: Während Thoren und Liane vergnügt in den *Urwald* zurückkehren und dort ihre Zweisamkeit genießen, ist das aus dem *Urwald* gewachsene Brasília allemal der bessere Ort für eine moderne Patchworkfamilie wie in *Weit ist der Weg*. Mit der Idee des Neubeginns, der in den beiden Filmen im historischen Kontext der jungen Bundesrepublik verankert ist, verweisen die Filme, wenn auch nicht intendiert, auf ein wesentliches Element der kolonialen Ideologie. Angesichts des rapiden gesellschaftlichen und technischen Wandels, dem man sich Ende des 19. Jahrhunderts gegenüber sah, erschien Auswanderung, koloniale Expansion und die Möglichkeit, fern der Heimat ein neues und besseres Leben zu beginnen, als die Lösung aller Probleme.

Als Ort des Abenteuers und der Konfrontation mit der Fremde hat der *Urwald* bis heute nichts an Attraktivität und Assoziationskraft eingebüßt. Mit dem wachsenden Umweltbewusstsein seit den 1970er Jahren wurde er zunehmend als zentraler Protagonist im ökologischen Verständnis wahrgenommen. An Werner Herzogs (*1942) Filmen *Aguirre* (BRD 1972) und *Fitzcarraldo* (BRD 1981/82), zwei Filme, die im südamerikanischen *Urwald* spielen, lässt sich jedoch auch die Ambivalenz des gegenwärtigen Verhältnisses zum *Urwald* aufzeigen. In beiden Filmen scheitern die Protagonisten an der unbezwingbaren Größe der Natur, nicht zuletzt deshalb, weil sie nicht imstande sind, mit ihrem imperialistischen bzw. kolonialistischen Weltbild den *Urwald* in seiner Andersartigkeit zu verste-

hen.³³ In diesem Sinne lassen sich beide Filme als Kolonialismuskritik verstehen. Demgegenüber steht eine Lesart der »post-colonial colonization«, in der diese Darstellung des *Urwalds* letztendlich einer Mystifizierung und Spiritualisierung durch ein zivilisationsmüdes westliches Publikum in die Hand spielt. Es geht nicht um den *Urwald*, dessen Geschichte, Ausbeutung, Zerstörung und Bewohner, sondern um den *Urwald* als Projektionsfläche für das westliche »metaphysische Bedürfnis« der Erneuerung und Selbstfindung. Eine Möglichkeit der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung wird damit geradezu verhindert.³⁴ Auch wenn beide Protagonisten im Film scheitern, die gewaltsame Kolonisation des Kontinents tat es ebenso wenig wie die Vision des Filmautors Werner Herzog, der mit beiden Filmen internationale Erfolge feierte.

Der *Urwald* ist weitestgehend aus den Spielfilmgenres verschwunden. Natur- und Tierdokumentationen, die allabendlich über den Bildschirm flimmern, oder Ökotourismus in entlegene Tropenwälder versichern uns weiterhin der großen Abenteuer und der Selbstfindung in der fernen, unberührten Wildnis. Wie fern und undurchdringlich der *Urwald* jedoch auch sein mag, Dokumentarfilme wie Marco Kellers *Kahlschlag – Der Kampf um Brasiliens letzte Wälder* (BRD 2011) erinnern uns daran, dass es mit dem *Urwald* eine Geschichte und Erinnerung gibt, die von vielen Nationen geteilt wird. Haben die Beispiele aus der deutschen Filmgeschichte gezeigt, wie in einer Reihe von Urwalderzählungen nationale Geschichte zum Ausdruck kommt, erinnern uns Umweltkatastrophen und ökologischer Raubbau an eine gemeinsame, internationale Geschichte und Verantwortung. Sie sind daher mehr als nur kurzlebige telemediale Ereignisse, denn sie bestimmen nicht nur die Gegenwart, sondern entfalten ihre Wirkung oft erst in der Zukunft. Man kann davon ausgehen, dass der *Urwald* uns auch weiterhin in unserer Geschichte begleiten wird.

Literatur

Breymayer, Ursula/Bernd Ulrich, »Unter Bäumen: ein Zwischenreich«, in: dies. (Hg.), *Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald*, Dresden 2011.

Der Kinematograph, no. 28, 10. Juli 1907.

Der Kinematograph, no. 32, 07. August 1907.

Eichhorn, Franz, *Deutsche Filmleute am Amazonasstrom 1929–1931*, Berlin/Leipzig 1935.

Flitner, Michael, »Gibt es einen deutschen Tropenwald? Anleitung zur Spurensuche«, in: ders. (Hg.), *Der deutsche Tropenwald. Bilder – Mythen – Politik*, Frankfurt am Main 2000.

³³ Koepnick, »Colonial Forestry«, S. 133–159.

³⁴ Sharman, »The Jungle Strikes Back«, S. 96–109.

- Ders., »Das Mädchen aus dem Urwald. Über Geschlecht und Nation in einem Filmhit der 1950er Jahre«, *geographische revue*, Heft 1/2, 7 (2005), S. 7–23.
- François, Etienne/Hagen Schulze, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2009, S. 9–26.
- Häfker, Hermann, *Kino und Erdkunde*, Mönchengladbach 1914.
- Koebner, Thomas, »Die Geheimnisse der Wildnis. Zivilisationskritik und Naturexotik im Abenteuerroman«, in: Thomas Koebner/Gerhart Pickerodt (Hg.), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt am Main 1987.
- Ders., »Insel und Dschungel. Zwei Landschaftstypen im Film«, in: Jan Berg/Kay Hoffmann (Hg.), *Natur und ihre filmische Auflösung*, Marburg 1994, S. 95–108.
- Koepnick, Lutz P., »Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's Aguirre and Fitzcarraldo«, *New German Critique*, 60 (1993) [Special Issue on German Film History], S. 133–159.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt am Main 1979.
- Langlo, Peter, »Verführung und Verstrickung. Bilder des Tropenwaldes in deutschsprachiger Exil- und Nachkriegsliteratur«, in: Michael Flitner (Hg.), *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt am Main 2000, S. 174–194.
- Moltke, Johannes von, *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley/Los Angeles 2005.
- Nagl, Tobias, *Die Unheimliche Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009.
- O'Brien, Mary-Elizabeth, *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*, Rochester 2003.
- Osterhammel, Jürgen, *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen*, München 1995.
- Schnee, Heinrich (Hg.), *Deutsches Kolonial-Lexikon*, S. 588, <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/Lexikon/Standardframeseite.php> [20.12.2012].
- Sharman, Gundula M., »The Jungle Strikes Back: European Defeat at the Hands of the South American Landscape in the Films of Werner Herzog«, *Journal of Transatlantic Studies*, 2 (2004), S. 96–109.
- Wulff, Hans J., »Der Abenteuerfilm zwischen Kolonialismus und Tourismus. Bemerkungen zu einem heterogenen Feld«, <http://www.derwulff.de/2-153> [28.11.2012].
- Zantop, Susanne, *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770–1870)*, Berlin 1999.