

Zwischen kolonialer Wirklichkeit und kolonialer Legende

Die deutsche Kolonialherrschaft in Film- und Fernsehproduktionen

Historische Ereignisse und Epochen sind für Film- und Fernsehmacher eine unerschöpfliche Quelle, um dokumentarisch oder mit der Genrevielfalt des Spielfilms Geschichte zu vermitteln. Die deutsche Kolonialgeschichte ist nicht arm an Geschichten und Ereignissen, nur wenige davon sind bisher erzählt. Setzt man die gut dreißig Jahre dauernde deutsche Kolonialzeit mit der seither vergangenen deutschen Geschichte ins Verhältnis, dann nimmt sie fast ein Viertel davon ein und verdeutlicht eine Größendimension, die sich im öffentlichen Bewusstsein über den deutschen Kolonialismus kaum widerspiegelt.

Es wäre jedoch falsch zu behaupten, dass Kino und Fernsehen, die Leitmedien des 20. Jahrhunderts, die deutsche Kolonialzeit ignoriert haben. Allein bis 1942 wurden mehr als 150 Filme über Afrika gedreht, die sich in Beziehung zur deutschen Kolonialgeschichte setzen ließen.¹ Ebenso produzierte das Fernsehen spätestens seit den 1960er-Jahren Spielfilme und Dokumentationen über die Kolonialzeit, seit Anfang der 2000er-Jahre gibt es einen Afrikaboom im Fernsehen, der sich vereinzelt auf die Kolonialzeit bezieht.² Daraus die Schlussfolgerung zu ziehen, die Kolonialzeit sei damit ausreichend behandelt worden, wäre jedoch ebenso falsch. Nationalgeschichte wird von jeder Generation unterschiedlich erinnert,³ und Medien geben in diesem Prozess „wichtige Impulse

- 1 Gerlinde Waz, Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hrsg.), *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939*, Hamburg 1997, S. 95–110, hier S. 98. Die deutsche Filmdatenbank filmportal.de weist unter dem Stichwort „Afrika“ aktuell 209 Filme aus. Angesichts der genannten Zahl von über 150 Produktionen bis 1942 ist die Angabe nur bedingt aussagekräftig. Nicht mitgezählt sind TV-Produktionen.
- 2 Vgl. Rita Morrien, „Afrika mon amour“? – Der Afrika-Diskurs im populären deutschen Spielfilm, in: Michael Hofmann/Rita Morrien (Hrsg.), *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart. Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Amsterdam/New York 2012, S. 253–284.
- 3 Aleida Assmann zählt allein sieben Erinnerungsgenerationen für das 20. Jahrhundert, von denen nur die 1914er-Generation (Erster Weltkrieg) eine unmittelbare Erinnerung an die Kolonialzeit gehabt haben dürfte. Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München, 2007, S. 58–67.

und Auslöserreize“.⁴ Eine fortlaufende Beschäftigung von Film und Fernsehen mit der kolonialen und postkolonialen Geschichte wäre somit naheliegend. Angesichts des Völkermordes an den Herero und Nama in Deutsch-Südwestafrika zwischen 1904 und 1908, des Maji-Maji-Krieges in Deutsch-Ostafrika von 1905 bis 1907 und der an den Folgen des Ersten Weltkrieges zu Tode gekommenen einheimischen Bevölkerung in der Kolonie Deutsch-Ostafrika – zusammengekommen eine Zahl, die sich gegen eine Million bewegt – gibt es eine eigentümliche, generationenübergreifende Zurückhaltung in der medialen Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialherrschaft in Afrika und dem pazifischen Raum.⁵

Ein wesentlicher Grund hierfür ist, dass die Erinnerung und mediale Aufarbeitung der deutschen Kolonialgeschichte in Film und Fernsehen im Schatten der zwei Weltkriege, des Holocaust, der Nachkriegsjahre, des Wirtschaftswunders und der Wiedervereinigung stehen. Ihre Marginalisierung spiegelt sich im Fehlen einer fundierten filmografischen Grundlage und erklärt die geringe Anzahl wissenschaftlicher und publizistischer Beiträge zur Darstellung der deutschen Kolonialgeschichte oder ihrer Teilaspekte in Film- und Fernsehen. Sieht man von der Arbeit zur deutschen Kolonialkinematografie⁶ und Tobias Nagls Untersuchung über Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino⁷ ab, finden sich nur vereinzelte Überblicksaufsätze oder Einzelanalysen zum Thema.

Der folgende Beitrag kann ebenfalls nur einen Überblick geben. Er zeigt, wie die deutsche Kolonialherrschaft zwischen 1930 und 2010 in ihrer Darstellung in Film- und Fernsehproduktionen ideologisch und medienspezifisch geprägt ist. In den zurückliegenden Produktionen ging es zu keiner Zeit um ein „So-wie-es-gewesen-ist“, sondern darum, wie zu bestimmten Zeiten Kolonialgeschichte gesehen und verstanden wurde und wird. Alle genannten Beispiele beziehen sich explizit auf die ehemaligen deutschen Kolonien. Unberücksichtigt bleiben Filme und TV-Produktionen, in denen sich „tendenziell eine Fortschreibung kolonialer Phantasien und weißer Selbstermächtigungsstrategien“⁸ feststellen lassen, d. h. Afrikafilme der 1950er- und 1960er-Jahre, Produktionen des seit der

4 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, 2006, S. 242.

5 Vgl. Marion Davenas, *Kolonialrassismus im Schulbuch? Nordrhein-Westfalens Geschichtsbücher auf dem Prüfstand*, 2014, <http://www.whitecharity.de/wp-content/uploads/Davenas.pdf> [23. 2. 2017].

6 Wolfgang Fuhrmann, *Imperial Projections: Screening the German Colonies*, New York/London 2015.

7 Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine: Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München 2009.

8 Morrien, „Afrika mon amour“?, S. 253.

Jahrtausendwende zu beobachtenden TV-Afrikabooms und Filme und Dokumentation z. B. aus und über Lateinamerika.⁹ Schließlich sind, mit Ausnahme von Ralph Giordanos Fernsehdokumentation HEIA SAFARI – DIE LEGENDE VON DER DEUTSCHEN KOLONIALIDYLLE IN AFRIKA von 1966/67, alle hier besprochenen Film- und Fernseh-Produktionen im freien Handel oder über die Sozialen Medien *im Netz* verfügbar und bieten somit die Gelegenheit, sich selbst ein Bild über die verschiedenen Darstellungsformen der deutschen Kolonialherrschaft in den Medien zu machen.

Kolonialrevisionismus und Rechtfertigung

Nach der Unterzeichnung des Friedensvertrags von Versailles, der das Ende der deutschen Kolonialherrschaft offiziell besiegelte, waren in den folgenden Jahren ehemalige Mitglieder der Kolonialverwaltung, Politiker im Auswärtigen Amt und verschiedene Gruppierungen wie die Deutsche Kolonialgesellschaft bemüht, die Frage der Rückforderung der Kolonien im Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit aktuell zu halten.

Als das populärste Medium der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam diese Aufgabe auch dem Film zu.¹⁰ Nach ICH HATT' EINEN KAMERADEN von Conrad Wiene aus dem Jahr 1926 war DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA (Herbert Selpin, 1934) der zweite Spielfilm, der den Krieg in der ehemaligen Kolonie thematisierte und ganz im Sinne der kolonialrevisionistischen Forderung stand. Der Film war ein produktionstechnisch aufwendiger kolonial-propagandistischer Abenteuerfilm, der auf der Romanvorlage *Kwa heri* von Marie Luise Droop basierte, die auch das Drehbuch für den Film schrieb. Erzählt wird von der Freundschaft zwischen dem deutschen Farmer Peter Hellhoff, seiner jungen Braut Gerda und dem britischen Freund Robert Cresswell in der Kolonie Deutsch-Ostafrika. Auf Hellhoffs Plantage arbeiten Afrikaner und Deutsche friedlich Hand in Hand. Mit Ausbruch des Krieges wird Hellhoff zum Militär eingezogen, Gerda bleibt mit dem jungen Praktikanten Klix auf der Plantage zurück. Als die Plantage von britischen Truppen unter Führung von Robert Cresswell besetzt wird, deckt dieser Gerdas bestehenden Kontakt mit ihrem Mann, der sich mit Kameraden im Urwald versteckt hält. Mit kleinen Angriffen auf Transporte der Briten gelingt es Hellhoff und seiner aus afrikanischen und

9 Siehe Wolfgang Fuhrmann, Urwald, in: Jürgen Zimmerer (Hrsg.), Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte, Frankfurt a. M. 2013, S. 52–63.

10 Vgl. Nagl, Unheimliche Maschine.



Werbeanzeige für DIE REITER AUS DEUTSCH-OSTAFRIKA, in: Lichtbild-Bühne, Nr. 3, November 1934.

deutschen Soldaten bestehenden Truppe immer wieder, dem britischen Gegner empfindlichen Schaden zuzufügen.

Um Hellhoffs Truppe aus seinem Urwaldversteck hervorzulocken, willigt Cresswell ein, die Wasserstellen der Umgebung zu besetzen, um sie so zur Aufgabe zu zwingen. Trotz der Sperre versuchen Gerda und Klix, zu Hellhoff zu gelangen, wobei Klix angeschossen wird. Während Gerda verhaftet wird, gelingt es Klix zu Hellhoff und seinen Männern durchzukommen und sie mit Wasser zu versorgen. Klix erliegt seiner Schussverletzung, Hellhoff und seine Kameraden befreien Gerda aus den Händen des britischen Militärs. Bevor sie gemeinsam zu Lettow-Vorbecks Truppen vorstoßen, kehren sie an das Grab des jungen Klix zurück, an dem Hellhoff verspricht: „Eines Tages kommen wir wieder – früher oder später.“

Mit Hellhoffs Schlusssatz an Klix' Grab und dem Versprechen, eines Tages zurückzukehren, positioniert sich der Film im Diskurs über die von der Kolonialbewegung erhoffte Unterstützung kolonialpolitischer Interessen durch die Nationalsozialisten. Die Zeichen dafür waren vielversprechend. Im Oktober 1934 feierte der Film in Anwesenheit einer Reihe von kolonialpolitischen Persönlichkeiten in Hamburg seine Uraufführung.¹¹

Der Reichskolonialbund hatte die Schirmherrschaft für den Film übernommen, und die Kolonialbewegung unterstützte die weitere Aufführung des Films aktiv mit einführenden Reden und zusätzlichen Presseterminen. Sah sich die deutsche Regierung dem Vorwurf ausgesetzt, nicht zur Kolonisation fähig

11 Groß-Erfolg der Terra in Hamburg. „Die Reiter von Deutsch-Ostafrika“ im Hamburger Passage Theater, in: Lichtbild-Bühne, Nr. 245, 20. 10. 1934.

gewesen zu sein, sollte die im Film etablierte harmonische Zusammenarbeit zwischen Deutschen und Afrikanern der sichtbare Gegenbeweis sein. Die deutsche Kolonisationsleistung betont der Film gleich zu Anfang, als Hellhoff dem jungen Klix erklärt, wie erstaunlich es sei, dass man gemeinsam den selbst angepflanzten Kaffee trinkt, wo noch vor fünf Jahren tiefer Urwald war. Das friedliche Miteinander zwischen Afrikanern und Deutschen wird sowohl auf Produktionsebene wie in der Erzählung hervorgehoben. Im Gegensatz zu vielen anderen Filmen mit Schwarzen Darstellern wird im Vorspann des Films der Schwarze deutsche Schauspieler Louis Brody genannt, wenn auch an letzter Stelle. Als der junge Klix mit dem ersehnten Wasser Hellhoff und dessen Männer erreicht, teilt ein Askari seinen Becher mit seinem deutschen Kameraden.

Dass auch ein vermeintlich linientreuer Film wie *DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA* von der Zensur nicht verschont blieb, zeigt die weitere Aufführungsgeschichte des Films. 1934 noch als „volksbildend“ anerkannt, wurde der Film im Dezember 1939 verboten, weil er die britischen Truppen zu positiv zeichne und deutsche Soldaten nicht weinen würden.

Eine Besonderheit in der Geschichte des Films, die bisher wenig beachtet wurde, ist das Verhalten der englischen Truppen, die, als sie der deutschen Guerillataktik nicht Herr werden, sich entschließen, die verschiedenen Wasserstellen zu besetzen, um so den Gegner auszutrocknen bzw. zur Aufgabe zu zwingen. Cresswell reagiert zunächst überrascht auf diesen Vorschlag und stellt daraufhin die Frage, ob im Krieg jedes Mittel erlaubt sei. Die Antwort, ein klares Ja, quittiert Cresswell mit der lapidaren Antwort: „Na ja, warum nicht!“

Mit der Frage nach der Verhältnismäßigkeit der Mittel im Krieg schlägt der Film auf eigentümliche Weise ungewollt eine Brücke zu dem Genozid an den Herero dreißig Jahre zuvor in der Kolonie Deutsch Südwestafrika. *DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA* lässt sich sowohl als späte Entlastung und zugleich als Rechtfertigung für den Genozid verstehen wie auch als eine indirekte Schuldzuweisung für den von den Herero selbstverschuldeten Tod.

Der Genozid an den Herero ist unauflösbar mit Generalleutnant von Trothas Vernichtungsstrategie verbunden, mit der der Feind ausnahmslos, d. h. auch ohne Rücksicht auf Frauen und Kinder, vernichtet werden sollte. In der entscheidenden Schlacht am Waterberg im August 1904 trieb man das Volk der Herero in die Omaheke-Wüste, um sie dort abgeschnitten von allen Wasserstellen zu Zehntausenden qualvoll verdursten zu lassen.

Die Maßnahmen der englischen Armee ähneln denen von Trothas. Sie werden zwar als grausam, aber durch die außergewöhnlichen Kriegsbedingungen als angemessen gerechtfertigt. Die Unmenschlichkeit der Austrocknungsstrategie kommt auch im Film zu Wort, allerdings in Verkehierung der historischen

Tatsachen. In einem Gespräch zwischen Gerda und Cresswell empört sich Gerda über die britische Strategie und fordert von ihm Menschlichkeit ein – für die deutschen Soldaten. Wie es den Genrekonventionen des Abenteuerfilms entspricht, gelingt es Hellhoff und seinen Männern, dem Tod durch Verdursten zu entgehen und anders als die Herero nicht qualvoll zu verenden. Solidarität unter den Deutschen, Zähigkeit und Tapferkeit ermöglichen es letztendlich, dem Feind zu entkommen und damit das Bild des unbesiegbaren Deutschen zu festigen bzw. zu Lettow-Vorbecks Mystifizierung beizutragen.

War *DIE REITER VON DEUTSCH-OSTAFRIKA* der erste Kolonialspielfilm in einer nationalsozialistisch ausgerichteten Filmindustrie, wurde *GERMANIN – DIE GESCHICHTE EINER KOLONIALEN TAT* (Max W. Kimmich, D 1943) der letzte Film, der die deutsche Kolonialgeschichte thematisierte. Der Film stand weniger im Zeichen eines Kolonialrevisionismus als vielmehr der nationalsozialistischen Idee eines Lebensraums im Osten.

Erneut in der ostafrikanischen Kolonie angesiedelt, erzählt *GERMANIN* von dem deutschen Professor Achenbach, der in Afrika nach einem Serum gegen die tödliche Schlafkrankheit forscht. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs muss Achenbach mitansehen, wie britische Truppen sein Labor zerstören, seine Forschungsergebnisse können jedoch gerettet werden. In Deutschland gelingt es ihm, das Serum Germanin zu entwickeln. Nach langen Verhandlungen mit der britischen Regierung kann Achenbach nach Ost-Afrika zurückkehren, um dort das dringend benötigte Mittel einzusetzen. Dort angekommen, wird der Professor zuerst von den britischen Kolonialbehörden sabotiert, sein Labor bis auf eine einzige Ampulle zerstört. Als eine Epidemie ausbricht, die auch einen britischen Colonel trifft, opfert Achenbach, der mittlerweile selbst von der Schlafkrankheit betroffen ist, die letzte Ampulle, um den Colonel zu retten. Achenbach erhält dafür die Zusage, Rodungen an den Viktoria-Wasserfällen vorzunehmen, um die Tsetsefliege auszurotten.

Wie bereits in *DIE REITER VON DEUTSCH OSTAFRIKA* wird die Beziehung zwischen Deutschen und Afrikanern in *GERMANIN* ganz im Sinne des Kolonialrevisionismus als harmonisch und fürsorglich dargestellt. Die Darstellung der Deutschen als verantwortungsvoll Kolonisierende und die „pseudo-familiären Strukturen“ zwischen Schwarzen und Weißen ist jedoch nur Teil einer verdeckten Konstellation zwischen Afrikanern, Deutschen und Engländern.¹² Der Rassismus, den Schwarze in Nazi-Deutschland erfuhren, schlug sich nicht im Film

12 Sabine Hake, Mapping the Native Body: On Africa and the Colonial Film, in: Sara Friedrichsmeyer/Sara Lennox/Susanne Zantop (Hrsg.), *Imperialist Imagination: German Colonialism and Its Legacy*, Ann Arbor 1998, S. 163–188, hier S. 178.

nieder, deren Präsenz wurde vielmehr genutzt, um die weitaus wichtigere Konfrontation mit dem Gegner und Feind in der nationalsozialistischen Ideologie herzustellen. Mit der Ausrottung der Tsetsefliege auf dem ganzen Kontinent, in Analogie zu Fritz Hipplers *DER EWIGE JUDE* (D 1940), und dem Kampf gegen den sabotierenden, hinterhältigen Gegner England, der zunehmend zum Ersatzbild für eine jüdische, nach Weltmacht strebende Verschwörung wurde, bereiteten *GERMANIN* und die „koloniale Tat“ der antisemitischen Rhetorik und der Lebensraumideologie und Säuberung im Osten Europas den Weg.¹³

Medienwandel: Vom Kino ins Fernsehen

Die Darstellung der deutschen Kolonialgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg geht einher mit einem Medienwandel, in dem das Kino zunehmend die Deutungshoheit in der öffentlichen Meinungsbildung zugunsten des Fernsehens abtritt. Während sich das Kinopublikum zwischen 1956 und 1962 fast halbierte, konnte das Fernsehen seine Publikumszahlen in dem Zeitraum nahezu verzehnfachen.

Parallel zu den Bemühungen der noch jungen Bundesrepublik, sich als vertrauenswürdiger politischer Partner auf der internationalen Bühne zu etablieren, produzierten deutsche Filmfirmen im beginnenden Wirtschaftswunder eine Reihe von Filmen, die deutsche Stars als Repräsentanten des singenden, mutigen und meist lustigen Deutschen im Ausland präsentierten, u. a. in Afrika, Lateinamerika und in der Südsee.¹⁴

1961 erschien unter der Regie von Alfred Vohrer der Film *UNSER HAUS IN KAMERUN*, der nicht wie der Titel vorgibt in Kamerun, sondern in der britischen Kolonie Tanganjika, der ehemaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika, gedreht wurde. Die Entscheidung, den Film nicht in Kamerun zu drehen, soll laut Angaben der Produktion rein technische Gründe gehabt haben.¹⁵ Zugleich spekulierte jedoch die Presse, dass eine Umbenennung des Films in „Unser Haus in Tanganjika“ weniger „ziehen“ würde, als der immer noch gültige Name einer ehemaligen deutschen Kolonie.¹⁶

13 Ebenda, S. 173 f.

14 Siehe Wolfgang Fuhrmann, Fortschritt, Modernität und Lebensentwürfe. Brasilienbilder im westdeutschen Kino der 1950er Jahre, in: Geane Alzamora/Renira Rampazzo Gambarato/Simone Malaguti (Hrsg.), *Kulturdialog Brasilien – Deutschland. Design, Film, Literatur, Medien*, Berlin 2008, S. 321–334.

15 N. N., *Fahr'n Sie nicht nach Kamerun ...*, in: *Film Revue* (1961) 26, S. 9–11.

16 Ebenda, S. 11.



Der Diener Bismarck serviert: „Der Whisky, Memsahib“. (UNSER HAUS IN KAMERUN, Pidax Film Media, 2014).

UNSER HAUS IN KAMERUN ist wie viele Filme, die im Ausland angesiedelt sind, ein extraterritorialer Heimatfilm,¹⁷ in dem in ungewohnter exotischer Umgebung Tradition und Moderne miteinander kollidieren. Wie in vielen Heimatfilmen gibt es auch in UNSER HAUS IN KAMERUN einen Generationenkonflikt. Den Blick nach vorn richtet der Film, indem Georg, Sohn des Kaffeeplantagenbesitzers Willem Ambrock, nach Hamburg geschickt wird, um dort eine kaufmännische Lehre zu machen, die für die Zukunft der Plantage notwendig ist. Als er sich dort in die junge Doris verliebt und sie ihm nach Afrika folgt, ist es schließlich Doris' kaufmännische Erfahrung, die die Farm modernisiert. Dass Doris ein uneheliches Kind hat, das sie am Ende des Films in die gemeinsame Ehe mit Georg mitbringen wird, verleiht dem Film eine weitere Dimension, in der alte und neue, d. h. junge Lebensentwürfe aufeinandertreffen.

Für einen kolonialen Bezug ist die im Film angedeutete Traditionslinie bemerkenswert, die zu keiner Zeit ausführlich thematisiert wird. UNSER HAUS IN KAMERUN erschien im Dezember 1961, zwei Jahre nach der Unabhängigkeit Kameruns und im selben Monat, in dem Tanganjika unabhängig vom Britischen Königreich wurde. Die Filmhandlung scheint jedoch in einer zeithistorischen Dimension stattzufinden, in der der Kolonialverlust nie erfolgt ist. Bereits mit dem Possessivpronomen im Filmtitel wird auf einen immer noch währenden

17 Johannes von Moltke, *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley/Los Angeles 2005, S. 235.

kolonialen Besitzanspruch verwiesen. Die Plantage der Familie befindet sich seit zwei Generationen im Besitz der Familie Ambrock, womit Vater Willem zu der Generation der deutschen Kolonialsiedler gehört, die vor dem Ersten Weltkrieg in die Kolonie gingen. Dass es sich dabei, wie bei dem Kampf um die Kolonie, um die „gute alte Zeit“ handelt, wird über den afrikanischen Diener des Hauses, Bismarck, verstärkt, der tagtäglich zur Freude von Vater Willem dessen Lieblingslied „Alte Kameraden“ auf Schallplatte hört. Sehr ähnlich wie in vorherigen und späteren Filmen über die Kolonialzeit werden Deutsche als fürsorglich und großzügig gezeichnet. Die Ambrocks gelten in ihrer Region nicht nur seit Jahrzehnten als fürsorglicher Arbeitgeber, sondern auch als Garant für das Leben. Diese Seite verkörpert Willem Ambrocks Schwester Edith, die als Krankenschwester und Hebamme in einem Krankenhaus tätig ist, das Willem gestiftet hatte.

Bis in die 1980er-Jahre war UNSER HAUS IN KAMERUN wahrscheinlich der einzige Spielfilm, der auf die deutsche Kolonialvergangenheit verwies, ohne sich mit ihr auseinanderzusetzen. Dem Genre des Heimatfilms verpflichtet, vermittelt der Film eine (post-)koloniale Idylle, die in den folgenden Jahren vom Fernsehen erstmalig hinterfragt und scharf kritisiert wurde.

Mit der TV-Dokumentation HEIA SAFARI – DIE LEGENDE VON DER DEUTSCHEN KOLONIALIDYLLE IN AFRIKA von Ralph Giordano, im Oktober 1966 im Programm der ARD ausgestrahlt, wurde die deutsche Fernsehöffentlichkeit zum ersten Mal mit den Verbrechen der deutschen Kolonialherrschaft konfrontiert. HEIA SAFARI war eine von Giordano bewusst geplante Provokation, mit der sich der junge Journalist gegen die Verklärung der deutschen Kolonialgeschichte und die Heroisierung des kurz zuvor verstorbenen Generals Lettow-Vorbeck wandte, der trotz seiner rassistischen und antidemokratischen Haltung in der deutschen Öffentlichkeit ge- und verehrt wurde.¹⁸ In seiner Eröffnungsansprache an das Fernsehpublikum erklärte Giordano, dass es an der Zeit sei zu erkennen, „daß es zwischen kolonialer Wirklichkeit und kolonialer Legende keine Versöhnung gibt“.

In seiner Analyse des zwei Mal 45 Minuten dauernden TV-Ereignisses zeigt der Historiker Eckard Michels, dass der Skandal der Ausstrahlung vor allem ein Generationenkonflikt war, in dem nur die jüngeren Zuschauenden bereit waren, sich neben der jüngsten Vergangenheit von Nazi Herrschaft und Holocaust auch mit der Kolonialvergangenheit auseinanderzusetzen.

18 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, hier S. 474.

Während der erste Teil die verschiedenen kriegesischen Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und der in den Kolonien lebenden afrikanischen Bevölkerung darstellte, konzentrierte sich der zweite Teil auf die koloniale Herrschaft durch Zwangsarbeit, Enteignung, Vertreibung und Prügelstrafe.

Interviews mit Afrikanern „stellen eindeutig das Leiden, welches die Deutschen über die autochthone Bevölkerung gebracht hätten“, in den Vordergrund; auf Interviews mit deutschen Zeitzeugen wurde verzichtet.¹⁹ Eine deutsche Sicht der Dinge vermittelt dagegen eine öffentliche TV-Diskussionsrunde, die aufgrund vieler Anrufe und Leserzuschriften, die den WDR erreichten, im Februar des folgenden Jahres ausgestrahlt wurde. Die empörendsten Reaktionen kamen vor allem aus der älteren Generation, die den Kolonialismus noch unmittelbar miterlebt hatte und nicht bereit war, Kritik an der Kolonialherrschaft hinzunehmen.²⁰ Die TV-Runde, zu der Zuschauer und Zuschauerinnen eingeladen wurden, die sich zuvor beim WDR beschwert hatten, brachte wenig Erkenntnis und „scheiterte vor allem wegen der Unbelehrbarkeit der eingeladenen Zuschauer, die nach wie vor die Kolonialzeit als grundsätzlich positiv betrachteten und deren Interventionen einen einseitig anklagenden, aggressiven Charakter aufwiesen“.²¹

Die Reaktionen der älteren und unbelehrbaren Generation standen im diametralen Gegensatz zu der allgemeinen Beurteilung des Zweiteilers HEIA SAFARI, den laut einer Infratest-Umfrage siebzig Prozent als gut und sehr gut befanden.²² Dies deutet nicht daraufhin, wie Michels feststellt, dass in den 1960er-Jahren die bundesdeutsche Bevölkerung anti-kolonial eingestellt war, sondern eine Vielzahl der Zuschauenden der Exotik der Bilder erlag und weniger den kritischen Kommentar beachtete.²³

HEIA SAFARI litt unter einem Mangel an Originalaufnahmen, die das Leben in den Kolonien, aber auch die kolonialen Gräueltaten hätten dokumentieren können. Um Bilder zu liefern, behalf sich Giordano mit einem dramaturgischen Kniff, er inszenierte geschichtlich verbürgte Ereignisse für die Kamera. Fernsehzuschauende kritisierten diese Art der Inszenierung, zu der auch eine fünfminütige Sequenz gehörte, in der die Prügelstrafe mit der berühmten Nilpferdpeitsche gezeigt wurde. Giordano gelang mit der Szene eine bemerkenswerte ästhetische Provokation. Eingebettet in Aussagen aus amtlichen und privaten Quellen über die Prügelstrafe, wurde das Fernsehpublikum gezwungen, sich der Dauer der Prügelstrafe auszusetzen und den zynischen, in nüchternem

19 Ebenda, S. 478.

20 Ebenda, S. 483.

21 Ebenda, S. 488.

22 Ebenda, S. 484.

23 Ebenda, S. 485.

Amtsdeutsch gehaltenen zeitgenössischen Kommentaren und Statistiken zuzuhören.

Das Versprechen des damaligen Intendanten des WDR, dass auf Basis fundierter, geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen die Möglichkeit gegeben wäre, „eine große Fernsehproduktion über den europäischen Kolonialismus anzugehen“, kam in den folgenden Jahren nicht zustande.²⁴

Es dauerte weitere zwanzig Jahre, bis das Fernsehen sich der deutschen Kolonialgeschichte erneut annahm. Im November 2005 strahlte das ZDF die dreiteilige TV-Dokumentation *DEUTSCHE KOLONIEN* (Gisela Graichen, Peter Prestel) aus. Vier Jahre später, im November 2010, wurde dem deutschen Fernsehpublikum, erneut in drei Teilen, die TV-Dokumentation *DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN* (Sebastian Dehnhardt, Ricarda Schlosshan, Manfred Oldenburg, Guido Knopp [Konzeption]) dargeboten. Beiden Dokumentationen ist der hohe Produktionsaufwand anzusehen. Gedreht wurde in Afrika und in der Südsee, historische Filmdokumente wurden um nachgestellte und computergenerierte Szenen ergänzt. Aussagen von anerkannten Wissenschaftler/innen und Politiker/innen aus Deutschland, Namibia, Südafrika und Tanzania wurden dem Voiceover hinzugefügt und verliehen den Dokumentationen wissenschaftliche Seriosität.

Die Dokumentationen erschienen nach Ausstrahlung ganz oder teilweise als Lehr-DVDs, begleitende Buchpublikation verwandelten die TV-Dokumentationen in transmediale Unterrichtseinheiten.²⁵ Die Lehr-DVD *DEUTSCHE KOLONIEN* wurde als „die bisher umfangreichste und aktuellste filmische Aufarbeitung deutscher kolonialer Vergangenheit“ für den Unterricht gelobt.²⁶

Im Fall von *DEUTSCHE KOLONIEN* war es das Anliegen der Autoren, „die Geschichte der Kolonien als dokumentarische und gleichzeitig emotionale Gesamtschau darzustellen, Fragen der Vergangenheit neu zu diskutieren und der Rolle des Fernsehens als ‚öffentliches Gedächtnis‘ gerecht zu werden“.²⁷ Der Anspruch einer emotionalen Gesamtschau lässt sich ohne Weiteres auch für *DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN* geltend machen. Beide Dokumentationen wurden scharf kritisiert und sahen sich dem Vorwurf ausgesetzt, in ihrer

24 Ebenda, S. 488.

25 Die ersten beiden Teile von *Deutsche Kolonien* wurde als Lehr-DVD durch das FWU (Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht) vertrieben. Das *Weltreich der Deutschen* ist weiterhin als Kauf-DVD im Handel erhältlich.

26 DVD *Deutsche Kolonien*, <http://www.globaleslernen.de/de/bildungsmaterialien/alle/dvd-deutsche-kolonien>.

27 ZDF blickt zurück auf die Kolonialzeit, in: RP-online, 7. 11. 2005, <http://www.rp-online.de/panorama/fernsehen/zdf-blickt-zurueck-auf-die-kolonialzeit-aid-1.2065040> [15. 9. 2018].

Machart der Verharmlosung und Verkitschung der Kolonialgeschichte Vor-schub zu leisten.²⁸

Um die Kolonialgeschichte möglichst publikumswirksam zum Feierabend zu vermarkten, fand in beiden Dokumentation eine Ästhetisierung der Kolonialgeschichte statt, die in erster Linie auf die Attraktion der Bilder setzte. Historische Genauigkeit und eine differenzierte Betrachtung des Macht- und Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Kolonisierenden und Kolonisierten bleiben auf der Bildebene außen vor. Wie die Filmemacher historische Genauigkeit einer unreflektierten Bildkomposition opferten, zeigt beispielhaft die folgende Szene.

Im ersten Teil von *DEUTSCHE KOLONIEN* orientiert sich der Film lose an dem Leben der Siedlerin Else Sonnenberg, die ihrem Ehemann 1903 in die Kolonie Südwestafrika folgte.²⁹ In einer nachgestellten Szene, die sich ein Jahr zuvor, 1902, so zugetragen haben könnte, sieht das Fernsehpublikum, wie die junge Else von den Kolonien träumt. Sie blättert in Paul Rohrbachs Buch *Die deutschen Kolonien*, das allerdings erst 1914 erschien. In dem Buch findet Else eine Verlagsinformation zu Oscar Bongards Ratgeber *Wie wandere ich nach Deutschen Kolonien aus? Ratgeber für Auswanderungslustige*, der ebenfalls erst später, 1907, herausgebracht wurde. An Elses Seite liegen eine Reihe von kolonialen Bilderbüchern, die, wie sollte es anders sein, allesamt erst um 1908 auf den Markt kamen. Elses Entdeckungsreise durch die koloniale Bilderwelt, die die Filmemacher möglichst anschaulich in Szene setzen wollten, kommentiert das Voiceover mit den Worten, dass Else damit zur idealen „Zielgruppe für die neu gegründete koloniale Propagandaabteilung des Auswärtigen Amts“ wurde. Der Verführbarkeit von Bildern, die sich schon die koloniale Werbung und Kolonialerziehung im Kaiserreich zu eigen gemacht hatten, erliegen unbeabsichtigt die Filmemacher selbst: Kolonialgeschichte wird zum Ausgestaltungsmittel für stimmige Fernsehbilder.

28 Zu *Deutsche Kolonien*: Jürgen Zimmerer, Warum nicht mal 'nen Neger? Menschenfresser und barbusige Mädchen: Ein ZDF-Film und ein Buch verkitschen und verharmlosen den deutschen Kolonialismus in skandalöser Weise, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23. 11. 2005, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/buch-kritik-warum-nicht-mal-nen-neger-1.221754>. Zu *Das Weltreich der Deutschen*: Joachim Zeller, Spurensuche light. ZDF-Historiker Guido Knopp scheitert an der deutschen Kolonialgeschichte, in: *iz3w. informationszentrum 3. welt*, Nr. 319, Juli/Aug. 2010, S. 41, www.iz3w.org/zeitschrift/ausgaben/319/fab; Torsten Wahl, Ein ZDF-Dreiteiler über die deutsche Kolonialgeschichte setzt vor allem auf Exotik und Dramatik: Barbusig baden, in: *Berliner Zeitung*, 6. 4. 2010, <http://www.berliner-zeitung.de/ein-zdf-dreiteiler-ueber-die-deutsche-kolonialgeschichte-setzt-vor-allem-auf-exotik-und-dramatik-barbusig-baden-15070666>; Steffen Grimberg, Spurensuche in Afrika, in: *taz*, 6. 4. 2010, <http://www.taz.de/!455529/> [alle 15. 9. 2018].

29 Else Sonnenbergs Leben in Deutsch-Südwestafrika dient auch den Machern von *Das Weltreich der Deutschen* als biografische Folie für das Leben in der Kolonie.



Ein afrikanischer Schütze (DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN, Universum Film – DVD, D 2005).

Dass Filmbilder dem widersprechen können, was mit ihnen zu sagen beabsichtigt ist, zeigt der Auftakt des zweiten Teils von DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN, „Sturm über Südwest“. Die Dokumentation beginnt im Voiceover mit den einführnden Sätzen: „Ein Reich, das sich über die ganze Welt erstreckt, davon träumten einst auch die Deutschen. Im 19. Jahrhundert machen sich Abenteurer, Forscher und Entdecker auf zu neuen Kontinenten. Eine Welt voller Gefahren. Deutsche Soldaten hissen ihre Fahne in fernen Ländern, Siedler dringen nach Afrika, Asien und in die Südsee vor. Fremde Welten treffen aufeinander – mit fatalen Folgen. Blutige Konflikte wüten in den deutschen Kolonien. Das Weltreich der Deutschen, eine Geschichte von Träumen, Sehnsüchten und der rauen Wirklichkeit.“³⁰

Das Narrativ, das der Dokumentation zugrunde liegt, ist nicht das des Kolonialismus, der sich nach Jürgen Osterhammel als „eine Herrschaftsbeziehung zwischen Kollektiven“ definiert, „bei welcher die fundamentalen Entscheidungen über die Lebensführung der Kolonisierten durch eine kulturell andersartige und kaum anpassungswillige Minderheit von Kolonialherren unter vorrangiger Berücksichtigung externer Interessen getroffen und tatsächlich durchgesetzt werden. Damit verbinden sich in der Neuzeit in der Regel sendungsideologische

30 Mit diesen Sätzen beginnen alle drei Teile, jeweils zum Themenschwerpunkt in anderer Bildfolge.



... und sein deutsches Opfer (DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN, Universum Film – DVD, D 2005).

Rechtfertigungsdoktrinen, die auf der Überzeugung der Kolonialherren von ihrer eigenen kulturellen Höherwertigkeit beruhen.“³¹

Für das Fernsehpublikum stellt sich DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN als Teil deutscher Geschichte dar, in dem es um Abenteuer, Forschung und Entdeckung ging. Unausgesprochen bleibt der Aspekt der Herrschaftsbeziehung oder der Anpassungsunwilligkeit. Ganz im Gegenteil: Der in die Landschaft versunkene Blick einer Siedlerin, die Afrikaner in einer Trage über eine Furt tragen, wird mit den Worten „eine Geschichte von Träumen, Sehnsüchten ...“ kommentiert.

Die Macher der Dokumentation vermeiden in diesen ersten Sekunden keine Bilder, die die gewaltvollen Momente der Kolonialgeschichte darstellen, allerdings mit einem eindeutigen Interpretationsangebot an das Fernsehpublikum. Die Worte „Fremde Welten treffen aufeinander“ werden mit einer historischen Filmaufnahme unterlegt, in der eine Gruppe Afrikaner auf zwei Europäer stößt und sie begrüßt. Auf das freundliche Handreichen, das eine kulturelle Begegnung auf Augenhöhe suggeriert, folgt die Tötung eines deutschen Schutztrupplers, die die „fatalen Folgen“ des Aufeinandertreffens in Szene setzt: Ein Afrikaner legt das Gewehr an – Schnitt – Ein Schutztruppler zielt, wird aber von der Kugel des Afrikaners getroffen. Die darauffolgenden Aufnahmen der kriegerischen

31 Jürgen Osterhammel/Jan C. Jansen, *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München 2003, S. 21.



Deutsche Schutztruppler verteidigen sich gegen angreifende Afrikaner (DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN, Universum Film – DVD, D 2005).

Auseinandersetzung, angreifende Afrikaner laufen von links nach rechts – Schnitt – Maschinengewehrfeuer von rechts nach links, enden in einer Totalen, in der die Kamera die Position der sich verteidigenden Deutschen einnimmt, die sich gegen herannahende Afrikaner zur Wehr setzten: „Blutige Konflikte wüten in den deutschen Kolonien.“

Die nur eine Minute dauernde Anfangssequenz etabliert eine eurozentrische, rassistische Sichtweise, in der geschickt Geschlechterrollen und kulturelle Mentalitäten festgeschrieben werden. Der unschuldig träumenden europäischen Frau auf der Seite der Kolonisierenden steht der tötende, angreifende männliche Afrikaner gegenüber. Das Motiv des angreifenden Afrikaners wiederholt sich wenig später, wenn der Überfall auf die Farm von Gustav und Else Sonnenberg durch Herero in der Dokumentation nachgestellt wird.

Der Anlass zum Aufstand der Herero gegen die deutschen Kolonisten wird im Voiceover nachvollziehbar erklärt, die Bilder zeigen jedoch ausschließlich die Ermordung deutscher Siedler durch Afrikaner. Der audiovisuelle Höhepunkt des Überfalls der Sonnenberg-Farm ist die Ermordung des schlafenden Gustav Sonnenberg: Else sieht durchs Fenster in die Stube und schreit laut auf – Schnitt – ein Afrikaner schlägt mit der Keule (auf den schlafenden Gustav) ein – Schnitt – Blut spritzt auf Bettgestell und Wand – Schnitt – Aufnahme eines Friedhofs mit den kommentierenden Worten: „Hundertdreißig Weiße werden in den ersten Tagen des Aufstandes getötet. Gustav Sonnenberg liegt noch heute am

Waterberg begraben.“ Das Bild einer Schlange, die über das Gestein schleicht, schließt die Tötungssequenz ab und legt überdeutlich die Assoziation eines hinterhältigen Überfalls nahe.

Die Nachlässigkeit, mit der die Filmemacher auf der Bildebene arbeiteten, ist umso bedauerlicher und gefährlich, da laut einer pädagogischen Lehrplattform der Einsatz der Unterrichts-DVD *DEUTSCHE KOLONIEN* auch dazu dienen soll, dass Schülerinnen und Schüler im Geschichtsunterricht die reflektierte Medien-nutzung lernen.³² Welche Schlussfolgerungen sollen Schülerinnen und Schüler aus den wertenden Darstellungen der Lehr-DVDs ziehen?

Die oben genannten Beispiele sind keine Ausnahmen, sondern, wie Simon Goebel in seiner Analyse von drei Szenen aus *DEUTSCHE KOLONIEN* zeigt, Teil eines Inszenierungsstils, der in der Dokumentation „Pauschalisierungen, Dichotomisierungen, Stereotypisierungen, Rassismus und Eurozentrismus“ produziert und die Kritik, dass *DEUTSCHE KOLONIEN* den Kolonialismus verharmlose, bestätigt.³³ Die Ähnlichkeit, mit der *DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN* nur vier Jahre später in Aufbau und Inszenierungsstil auf *DEUTSCHE KOLONIEN* folgt, belegt die Einfallslosigkeit der TV-Macher, sich an anderen Formen der Geschichtsvermittlung zu versuchen. *DEUTSCHE KOLONIEN* und *DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN* präsentieren deutsche Kolonialgeschichte als ein abgeschlossenes Kapitel der deutschen Geschichte, dessen man sich an drei Fernsehenden erinnern, das man aber genauso schnell auch wieder vergessen kann. Passend bemerkt dazu die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann: „Was auf der Bühne der Massenmedien auftritt, muss sofort wieder abtreten, um Neuem Platz zu machen. Die Massenmedien verbünden sich mit der Aufmerksamkeit, die flüchtig ist, nicht mit dem Gedächtnis, das nachschmeckt und wiederkaut.“³⁴

„Verzeihen geht nur, wenn sich entschuldigt wird.“

Dass Geschichte sehr viel mehr bedeuten kann als ein „Es-war-einmal“, zeigen die beiden Filmemacher Martin Baer und Jean-Marie Téno, deren Filme *WEISSE GEISTER. DER KOLONIALKRIEG GEGEN DIE HERERO* (D 2004) und *DAS KOLONIALE*

32 <https://www.lehrer-online.de/unterricht/sekundarstufen/geisteswissenschaften/geschichte/unterrichtseinheit/ue/hereroaufstand-1904-08-voelkermord-in-suedwestafrika/> [15. 9. 2018].

33 Simon Goebel, Die Konstruktion neokolonialen Wissens in deutschen Dokumentarfilmen über die deutsche Geschichte, in: *Przegląd Zachodni* (2014) 1, S. 209–226, hier S. 224, <http://www.iz.poznan.pl/plik,pobierz,924,2def63222f191eac7b6361e3e22b16cb/41-13-SIMON-GOEBEL.pdf> [15. 9. 2018].

34 Assmann, *Der lange Schatten*, S. 242.

MISSVERSTÄNDNIS (CAM/ FR/D 2004) ein Jahr vor DEUTSCHE KOLONIEN entstanden. In beiden Filmen dient eine Reise aus Deutschland in die ehemaligen Kolonien dazu, eine gemeinsame Geschichte von Deutschen und Afrikanern zu finden bzw. die Verantwortung deutscher Kolonialherrschaft für die Gräueltaten des Kolonialismus einzufordern.

Baer ist skeptisch gegenüber TV-Dokumentationen, die mehr Aufwand in die Produktion als in die Reflexion investieren: „Anstatt historische Bilder kritisch zu betrachten, erschafft man Ersatzbilder und ignoriert alle Fragen, die die Geschichtswissenschaft an Quellen, Dokumente oder Belege stellt. Geschichte wird zur ‚Dokufiktion‘, die uns als innovativ angepriesen wird, eigentlich aber nur die Suggestion erzeugt, die Vergangenheit ließe sich mit etwas technischem Aufwand einfach nachstellen.“³⁵

In WEISSE GEISTER machen sich Baer und der in Berlin lebende Namibier Israel Kaunatjike auf eine gemeinsame Reise nach Namibia. Kaunatjike kam als politischer Flüchtling in den 1960er-Jahren nach Berlin und ist in doppelter Weise mit der Vergangenheit verbunden: „... ein Berliner aus Namibia, ein Herero, der in Deutschland lebt“.³⁶ In Namibia begeben sich beide auf die Suche nach einem Teil ihrer Familiengeschichte. Baer folgt den Afrikaerzählungen seiner Großmutter, die in ihrer Jugend eine Zeit auf einer Farm in Namibia verbracht hatte, wo Verwandte seit der Kolonialzeit lebten. Kaunatjikes sucht die Familie seines Großvaters, des deutschen Siedlers Otto Müller, von dem seine Großmutter ein Kind bekam.

Ob die Großmutter vergewaltigt wurde, welche Beziehung zwischen ihr und Müller bestand, kann der Film nicht beantworten; Kaunatjike findet keine Nachfahren Müllers, da das Ehepaar Müller kinderlos verstarb. Kaunatjikes Reise in Namibias und Deutschlands Vergangenheit steht aber sinnbildlich für Tausende von Namibier, die deutsche Vorfahren haben und sich die Frage nach dem „Werbin-ich?“ stellen.³⁷ Mit Interviews und Gesprächen mit jungen und alten Hereros und durch die Teilnahme an Gedenkfeiern der Herero schlägt WEISSE GEISTER einen Bogen von der kolonialen Vergangenheit bis in die Gegenwart Namibias und zeigt, wie stark die deutsche Kolonialgeschichte zumindest in der namibischen Gesellschaft präsent ist. Im Gegensatz zu den ZDF-Produktionen, in

35 Martin Baer, Mit Bildern Geschichte erzählen – Perspektiven und Begrenzungen im Dokumentarfilm, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 63 (2016) 3, 275–283.

36 Völkermord in Südwesafrika. Frank Willmann im Gespräch mit Martin Baer, in: <http://www.baerfilm.de/frameseiten2/frame-weise-deu.htm> [15. 9. 2018].

37 Vergewaltigung und Missbrauch werden auch in der Folge „Sturm über Südwest“ in Das Weltreich der Deutschen thematisiert, aber mit der fragwürdigen Bemerkung „Liebes-hungrige erliegen schnell dem exotischen Reiz“ kommentiert.

denen namibische Politiker/innen lediglich die deutsche Sicht der Dinge kommentieren konnten, fängt Baer Situationen und Stimmen ein, die nicht der deutschen Geschichtsauffassung entsprechen und die das Fernsehpublikum mit unbequemen Wahrheiten konfrontieren.

Aus dem Tagebuch von Hauptmann Victor Franke zitiert Baer: „Im Lager wird eine Hererofrau mit Kind erschossen, erstere braucht zwei Schuss, letzteres einen, gemeine Bande.“ der in *DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN* etablierten Kolonialromantik setzt Baer die rassistische, menschenverachtende Sprache des Kolonisten entgegen. Interessanterweise handelt es sich hier um den gleichen Hauptmann Franke, der auch in *DAS WELTREICH DER DEUTSCHEN* zitiert wird. Mit dem Hinweis, er habe einen Gewaltritt von 400 km in nur vier Tagen geschafft, erfährt seine Person aber dort eine eigentümliche Glorifizierung.

Dem Zitat Frankes folgt in *WEISSE GEISTER* eine Aufnahme Kaunatjikes auf einem Friedhof am Fuße des Waterberg. Bei dem Anblick der Schrifftafeln weist Kaunatjike auf den merkwürdigen Gegensatz zwischen „deutschen Helden“ und „Hererokriegern“ hin und fragt: „Aber wer hat denn mit dem Krieg angefangen? Die Hereros sind nicht nach Deutschland ..., die deutschen Schutztruppen sind hierhin gekommen und nicht umgekehrt.“

Gegen Ende des Films begleitet Baer Paramount Chief Kuaima Riruako, das damalige Oberhaupt der Herero, nach Berlin. Die Hoffnung Riruakos, mit deutschen Politikern ins Gespräch zu kommen, erfüllt sich allerdings nicht. Zu gering ist das Interesse in deutschen Regierungskreisen, sich ernsthaft mit den Herero über die Geschichte auseinanderzusetzen.

Eine Reise von Deutschland in das heutige Afrika unternimmt auch Jean-Marie Téo in *DAS KOLONIALE MISSVERSTÄNDNIS*. Téo beginnt seine filmische Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialherrschaft in der Rheinischen Mission in Wuppertal, von wo er in das südafrikanische Wupperthal, 1829 von Missionaren der Mission gegründet, reist. In Gesprächen mit einer Reihe von Wissenschaftlern, Archivaren und Geistlichen hinterfragt Téo den Zusammenhang von missionarischer Tätigkeit und Kolonialherrschaft. Die Interviews machen deutlich, dass die Annahme der entsandten Missionare, europäisches Wissen und westliche Wertvorstellungen seien nicht hinterfragbar, die Begegnung zwischen Afrikanern und Europäern unweigerlich zum Scheitern verurteilte und zur Zerstörung afrikanischer Kulturen, Traditionen und Identitäten führte. *DAS KOLONIALE MISSVERSTÄNDNIS* ist Gegenerzählung zu einer Geschichtsschreibung, in der Missionierung und Kolonialisierung aus europäischer Sicht und mit Betonung der eigenen Leistung dargestellt werden. Am Beispiel des Schwarzen Missionars Joseph Merrick, dessen Bedeutung in der Missionierungsgeschichte Kameruns lange Zeit unbekannt war bzw. verschwiegen

wurde, zeigt Téo, dass es eine afrikanisch geprägte Missionierung gab, die in Einklang mit der lokalen Bevölkerung erfolgte. Auch wenn die deutsche historische Verantwortung Voraussetzung zur Versöhnung zwischen Europäern und Afrikaner sei, wie es im Film zu Anfang Zephania Kameeta, Bischof der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Namibia, fordert, bleibt Téo am Ende seines Films skeptisch, was die Zukunft Afrikas betrifft. Globalisierung und Entwicklungshilfe haben neue Abhängigkeitsverhältnisse geschaffen, die weiterhin einer kolonialen Logik folgen.

In ihrer Darbietungsweise heben sich Baers und Téos Filme deutlich von den in den folgenden Jahren produzierten TV-Dokumentationen ab. Identitätssuche, das Teilen von Geschichte, politisches Desinteresse, der Zusammenhang von christlicher Lehre und Kolonialismus und die Einforderung von Verantwortung für die Kolonialgeschichte sind nur einige der Ansatzpunkte in *WEISSE GEISTER* und *DAS KOLONIALE MISSVERSTÄNDNIS*, die dem Zuschauenden Angebote machen, sich mit der deutschen kolonialen Vergangenheit kritisch auseinanderzusetzen. Kolonialgeschichte, so die Botschaft beider Filme, ist nicht etwas Abgeschlossenes oder Vergangenes, sondern wirkt bis heute nach.

Die Darstellung des deutschen Kolonialismus hat sich in den vergangenen Jahrzehnten diskursiv sehr unterschiedlich in die Film- und Fernsehgeschichte eingeschrieben. Dass Filme aus den 1930er-Jahren im Kontext des Kolonialrevisionismus und der nationalsozialistischen Ideologie verstanden werden müssen, mag dabei weniger überraschend sein als Ralph Giordanos mutiger Versuch, im jungen Fernsehen der Bundesrepublik den Blick auf die unmenschliche Seite der Kolonialherrschaft zu lenken. Die jüngsten Produktionen im Fernsehen, das sich selbst als öffentliches Gedächtnis bezeichnet, zeigen auf ästhetischer Ebene eine eher fragwürdige Weise von Geschichtsdarbietung, die Gefahr läuft, stereotype Vorstellungen z. B. von Afrika und Vorurteile zu festigen, statt sie abzubauen.³⁸

Auf Schaulust und Unterhaltung setzende Geschichtsdokumentationen wird es auch in Zukunft geben. Giordano, Baer und Téo zeigen, wie eine kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialgeschichte aussehen kann.

38 Siehe auch Wolfgang Struck, *Reenacting Colonialism: Germany and Its Former Colonies in Recent TV Productions*, in: Volker M. Langbehn (Hrsg.), *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, New York u. a. 2010, S. 260–277.