

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 11

Artikel: Verlorene Unschuld
Autor: Waldner, Judith
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932075>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VERLORENE UNSCHULD

Überraschend zahlreich sind sie, die Weissen, die im amerikanischen Kino nach Afrika reisen. Ein Streifzug durch die Filmgeschichte, der schwarze und weisse Stereotypen sowie deren Veränderung im Lauf der Zeit beleuchtet.

Judith Waldner



Schon als kleiner Junge habe ich von Afrika geträumt.» Nun, im Jahr 1898, soll er in der Nähe von Mombasa eine Brücke bauen. Die Rede ist von John Patterson (Val Kilmer), von dessen Abenteuern Stephen Hopkins in «*The Ghost and the Darkness*» (1996) erzählt. Patterson, ein junger Ingenieur, reist von England nach Tsavo – und ist damit einer unter vielen: Die Zahl der amerikanischen Filme, in denen sich Weisse in Afrika aufhalten, ist erstaunlich gross – selbst wenn man wie in diesem Beitrag die in Nordafrika, in der Sahara und in Südafrika handelnden Produktionen weglässt.

Die Mehrzahl der Filme amerikanischer Provenienz, die ihre Geschichten auf dem afrikanischen Kontinent angesiedelt haben, sind dem Abenteuergenre zuzuordnen. Es geht darin üblicherweise um einen aus guter Familie stammenden Mann – selten um eine Frau –, der sein Schicksal herausfordert, sich in die Fremde wagt. Der Sohn des Grafen von Greystoke in «*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*» (1984), der sich näher an der Buchvorlage von Edgar Rice Burroughs bewegt als alle anderen Tarzan-Filme, ist ein Abenteurer, wie er im Buche steht. Hugh Hudsons Film beginnt mit Bildern einer monumentalen Waldlandschaft. In der Ferne wetterleuchtet es, die Natur ist überwältigend – und gewalttätig: Schlangen sind zu sehen, eine wilde Affenherde, ein brodelnder Vulkan. Während hier die Elemente entfesselt sind, weil der junge Greystoke (Christopher Lambert) noch in Schottland, in von Menschenhand geplanter Natur: Das Anwesen der Familie liegt in einem riesigen Park mit gepflegtem Rasen, ein eine Kutsche ziehendes Pferd wirkt alles andere als animalisch. In den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts verlässt Greystoke mit seiner Ehefrau das heimatliche Nest, kommt aber wegen

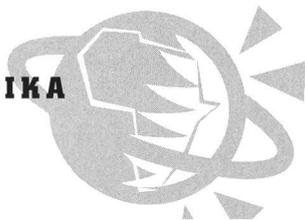
eines Schiffbruchs ohne Hab und Gut im oben beschriebenen Gebiet von Westafrika an.

GESETZE DES TRAUMS

Die Landschaft, in der Filme des Abenteuergenres spielen, ist einerseits Teil der Geschichte, andererseits ein Abbild der seelischen Befindlichkeit des Abenteurers. «Der Raum des Abenteurers gehorcht nicht den Gesetzen der Geografie, sondern denen des Traums» schreibt Georg Seesslen.¹⁾ Unabdingbar für ein gelungenes Abenteuer ist, dass der Abenteurer die von ihm bereiste Landschaft nicht schon kennt. «So ist die Inkongruenz von Handelnden und Umwelt Bedingung des Abenteurers. Wird alles, was einem widerfährt, als letztlich das Eigene erfahren, so muss das Erlebnis des Abenteurers ausbleiben»²⁾, meint Gert Ueding. Solche Überlegungen mögen erklären, warum sozusagen alle in Schwarzafrika – Südafrika bildet hier eine Ausnahme – handelnden amerikanischen Filme in Landschaften spielen, die urtümlich natürlich erscheinen.

In «*King Kong*» (1933) von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack reist der Filmemacher Carl Denham (Robert Armstrong) übers Meer. «Two south, nineteen east», meldet der Skipper, und Denham gibt den Auftrag, Richtung Südwesten weiterzufahren. Er will zu einer Insel, die auf keiner der üblichen Karten eingezeichnet ist, und auf der sich ein sagenhaftes Monster tummeln soll. Die Reise führt hier also an einen Ort, der nicht festgeschrieben ist und so die besten Voraussetzungen für ein Abenteuer bietet. Doch «*King Kong*» ist in dieser Hinsicht unter den in Afrika spielenden US-Filmen eine Ausnahme.

Natürlich liegt es auf der Hand, dass Sidney Pollacks «*Out of Africa*» (1985) im heutigen Kenia handelt, basiert er doch auf realen Ereignissen, nämlich auf den



Schwarze im Dunkeln: «The Ghost and the Darkness» (Stephen Hopkins, 1996)

Dies sind lediglich ein paar Anmerkungen zu im Westen jahrzehntelang gültigen und akzeptierten Bildern über den afrikanischen Kontinent. Dass diese Vorstellungen auch im Kino zum Zuge gekommen sind, ist an sich nur logisch – und umgekehrt dürfte das Kino das seine zu deren Ausprägung beigetragen haben.

Die in Afrika spielenden US-Filme (und natürlich auch die europäischen, deren Berücksichtigung diesen Rahmen sprengen würde) sind in erster Linie für Weiße gemacht. Von daher überrascht es nicht, dass sie sich auf weiße Figuren konzentrieren. Nicht zu übersehen ist, dass die in Afrika weilenden Bleichgesichter immer wieder ähnliche Typen sind: Jäger, Eroberer und Dschungelkönige.

Der Jäger kennt das afrikanische Gebiet, in dem er sich aufhält, er hat eine Ahnung von den Gewohnheiten und der Lebensart der dortigen schwarzen Bevölkerung. Er hat oft die Funktion, zwischen den ins Land reisenden Weissen und den schwarzen «Eingeborenen» zu vermitteln. Allan Quatermain (Stewart Granger) in «King Solomon's Mines» (1950) ist eine typische Verkörperung des Jägers. In diesem unter der Regie von Campton Bennett und Andrew Marton entstandenen Film reist Elizabeth Curtis (Deborah Kerr) mit ihrem Bruder nach Afrika, um ihren auf Schatzsuche verschollenen Ehemann Henry aufzuspüren. Es gelingt ihr, den zuerst nicht interessierten Quatermain als Führer anzuheuern. In John Fords «Mogambo» (1953) gibt Victor Marswell (Clark Gable), der für europäische Zoos Tiere fängt, einen typischen Jäger ab. Weitere Beispiele für diesen Typ sind der Nilforscher Burton (Patrick Bergin) in Bob Rafelsons «Mountains of the Moon» (1989) oder Denys Finch Hatton (Robert Redford), der Liebste

der dänischen Baronin Blixen in «Out of Africa».

Der Jäger verkörpert eher soziale und erotische Ideale als rassistische. Er ist das bevorzugte Ziel weiblicher Avancen. Weil er mehr weiss als die anderen Weissen, verfügt er über ein gewisses Mass an Autorität. Die Jäger stammen aus unterschiedlichsten Milieus, und es ist nicht immer ganz klar, warum sie in Afrika sind. Manchmal hat sie eine enttäuschte Liebe oder der Auftrag eines Zoos veranlasst, ihre Zelte in den USA oder in Europa abzubauen. Der Jäger ist tendenziell ein «guter Weisser», seine Rolle hat sich im Laufe der Jahrzehnte nicht sichtbar verändert.

Wie der Jäger ist auch der Dschungelkönig alles andere als ein Bösewicht. Er hat – dank seiner Schlaueit und seines Geschicks – die Natur bezähmt, will heissen: Er bezähmt sie immer wieder, gewinnt jeden Kampf mit Raubkatzen, Schlangen oder anderen gefährlichen Tieren. Doch nicht alle Vierbeiner greifen ihn an, er hat auch Freunde unter ihnen. Der Dschungelkönig ist keine häufig anzutreffende Figur, wenngleich einige Jäger entfernte Ähnlichkeiten mit ihr aufweisen (dabei aber weitaus verletzbarer sind). Der Dschungelkönig par excellence ist Tarzan, für den nicht nur einzelne Tierarten und Dschungelbewohner gefährlich sind, sondern auch Weiße, wobei er letzteren aber bei Bedarf auch hilft. In W. S. van Dykes «Tarzan the Ape Man» (1932) wird Tarzan (Johnny Weissmüller) beinahe absichtlich erschossen, als eine Gruppe von Weissen die von ihm entführte Jane (Maureen O'Sullivan) retten will. Handkehrum befreit der Dschungelkönig im gleichen Film die zuvor Entführte, deren Vater und ihr Begleiter aus den Fängen einer Gruppe gewalttätiger Schwarzer. Und in «Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes» rettet der Affenmensch einen europäischen Forscher vor mordlustigen Pygmäen.



Dame in der Wildnis: «Out of Afrika» (Sidney Pollack, 1985)

ENTDECKER UND FREIHEIT

Der Entdecker – man könnte ihn auch Eroberer nennen – ist oft mit rassistischen Zügen ausgestattet, er ist ein Kolonialist. Er ist von Haus aus reich oder strebt nach Reichtum. Der Entdecker ist üblicherweise die Figur, welche die Filmgeschichte durch ihre Pläne initiiert und vorwärtstreibt. Er hat – im Gegensatz zum Jäger – keinen Dunst vom Land, in dem er sich befindet, und auch kein Interesse daran. Er verfolgt ein klares Ziel und setzt alles daran, dieses zu erreichen. Janes Vater (C. Aubrey Smith), ein typischer Entdecker, hat in «Tarzan the Ape Man» im Sinn, einen Elefantenfriedhof und damit massenhaft Elfenbein zu finden. Dass die Schwarzen in der Gegend glauben, man müsse diesen Ort in Ruhe lassen, ist ihm egal. Und die Gorillaforscherin Dian Fossey, ebenfalls zu den Entdeckern zu zählen, kümmert es nicht, dass sie die Ruhe eines Batua-Friedhofs stört («Gorillas in the Mist»).

In neueren Filmen hat das Bild des Entdeckers eine Veränderung erfahren. Der Ingenieur in «The Ghost and the Darkness» zum Beispiel, der nach Afrika gekommen ist eine Brücke zu bauen, ist kein rücksichtsloser Tyrann. Und der Entdecker Marlow (Tim Roth), der in Nicolas Roeg's «Heart of Darkness» (1994) im Auftrag einer europäischen Elfenbeingesellschaft den Kongo hochfährt um herauszufinden, was in der sogenannten «inneren Station» los ist, erscheint von Beginn weg als einigermaßen sensibilisiert für afrikanische Lebens- und Denkart.

Nicht nur die erwähnte Dian Fossey, auch die anderen weißen Frauen, die in den hier interessierenden Filmen auftauchen, sind zu den Entdeckern zu zählen. Wobei sie aber prinzipiell lernfähiger und an ihrer Umgebung interessierter sind als die Männer dieses Typs. Meist sind die Frauen attraktiv, naiv und nicht zuletzt dazu da, um vor

wilden Tieren und anderen Gefahren gerettet zu werden («Tarzan the Ape Man», «King Kong») und um für amouöse Verwicklungen zu sorgen. In Howard Hawks' «Hatari» (1962) bringt eine junge Fotografin den älteren Sean Mercer (John Wayne), der für europäische Zoos Tiere fängt, aus dem Konzept, in «King Solomon's Mines» knistert es zwischen Quatermain und der ihren Ehemann suchenden Elizabeth Curtis. Das sind nur zwei Beispiele, die auch illustrieren, dass von Amors Pfeil getroffene Damen sich mit Vorliebe in Männer vom Typ Jäger verlieben.

ASSISTENTEN UND TRÄGER

Natürlich lassen sich nicht nur bei den weißen Afrika-reisenden Stereotypen ausmachen, sondern gleichfalls bei der ansässigen schwarzen Bevölkerung. Sie lassen sich in drei Gruppen beschreiben: Assistent, Träger und Krieger. Vorausgeschickt sei, dass schwarze Frauen fast vollständig fehlen, lediglich hier und dort als eine Art Dekoration auftauchen.

Der Assistent, eine in fast allen Filmen anzutreffende Figur, steht üblicherweise dem weißen Jäger zur Seite. Wenn eine Reise unternommen wird, führt er die schwarzen Träger an. Er ist seinen Arbeitgebern treu ergeben, nicht selten bis in den Tod. Gibt er in älteren Filmen mehrheitlich eine sehr schemenhafte Figur ab, die kaum je richtig im Bild ist («Tarzan the Ape Man», «King Solomon's Mines», «Hatari»), hat er in neueren Produktionen mehr Profil gewonnen. Ein Beispiel dafür findet sich in Clint Eastwoods «White Hunter, Black Heart» (1990), der von John Hustons Afrikaaufenthalt zur Vorbereitung der Dreharbeiten von «The African Queen» erzählt: Hier ist der Fährtenleser Kivu (Boy Mathias Chuma), der mit dem Regisseur auf Elefantenjagd geht, mehr als eine schematische Nebenfigur. Auch



Weisser Jäger mit Assistent: «White Hunter, Black Heart» (Clint Eastwood, 1990)

Samuel (John Kani), in «The Ghost and the Darkness» der nächste Mitarbeiter von Ingenieur Patterson, wird differenzierter gezeigt als die Assistenten in den meisten der vor den neunziger Jahren entstandenen Filmen. Zum Schluss hat er sogar die Chance, seinen weissen Chef vor einem blutrünstigen Löwen zu retten, was ihm dann aber doch nicht gelingt. Noch deutlicher entwickelt als Samuel sind die Assistenten in zwei weiteren Filmen: In «Gorillas in the Mist» trägt Sembagare (John Omirah Miluwi), der mit Dian Fossey auf Gorillasuche geht, Züge eines weissen Jägers. Das gleiche gilt für den Assistenten Monroe Kelly (Ernie Hudson), der in Frank Marshalls «Congo» (1995) sagt: «Ich bin ihr weisser Führer, obwohl ich schwarz bin.»

Im Gegensatz zum Jäger existiert der Träger üblicherweise nicht als Individuum, sondern nur in der Gruppe. Die Träger haben nie einen Namen, werden bloss «boys» genannt. Sie tauchen in praktisch jedem Film auf, ihre Rolle hat sich im Lauf der Jahrzehnte kaum verändert. Der Träger ist im Bild, solange es etwas zu tragen gibt, danach verschwindet er wie von Zauberhand aus den Filmen. Oft ist er ein Mann, der sich vor Fetischen fürchtet, der sich sträubt, einen Ort, der tabu ist, zu betreten. Solches schätzen seine weissen Chefs nicht, sie deklarieren derartige Ängste als Aberglauben und die Träger damit als naiv und dumm. So schleppt der Träger Gepäck durch die unzulänglichsten Landstriche und lässt sich herumkommandieren, ohne sich zu beschweren. Nicht selten kommt er während seiner Arbeit ums Leben.

**KRIEGER
WÄRTER**

Zu den Kriegern gehört der Stamm zwergwüchsiger Schwarzer in «Tarzan the Ape Man»: Unmotiviert neh-

men die kleinen Männer die weissen Elfenbeinsucher mit-
samt ihren Trägern gefangen. Dann schauen sie irr hüpfend zu, wie einer nach dem anderen von einem gefährlichen Riesenaffen umgebracht wird. In «King Solomon's Mines» trifft die nach dem verschollenen Henry Curtis suchende Gruppe auf die abseits lebenden Kaluanas, die Flucht gelingt bloss knapp. In «Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes» bekommen es harmlose Forscher, die im Auftrag des britischen Museums in Afrika weilen, mit menschenfressenden Pygmäen zu tun. Und in «Gorillas in the Mist» erweist sich einerseits eine Gruppe von Batuas als gefährlich, andererseits wird die Gorillafreundin Fossey von todunsympathischen, sonnenbebrillten Schwarzen aus dem Land spediert und muss von Ruanda aus eine neue Expedition starten.

Der Krieger ist gemeingefährlich, böse und existiert – wie auch der Träger – kaum je als Individuum, sondern nur als Mitglied einer üblen Bande. Das ist in älteren wie in neueren Filmen so. Doch seine gegen die Weissen gerichtete Bosheit führt nicht unbedingt zum Ziel. Am Schluss ist er nicht selten der Gelackmeierte oder Tote («Tarzan the Ape Man», «King Salomon's Mine»).

In den hier interessierenden Filmen sind die Weissen alles andere als Lichtgestalten und – wie oben dargelegt – klischeehaft und stereotyp dargestellt. Immerhin aber sind sie die Überlegenen, die «Zivilisierten», während die Afrikaner in vielen Filmen entmenschlicht gezeichnet sind, wie ein Teil der zu bezähmenden Natur. So wundert es auch kaum, dass die Schwarzen gleich massenhaft ums Leben kommen. Am Schluss von «Tarzan the Ape Man» stirbt der Vater von Jane an «natürlichen» Ursachen, die anderen im Film eine Rolle spielenden Weissen kommen ungeschoren durch alle Abenteuer. Ganz anders die



Bloss keine Erotik: «Gorillas in the Mist» (Michael Apted, 1988)

Schwarzen: Sie werden von Krokodilen gefressen, sie stürzen von Felswänden, und die am Schluss noch Verbleibenden werden vom erwähnten Riesenaffen des zwergwüchsigen Volkes umgebracht. So drastisch wie in diesem geht es in anderen Filmen zwar nicht zu und her, trotzdem ist nicht zu übersehen, dass zahlenmässig viel mehr Schwarze ihr Leben lassen müssen, während es die Weissen verstehen, allen Gefahren zu trotzen.

Eigentlich berührt einen der Tod von Afrikanern selten, fehlen den Filmen doch schwarze Identifikationsfiguren, deren Innenleben differenziert dargestellt würde. Das einzige Gefühl, das den Afrikanern zugeschrieben wird, ist Angst. Sie fürchten sich etwa davor, Gebiete zu betreten, die als tabu gelten, schrecken zurück, wenn sie irgendwo einen Fetisch erblicken. Erklärungen, warum ein Ort nicht betreten werden darf, was ein Fetisch bedeutet, bleiben aus. Und es versteht sich schon fast von selbst, dass Derartiges den weissen Protagonisten keinen Eindruck macht und ihnen die Nichtbeachtung von Warnungen und Zeichen nie schadet. Ein Teil der afrikanischen Kultur beziehungsweise Religion wird damit als reiner Aberglaube disqualifiziert.

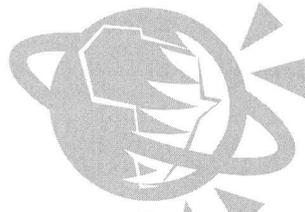
Interessant ist in dem Zusammenhang auch, dass durch die Filme alles andere als klar wird, dass in Schwarzafrika hunderte von Ethnien leben, welche unterschiedliche Sprachen sprechen. In «Tarzan the Ape Man» werden dem Kinopublikum zwar diverse in Gruppen beisammenstehende «Eingeborene» vorgeführt, doch in vielen Filmen werden die schwarzen Protagonisten keiner Ethnie zugewiesen – und wenn doch, fallen lediglich deren exotisch klingende Namen, ohne dass irgendetwas über sie zu erfahren wäre. Einzig die Massai werden mehrmals positiv erwähnt und als stolze, schöne Menschen gezeigt («The

Ghost and the Darkness», «Out of Africa»). In John Hustons «The African Queen» (1951) werden Charlie (Humphrey Bogart) und Rose (Katharine Hepburn), die nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Herzen Afrikas einen wilden Fluss herunterfahren, an dessen Ende sie ein deutsches Schiff in die Luft jagen wollen, sogar indirekt von den Massai gerettet: Als sie mitten im Dschungel ohne viel Werkzeug eine Schiffsschraube reparieren müssen, erinnern sie sich an deren Schmiedekünste.

FREUNDSCHEIT UND LIEBE

Wie unterhalten sich die Weissen mit den Schwarzen? Die sprachliche Verständigung macht keine Schwierigkeiten. Der Skipper in «King Kong» etwa kann sich mit den Bewohnern der unbekanntes Insel, auf der sich der Monsteraffe tummelt, problemlos unterhalten. Ähnliche Beispiele gibt es viele, auch in ganz neuen Filmen. So ist es in «Congo» der die Expedition führende Monroe, der die verschiedensten Schwarzen versteht, selbst die eines geheimnisvollen Dschungelvolkes. Dass Monroe selber schwarz ist, macht die Sache nicht weniger lächerlich: Hinsichtlich der Verständigung implizieren die Filme, in Afrika sprächen verschiedene Ethnien die gleiche, lediglich aus verschiedenen Dialekten bestehende Sprache, was der Wirklichkeit völlig widerspricht.

Schwarz und Weiss können sich also zwar unterhalten – wenn dafür auch die Realität zurechtgebogen werden muss –, doch sind die durch die Hautfarbe bedingten Grenzen offensichtlich. Einzig die weissen Jäger pflegen einen über ein reines Arbeitsverhältnis hinausgehenden Kontakt zu den schwarzen Assistenten. Wirkliche Freundschaften entwickeln sich allerdings auch hier nicht. So ist es



etwa dem Assistenten Samuel nicht vergönnt, in «The Ghost and the Darkness» an der entstehenden Männerfreundschaft zweier weisser Löwenjäger zu partizipieren, obgleich er ständig mit ihnen zusammen ist.

Geht es gar um amouröse Belange, bleibt die jeweils andere Hautfarbe völlig tabu. Zwar ist in «Out of Africa» ein Weisser mit einer Schwarzen liiert, doch dies ist als eine die Regel bestätigende Ausnahme zu betrachten. Dass weisse Männer sich ansonsten nicht mit schwarzen Frauen zusammentun, liegt insofern auf der Hand, als letztere in den Filmen kaum vorkommen. Wie aber sieht die Sache umgekehrt aus? Tatsächlich warten die weissen Frauen immer schön brav auf einen weissen Verehrer – für Schwarze bleiben sie unberührbar. Ein Umstand, der mindestens in zwei Filmen fast schon lächerlich wirkt: In der Umgebung der unglücklich verheirateten Tania Blixen sind in «Out of Africa» durchaus interessante und attraktive Afrikaner auszumachen. Doch sie betrachtet sie offensichtlich keine Sekunde als begehrenswerte Männer, und der blonde Jäger Denys wird ihr Herzbube. In «Gorillas in the Mist» stapft Dian Fossey auf der Suche nach den Affen tagelang mit dem aus der Gegend stammenden und sehr attraktiven Sembagare durch Gebüsch und Wald, ohne sich in erotischer Hinsicht irgendwie für ihn zu interessieren. Als dann allerdings ein weisser Fotograf auftaucht, geht es keine 48 Stunden, bis sich die Gorillaforscherin in diesen verliebt hat.

FREUDE PARASITEN

Heute gibt es keine sogenannten Völkerschauen mehr, die «Mohrenköpfe» wurden umbenannt, die im Westen üblichen Afrika-Bilder sind weniger plakativ als vor ein paar Jahrzehnten. Die in Afrika spielenden Filme amerikanischer Provenienz haben diese Entwicklung insofern aufgenommen, als sich gewisse Stereotypen im Lauf der Zeit verändert haben. So sind beispielsweise die weissen Entdecker nicht mehr à priori finstere Kolonialisten, und die schwarzen Assistenten wirken nicht länger wie Schatten gestalten, sind vielmehr Figuren mit Konturen. Letztlich

aber sind solche Veränderungen oberflächliche Korrekturen, die Grundmuster sind dieselben geblieben. Kommt dazu, dass bei Filmen, die um die Jahrhundertwende spielen – also dem grossen Teil der neueren Produktionen – die Kosmetik in Sachen Stereotypen nicht zuletzt eine Verklärung der Kolonialzeit darstellt. So mag man sich nicht recht darüber freuen, dass Ingenieur Patterson im 1898 spielenden «The Ghost and the Darkness» ein verständnisvoller Mann ist, der sogar eine afrikanische Sprache lernt. Oder dass der anfangs Jahrhundert in den Dschungel reisende Marlow in «Heart of Darkness» interessiert und ohne Vorurteile auftritt.

Spielt ein aktuellerer Film ausnahmsweise nicht um die Jahrhundertwende, sondern in einem politisch selbständigen afrikanischen Staat der neueren Zeit, ändert das wenig an oben Gesagtem, doch es kommt ein weiteres Element dazu: «Es sind ja reichlich Soldaten hier, gibt es etwas Besonderes?» fragt Dian Fossey in «Gorillas in the Mist» ihren Kollegen, der sie 1967 auf einem Flughafen in Zaire abholt. Der antwortet: «Soldaten? So genau weiss ich das auch nicht, ich nehme an, hier gibt es mal wieder einen kleinen Bürgerkrieg». Und als die Teilnehmer einer Expedition im in der Gegenwart handelnden «Congo» auf einem Flughafen in Zentralafrika landen, wird dort gerade die Limousine des Präsidenten in die Luft gejagt. In beiden Filmen bieten die simplifizierte politischen Hintergründe nicht mehr als ein dramaturgisches Element. Eine Erklärung irgendwelcher Art ist offensichtlich überflüssig, denn Bilder von einem Afrika, dass völlig unübersichtliche Kriege ausficht, scheinen heute genauso allgemein akzeptiert zu sein wie andere Klischees früher.

Auch das aktuellere Kino zeigt mehrheitlich Schwarze, die bloss aktiv werden, wenn ein Weisser ihnen einen Grund dafür liefert, zeigt Afrikaner, die lediglich im Kontext weisser Europäer oder Amerikaner existieren. Eine Ikonographie ohne weisse Figuren existiert im amerikanischen Kino für Afrika nach wie vor nicht. Bei diesem Fazit verblüfft allerdings eines: In der Mehrzahl der älteren wie der neueren Filme entledigt sich Afrika der stets überlegen dargestellten Weissen immer wieder wie fremder Parasiten. In «Tarzan the Ape Man» findet Janes Vater zwar sein Elfenbein, stirbt aber. Genau gleich geht es dem Schatzsucher Henry Curtis in «King Solomon's Mines». Tania Blixens Farm brennt in «Out of Africa» nieder, sie gibt auf und reist ab. In «Greystoke: The Legend of Tarzan, the Ape Man» wird Greystoke von Affen umgebracht, seine Frau stirbt an Malaria. Die europäische Elfenbeingesellschaft muss in «Heart of Darkness» die sogenannte «innere Station» aufgeben. Und die Expedition in «Congo» scheitert ebenfalls. So bleibt der eingangs erwähnte John Patterson erstaunlicherweise einer der wenigen, dessen Träume von Afrika sich nicht als Schäume erweisen. ☹

Anmerkungen

- 1) Christoph Fritze, George Seesslen, Claudius Weil: Der Abenteurer. Geschichte und Mythologie des Abenteurer-Films. Schöndorf/Ammersee 1983.
- 2) Gert Ueding: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt a. M. 1973.
- 3) Benedikt Erenz: Zuhören lernen! Hundert Jahre nach der Kongo-Konferenz. In: «Die Zeit» Nr. 48, 23. November 1984 (Hegels Worte sind in den Mitschriften von Studenten erhalten).
- 4) Bernhard Senn: «Original Westafrika-Neger». Synopse einer Handelsbeziehung. In: «Du – Die Zeitschrift der Kultur» Nr. 12/1, Dezember 1995/Januar 1996.