

Audio-visuelle Repräsentationen postkolonial: Historisch-politisches Lernen mit dem Medium Dokumentar- und Essayfilm

Eva Bahl und Tanja Seider

Der Film als audio-visuelles Medium eignet sich in der Schule und in der Bildungsarbeit, um Vergangenheit lebendig werden zu lassen. In Dokumentarfilmen tauchen reale historische Protagonisten auf und sie bedienen sich weiterer authentifizierender Verfahren, wie bspw. des Abfilmens von Text-/Bild-/Film-/Tondokumenten, um faktische Evidenz bezüglich historischer Ereignisse zu suggerieren.¹ Historische Quellen textueller, visueller oder auditiver Art haben in Dokumentarfilmen über Geschichte primär die Funktion, die vorherrschende historische Narration zu authentifizieren. Eine grundsätzliche Kompetenz im Umgang mit Dokumentarfilmen im Allgemeinen (und zum Kolonialismus im Besonderen) sollte deshalb darin liegen, die darin präsentierten ›fertigen Geschichten‹ de-konstruieren² zu lernen, um zu erkennen, welche Fragestellungen in das filmische Narrativ eingewoben sind, welche (Herrschafts-)Perspektiven darin auf welche Weise repräsentiert werden, und mit welchen filmsprachlichen Mitteln in unterschiedlichen Dokumentarfilmen faktische Evidenz konstruiert wird. Filmanalytische Kenntnisse können Lernende also dazu ermächtigen, Geschichtsbilder,³ die ihnen als Teil der

- 1 Der Dokumentarfilm wird dem Bereich des ›Faktischen‹ zugeordnet und wird dadurch in einem Authentifizierungs- und Autoritätsdiskurs verortet, der sonst nur für wissenschaftliche Darstellungen gilt. Nichols bezeichnet diesen Faktizitätsdiskurs um den Dokumentarfilm als »discourse of sobriety« (Diskurs der Nüchternheit), und weist darauf hin, dass die Zugehörigkeit zu diesem Diskursfeld die (immer auch konstruierte und künstlerisch inszenierte) dargestellte soziale Realität im Dokumentarfilm mit einer grundsätzlichen Glaubwürdigkeit ausstattet. Die angenommene Beziehung zwischen Film und Wirklichkeit verleiht dem Dokumentarfilm die ›Macht der Repräsentation‹: Bilder der Dominanzkultur können unkritisch weitergetragen und vom Zuschauer für ›bare Münze‹ genommen werden oder sie können diese unterlaufen und durch komplexe Darstellungen ablösen. Vgl. Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991.
- 2 Die Fähigkeit zur De-Konstruktion aus dem Kompetenzbereich Historische Methodenkompetenzen bedeutet, dass Lernende die Fertigkeit entwickeln, »vorhandene historische Narrationen in ihrer (Tiefen-) Struktur zu erfassen«. Vgl. Waltraud Schreiber u. a. (Hrsg.): *Historisches Denken. Ein Kompetenz-Strukturmodell*. 2. Aufl., Neuried 2006, S. 22 f.
- 3 Die Funktion eines Geschichtsbildes liegt nach Schneider darin, Individuen »eine Selbstverortung und Orientierung im Geschichtsprozeß« zu ermöglichen, da es »maßgeblich bei der Einschätzung und Bewertung historischer Sachverhalte« mitwirke und auch ein auf die Zukunft bezogenes Handeln motiviert. Vgl. Gerhard Schneider: *Geschichtsbild*. In: Klaus Bergmann u. a. (Hrsg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, 5., überarbeitete Aufl., Seelze-Velber 1997, S. 290–293, hier S. 290.

sie umgebenden Visual History präsentiert werden, als hergestellte und mit bestimmten Interessen und Deutungsmustern verbundene Diskurse zu begreifen.

In unserem Artikel untersuchen wir exemplarische Dokumentarfilme unterschiedlicher Stilrichtungen (Histotainment, Essayfilm, persönlicher Dokumentarfilm), die seit den 2000er Jahren bis heute erschienen sind und die sich – aus einer *weiß*-deutschen Perspektive⁴ – mit deutscher Kolonialgeschichte, kolonialen Wissenspraktiken sowie mit der postkolonialen »Nachträglichkeit« dieser Gewaltgeschichte auseinandersetzen.⁵ Dokumentarfilme werden hier als Medien der Erinnerungskultur verstanden, die das Geschichtsbild der Rezipienten nachträglich prägen können. Es werden deshalb im Artikel zwei zentrale Aspekte der Darstellung fokussiert:

Erstens: Quellendarstellung: Der Dokumentarfilm zielt als Informations- und Unterhaltungsmedium auf einen breiteren Rezipientenkreis ab und ist somit Teil einer Visual History, in der audio-visuelle Quellen als Aktiva beitragen zum »Prozess der Wissensgenerierung, der Machtausübung und der Realitätserzeugung«.⁶ Die historische Wirklichkeit wird in den Filmen mittels der Verwendung von historischen Quellen, (re-)konstruiert, die – aus einer kolonialen Dominanzperspektive heraus entstanden – von einer eurozentristischen und häufig rassistischen Wissensordnung beeinflusst sind.⁷ Hier gilt es, die Auswahl der Quellen, ihren Verwendungskontext als Sekundärquelle sowie die Präsentation dieser epistemisch problematischen Quellen in den Filmen zu beleuchten und die mögliche Aussageabsicht der Geschichtsdarstellung herauszuarbeiten.

Zweitens: Die Darstellung der historischen Akteure und der strukturellen Machtbeziehungen, innerhalb derer sie agieren: Der Kolonialismus stellt eine Herrschaftsgeschichte dar, in der die kolonisierte Bevölkerung von der Produktion und Überlieferung von Quellen und Selbstzeugnissen für das Archiv weitgehend ausgeschlossen war. Die für den deutschen Kolonialismus exemplarischen Dokumente repräsentieren beinahe ausnahmslos die Dominanzperspektive der Kolonisatoren. Untersucht werden soll deshalb, ob und auf welche Weise historische

4 Wir setzen das Wort *weiß* kursiv, um die Konstruiertheit dieser wirkmächtigen sozialen Kategorie hervorzuheben. Es handelt sich bei *Weißsein* nicht um ein phänotypisches Differenzierungsmerkmal, sondern um eine Zuschreibung, die mit der Zuweisung von hierarchisierten sozialen Positionen verbunden ist.

5 Der Artikel ist vor dem Hintergrund unserer Erfahrungen in unterschiedlichen schulischen und außerschulischen Institutionen des Geschichtslernens, in der postkolonialen Bildungsarbeit und mit der Konzeption eines postkolonialen Ausstellungsprojekts entstanden.

6 Paul hebt diesen performativen realitätskonstituierenden Aspekt der Visual History hervor. Vgl. Gerhard Paul: Visual History und Geschichtsdidaktik. In: Zeitschrift für Geschichtsdiagnostik 12 (2013), S. 9–26, hier S. 12.

7 Eine Erläuterung, auf welche Weise die Kolonialgeschichte die westliche Epistemologie geprägt hat, findet sich bei Sebastian Conrad/Shalini Randeria: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Dies. (Hrsg.): Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main/New York 2002, S. 9–49, hier S. 35.

Protagonisten inszeniert werden. Gemäß dem Prinzip der Multiperspektivität,⁸ in dem die Standortgebundenheit perspektivischer Wahrnehmung nicht ohne die zugrundeliegenden gesellschaftlichen Verhältnisse gedacht werden kann, gilt es auch zu untersuchen, auf welche Weise Dominanzbeziehungen deutlich gemacht oder verschleiert werden. Im abschließenden Teil formulieren wir Überlegungen, wie Schüler/innen sich in der Auseinandersetzung mit einem ausgewählten Dokumentarfilm (1) historisches Wissen über die deutsche Kolonialvergangenheit und deren Langzeitfolgen aneignen können; (2) wie sie dabei lernen, visuelle Wissens- und Dominanzpraktiken zu de-konstruieren (3); und wie sie dann das angeeignete Wissen und die erworbenen Methodenkompetenzen anhand der Konzeption einer Ausstellung in eine eigene Narration bringen (re-konstruieren) können. Dabei ist ein Ziel, die Reflexion der eigenen situieren Perspektive als Lernende im vielfältigen Klassenzimmer anzuregen.

1. Deutsche Kolonialgeschichte im expositorischen Dokumentarfilm: Das Weltreich der Deutschen (Regie: Sebastian Dehnhardt, Ricarda Schlosshan und Manfred Oldenburg, 2010)

Lange Zeit stellte eine Auseinandersetzung mit dem deutschen Kolonialismus kaum ein Thema des öffentlich-rechtlichen Fernsehens dar. 2010 wurde der von der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte im Team von Guido Knopp produzierte Dreiteiler »Weltreich der Deutschen« zur besten Sendezeit ausgestrahlt. In der in einem expositorischen Stil⁹ gehaltenen Produktion wird anhand der Lebensgeschichten ausgewählter (ausschließlich weißer deutscher Kolonisatoren-) Protagonisten ausschnittshaft die Geschichte der deutschen Kolonien Ost- und Südwestafrica sowie Neuguinea rekonstruiert. Die Machart des Films ist im Stile einer »History Channel-Ästhetik«¹⁰ gehalten: Abgefilmte und von Schauspielern eingesprochene Ego-Dokumente, die Auskunft geben über die subjektive Erfahrung im Kolonialprojekt werden mit Reenactments (Nachstellungen historischer Ereignisse), spektakulären Kamerafahrten über Landschaften sowie mit Auszügen aus Experteninterviews in schnellen Schnitten aneinander montiert und zu einem geschlossenen

8 Bergmann definiert Multiperspektivität als Kategorie im Geschichtslernen, deren Berücksichtigung darauf abzielt, dass historische Ereignisse aus mehreren, machstrukturell »unterschiedlichen Perspektiven beteiligter und betroffener Zeitgenossen« dargestellt werden müssen, um eine gewisse Repräsentativität in sozialen Positionen und Interessen zu gewährleisten (Klaus Bergmann: Multiperspektivität. In: ders. (Anm. 3) S. 301–303, hier S. 301).

9 Expositorische (erklärende) Dokumentarfilme zielen nach Nichols darauf ab, das vermittelte Wissen als objektive und allgemeingültige Wahrheit darzustellen. Dabei tritt der Filmmacher nicht als wissensorganisierende Instanz in Erscheinung und die »Gemachtheit« der Erzählung wird verschleiert. Vgl. Nichols (Anm. 1) S. 18.

10 Eine ausführliche geschichtsdidaktische Kontextualisierung dieses Histotainment-Formats findet sich in Oliver Näpels Aufsatz zu den Sendereihen Guido Knopps: »Historisches Lernen durch »Dokumentarfilm«? – Ein geschichtsdidaktischer Aufriss. In: Zeitschrift für Geschichtsdidaktik 2 (2003), S. 213–244.

Narrativ verschmolzen. Unterlegt werden die Bilder von einer männlichen Erzählerstimme, die in belehrendem Duktus durch den Film führt und das Präsentierte als objektive Wahrheit darbietet.

Die Exposition des Dreiteilers bietet sich ggf. als Einstieg in eine Unterrichtsreihe zur kritischen Auseinandersetzung mit audio-visuellen Geschichtsdarstellungen an,¹¹ da an ihrem Beispiel typische Merkmale erarbeitet werden können, die zeigen wie im Dokumentarfilm, erstens historisches Wissen durch die Verwendung von Quellen hergestellt wird. Zweitens lässt sich daran zeigen, in welchen vorherrschenden Bildern Inhalte, Akteure und Machtbeziehungen in der Kolonialgeschichte dargestellt werden und wie diese Bilder als »sichtbare Evidenz« in einem Prozess der Wiederholung dazu beitragen, Eindeutigkeit zu konstruieren und somit eine eigene mediatisierte Erinnerung erschaffen, in der bestimmte Bilder als »symbolhafte Platzhalter« für Ereignisse stehen.¹² Eine stetige Wiederholung stereotyper Bilder mag das Geschichtsbild der Zuschauer/innen also nachhaltig beeinflussen. Diese Problematik visueller Repräsentationen von Kolonialgeschichte wurde in der Geschichtsdidaktik erst recht spät aufgegriffen. Bea Lundt weist deshalb auf eine mangelnde Ausbildung bezüglich einer fundierten Bildkritik hin: »Bisher wird Globalgeschichte weniger durch Geschichtsdarstellungen und Texte vermittelt [...] als durch den tagtäglichen Umgang mit den Medien, vor allem auch durch Bilder. Der Umgang mit Visualisierungen muss daher systematisch geübt werden, im Sinne des Konzeptes »visual history« [...]. Auch im Akt des Fotografierens [bzw. des Filmens, d. Verf.] kann sich ein Machtverhältnis realisieren; koloniale Beziehungen werden reproduziert.«¹³

Im »Weltreich der Deutschen« wird der deutsche Kolonialismus nicht nur im Sprechertext (»Aufbruch in neue Welten«), sondern auch in den filmischen Sekundärquellen, die aus Kolonialspielfilmen¹⁴ stammen und die Vergangenheit evozieren sollen, als ein grundlegend progressives Projekt eingeführt: Gezeigt werden friedliche Begegnungen zwischen *weißen* Individuen und stets nur als Gruppe gefilmten Einheimischen. Während Erstere über visuelle Marker (*weiße* Individuen in bürgerlicher Kleidung, die in guter Absicht auf die Einheimischen zugehen) als rational Handelnde gezeigt werden, werden Letztere – präsentiert durch Ausschnitte, die exotisierende Darstellungen – keine Alltagsszenen – zeigen (»rituelle Tänze«, »traditionelle« Bekleidung) – visuell als »Andere« konstruiert. Die unreflektierte Verwendung von Begriffen wie »Eingeborene«, »Ureinwohner«, »Stämme«

11 Sollte die begrenzte Zeit aber nur *eine einzige Filmsichtung* zulassen, so schlagen wir vor, stattdessen einen der hier besprochenen »gelungenen« Filme im Unterricht zu untersuchen, der es ermöglicht, Sichtweisen neu auszuloten und Konzepte anders zu denken.

12 Vgl. Paul (Anm. 6), insbes. S. 18 f.

13 Bea Lundt: National-, Europäische, Weltgeschichte. In: Michele Barricelli/Martin Lücke (Hrsg.): Handbuch des Geschichtsunterrichts. Schwalbach/Ts. 2012, S. 405–421, hier S. 420.

14 Die in den Film einmontierten schwarz-weißen Ausschnitte aus Primärquellen zeigen ausnahmslos exotisierende Darstellungen und ihr Entstehungskontext bleibt unkontextualisiert. Bildthemen, Bildkomposition, Kameraführung sowie Schauspiel (Verhalten der Protagonisten, bspw. Vermeidung eines Blicks in die Kamera) legen nahe, dass die kurzen Ausschnitte aus Kolonial-Spielfilmen stammen.

und »Steinzeitkulturen« im Sprechertext des Gesamtfilms verstärkt die Zuschreibung von Hierarchien und impliziert ein »evolutionistisches Geschichtsbild«,¹⁵ in dem der Kolonialismus als eine logische Konsequenz aus dem Dualismus zwischen »Moderne« und »Archaik« interpretiert wird.

Am Beispiel der oben beschriebenen kurzen Expositionsequenz, die sich aus vielen zusammenmontierten kurzen Clips zusammensetzt, die allein über den Sprecherkommentar in eine kohärente Erzählung überführt werden, können Lernende untersuchen, auf welche Weise im Dokumentarfilm dominante Geschichtserzählungen über das Zusammenspiel zwischen inhaltlichem Narrativ und Kinematographie hergestellt wird – und wie die Zuschauer/innen aktiv dazu eingeladen werden, sich mit der dominanten *weißen* Perspektive auf Geschichte zu identifizieren: Der Film eröffnet mit einer Kamerafahrt von oben, die einen begehrlischen Blick auf die zu erobernde Landschaft spiegelt und die quasi die Leseanweisung für den weiteren Verlauf des Films etabliert. In den wenig später gezeigten Reenactments, die die Erfahrungen der Kolonisatoren veranschaulichen, konstituiert der Einsatz von Close-ups eine Nähe zu den *weißen* Protagonisten, die auf der Tonspur durch das Verlesen von Egodokumenten über die Erfahrungen in den Kolonien verstärkt wird. Die Repräsentationen der historischen Akteure und der Beziehung zwischen Kolonisierten und Kolonisatoren kann nach dem Prinzip der Multiperspektivität untersucht und kritisch in Hinblick auf ihre Bedeutung für das dort erzeugte Geschichtsbild analysiert werden: Denn sowohl in den Sekundärquellen der Kolonialfilme – deren schwarz-weiße Ästhetik historische Authentizität suggerieren soll – als auch in den Reenactments werden die einheimischen Menschen nicht näher vorgestellt, sondern treten vielmehr in Erscheinung, um Privilegien der *Weiß* zu bestätigen (indem sie diese bedienen, *weiße* Frauen in Sänften tragen). Durch die häufige Wiederholung des immer gleichen kolonialen Herrschaftsverhältnisses in stetig wechselnden Bildern wird die Dominanzbeziehung als selbstverständlich präsentiert. Somit bietet die Exposition auch die Möglichkeit mit Schüler/innen über die Aussageabsicht zu sprechen, die mit dem Konstruktionscharakter dieser Geschichtsdarstellungen verbunden ist: Kolonialgeschichte wird hier als Dokumentarfilm erzählt und suggeriert sowohl über die Gattungszugehörigkeit als auch durch die Vermittlung zentraler historischer Daten und Fakten zur Kolonialgeschichte und deren Folgen einen Zugewinn von Bildung. Doch die spektakuläre Filmästhetik und der einseitige Blick auf Geschichte zielen primär darauf ab, ein (als *weiß* vorausgesetztes) Publikum zu unterhalten. Ein zeitgemäßer Geschichtsunterricht in einer von Diversität und Migration geprägten deutschen Gesellschaft¹⁶ kann – gemäß dem Prinzip der Multiperspektivität – die im Film tradierte hegemoniale

15 Joachim Zeller: Spurensuche light. ZDF-Historiker Guido Knopp scheitert an der deutschen Kolonialgeschichte. In: iz3w 319 (2010). (https://www.iz3w.org/zeitschrift/ausgaben/319_afrika_postkolonial/fab, aufgerufen am 13.2.2016).

16 Ein Überblick über die komplexen Faktoren des Geschichtslernens in der von Diversität geprägten Gesellschaft findet sich bei Michele Barricelli: Collected Memories statt kollektives Gedächtnis. Zeitgeschichte in der Migrationsgesellschaft. In: Markus Furrer/Kurt Messmer (Hrsg.): Handbuch Zeitgeschichte im Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts. 2013, S. 89–118.

weiße Perspektive und deren Standortgebundenheit¹⁷ sichtbar machen und die Funktion von Geschichtserzählungen für gegenwärtige Identitätsbedürfnisse reflektieren. An die als Nachkommen der Kolonisatoren angesprochenen Zuschauer/innen wird hier auf emotionaler Ebene appelliert, indem diese zu Teilhaber/innen an einem nostalgisch-rassistischen Blick auf vergangene Herrschaftsverhältnisse werden und über die Beschäftigung mit Geschichte potentiell Selbstbestätigung und Aufwertung erfahren.

In pädagogischer Hinsicht bedarf die Sichtung des Films in Klassen mit einer Schülerschaft, deren Vorfahren z. B. aus afrikanischen oder asiatischen Ländern kommen und die koloniale Unterdrückung aus ihren Familiengeschichten kennen, allerdings einer sensiblen und kritisch-analytischen Rahmung. Ohne diese können historische Herrschaftsverhältnisse in der Gegenwart aktualisiert und Ausgrenzungs- und Verletzungserfahrungen reproduziert werden.

Die oben beschriebenen Effekte lassen sich allerdings nicht nur auf einen Mangel an kritischem Bewusstsein von Seiten der Regie reduzieren. Vielmehr stellt bereits der realistische, expositorische Dokumentarstil einen Teil des epistemologischen Problems dar. Denn die realistische (visuelle) Darstellungskonvention, die in unserer westlichen Wahrnehmung Objektivität und Universalität verbürgt, trägt dazu bei, das Medium Dokumentarfilm mit dokumentarischer, wissenschaftlicher Autorität auszustatten.¹⁸ Dabei ist auch der realistische Dokumentarfilmstil, wie Eva Hohenberger betont, nur eine »Fiktion«, die eine spezifische Erzählung, nämlich die realistische, in Relation zu ihrem Gegenstand hervorruft.¹⁹ Der Dokumentarfilm behauptet, Realität lediglich zu zeigen, wo er selbst sie als sinnvolle doch ebenso erst konstruiert.²⁰ Die Kombination aus einer Erzählung der einen Wahrheit, den authentifizierenden Bildern sowie dem Gestus eines allwissenden Kommentators schafft – implizit oder explizit – Geltungsansprüche auf die Richtigkeit der präsentierten Fakten sowie auf die Wahrheit des konstruierten Geschichtsbildes. Ein kritisch-analytischer Anspruch kann deshalb beim traditionell erzählenden Dokumentarfilm schnell an seine Grenzen stoßen, wenn die realistische Darstellungskonvention dazu beiträgt, erstens etablierte Bilder, Diskurse oder Vorstellungen unhinterfragt und ohne Kontextualisierung weiterzutragen, oder wenn zweitens eine Rezeptionshaltung distanzloser Einfühlung in die Vergangenheit erzeugt wird – indem Vergangenheit nicht als audio-visuelle Re-Konstruktion inszeniert wird, sondern der Film stattdessen suggeriert einen unvermittelten Blick »in die

17 Vgl. Bergmann (Anm. 8), S. 301.

18 Paul spricht von einer »Kultur des Visuellen«, die in einem im 19. Jahrhundert begonnenen Prozess allmählich der schriftbezogenen »Gutenberg-Galaxis« bei der Konstruktion von Evidenz den Rang abgelaufen hat. Über die veränderte Mediatisierung wandelten sich auch die Modi der Wahrnehmung: »Erkenntnis und Weltwissen wurden zunehmend visuell konzipiert« (Paul (Anm. 6), S. 13) und haben seither eine eigene Form der Überzeugungskraft entwickelt.

19 Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: dies. (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin 2006, S. 8–34, hier S. 24.

20 Ebd., S. 22.

Geschichte zu bieten. In beiden Fällen werden die Widersprüche der historischen Realität auf die Anschaulichkeit eines einzigen Sinns reduziert,²¹ ebenso wie die Zuschauer in die gedankenlose und vergnügliche Akzeptanz dieses Sinns gezwungen werden²² anstatt Geschichtsversionen zu reflektieren.

2. Die Epistemologie-kritische Perspektive auf Kolonialgeschichte im Essayfilm

Wie gezeigt wurde, vermittelt der expositorische Dokumentarfilm »Das Weltreich der Deutschen« eine Perspektive auf Geschichte, in der *weiße* Herrschaft und Dominanz gerechtfertigt und Kolonisierte nicht als gleichwertige Subjekte präsentiert werden. Aber wie kann nun historisch sensibles Material²³ filmisch so gerahmt werden, dass es Geschichte(n) erzählt, ohne dabei Dominanz- und Herrschaftsperspektiven zu (re-) produzieren? Wir argumentieren, dass der Essay-Film ein möglicher Zugang ist, um das Blickregime zu verändern und um rassistische Darstellungen in historischen Quellen zu brechen.

In den vergangenen zehn Jahren ist in Deutschland verstärkt eine postkoloniale Bewegung in der Filmlandschaft zu beobachten. Junge Regisseur/innen drehen theoriebasierte und an Bildern und Konzepten arbeitende essayistische Dokumentarfilme, die an der Schnittstelle zu Wissenschaft und Kunst angesiedelt sind. Interessanterweise stehen nicht mehr unbedingt Textdokumente oder Fotografien im Zentrum; vielmehr konstruieren sie auf der Grundlage auditiver und audiovisueller historischer Quellen eine neue Form der »Amateurgeschichtsschreibung.«²⁴ Im Folgenden werden wir mit »Halfmoon Files« und »Majubs Reise« zwei Filme vorstellen, in denen mit den Mitteln essayistischen Erzählens Archivquellen, die im Rahmen kolonialer Kontexte entstanden sind, kritisch gelesen und neu interpretiert werden. Beide Filme beschäftigen sich mit kolonialen Repräsentations- und Wissenspraktiken in Deutschland im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und mit postkolonialer Erinnerungskultur.

Beide Filme zeigen auf unterschiedliche Weise, wie kolonial geprägte (Einzel- bzw. Kollektiv-) Biografien anhand von Quellen aus einem historischen Dominanzkontext rekonstruiert werden können, ohne dass marginalisierende Darstellungen fortgeschrieben werden. »Die Quellenlage stellt sich in Folge der Kolonialgeschichte ähnlich wie bei marginalisierten Personengruppen allgemein als schwierig dar, ins-

21 Diese Kritik am regulären Dokumentarfilm findet sich in: Sven Kramer: Geschichtsbilder im Essayfilm. In: Thomas Tode/ Sven Kramer (Hrsg.): Der Essayfilm. Ästhetik und Aktualität. Konstanz 2011. S. 275–294, hier S. 275.

22 Eva Hohenberger (Anm. 20), S. 25.

23 Bei den ausschnitthaft verwendeten Sekundärquellen historischer Film- und Tonaufnahmen aus der Kolonialzeit handelt es sich um Quellen, die in einem Zwangsverhältnis entstanden sind und die deshalb epistemisch problematisch sind, da sich in ihnen historische Herrschaftsverhältnisse spiegeln, ohne dass dieser Blick explizit sichtbar gemacht wird.

24 Simon Rothhöller: Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart. Zürich 2011.

besondere da der die historiographische Praxis bestimmende Blick auf das kolonialisierte Objekt von Machtverhältnissen und kulturellen Differenzen geprägt ist.«²⁵

Neben der Schwierigkeit, die Lebensläufe der Kolonisierten in den Archiven der Kolonialmächte überhaupt erst ausfindig zu machen, stellen sich für Historiker/innen und Filmemacher/innen auch methodische Herausforderungen, wie diese Quellen epistemisch erschlossen werden können. Postkoloniale Theorieansätze haben sich mit der Möglichkeit auseinandergesetzt, eigene Interessen in gesellschaftlichen Prozessen zu artikulieren und sich der Aufdeckung marginalisierender Verfahren, die eben dieses verunmöglichen, gewidmet.²⁶ Zu reflektieren sind bei der (im historischen wie im filmischen Kontext) rekonstruierten postkolonialen Biografie sowohl die Verwendung von Quellen, die in Zwangssituationen entstanden sind und die Dominanzperspektiven repräsentieren, als auch die dem Versuch, eine Stimme zu geben, inhärente »Gefahr der Paternalisierung und damit einer Fortschreibung herrschender Machtverhältnisse«.²⁷

2.1 The Halfmoon Files (Regie: Philip Scheffner, 2008)

»The Halfmoon Files« setzt sich mit kolonialen Wissenspraktiken in Deutschland während der Zeit des Ersten Weltkrieges auseinander. Kriegsgefangene Soldaten, die ursprünglich aus den Kolonien kamen und die in der Britischen Armee gekämpft hatten, wurden in Deutschland in gesonderten Lagern inhaftiert. Dort wurden ihre Stimmen im Rahmen einer sprachwissenschaftlichen Forschung aufgezeichnet. Heute befindet sich diese großangelegte Sammlung mit 1.650 Tonaufnahmen im Lautarchiv der Humboldt Universität zu Berlin.²⁸ Der Film zeigt auf mehreren Ebenen, auf welche Weise historische Quellen im dominanten epistemischen Prozess dazu verwendet werden, Evidenz herzustellen. Dazu werden diese in einem Zwangskontext gesammelten Aufnahmen von Kolonialsoldaten auf eine quellenkritische Weise inszeniert, in der die Entstehung der Quellen in einem taxonomischen Wissensdiskurs verortet und der zugrundeliegende Macht- und Herrschaftskontext offengelegt wird. Darüber hinaus erzählt der Film (post-)koloniale Geschichte in einem komplexen kulturell-politischen Kontext und legt dabei die Konstruktionsmechanismen von Geschichtsdarstellungen offen. In diesem reflexiven Essayfilm werden folgende quellenkritische Verfahren angewandt: Erstens werden die historischen Tonaufnahmen, welche die Individualität der Sprecher gerade zu verbergen suchen, in eine filmische Oral History überführt, die die Besonderheit der einzelnen Redebeiträge hervorhebt. So inszeniert der Film die

25 Hannes Schweiger: Postcolonial Studies. In: Christian Klein (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart 2009, S. 408–413, hier S. 410.

26 Vgl. z.B. Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien 2007.

27 Vgl. Schweiger (Anm. 25), S. 411.

28 Vgl. Britta Lange: Die Welt im Ton. In deutschen Sonderlagern für Kolonialsoldaten entstanden ab 1915 einzigartige Aufnahmen. In: *iz3w* 307 (2008), S. 22–25.

historischen Stimmen aus dem Archiv, indem er diese gerade nicht in ihrer ursprünglichen Funktion als ethnografische ›Fakten‹ für die sprachwissenschaftlich-ethnologische Forschung verwendet. Vielmehr spürt der Film gerade die ›Störfälle‹ und widerständigen Aufnahmen auf, in denen Spuren von Subjektivität und Eigensinn der gefangenen Soldaten hörbar werden. Zweitens zeigt der Film neben der Geschichte um die Kriegsgefangenen, die er in den historischen, wissenschaftlichen, ethnografischen, außenpolitischen und kulturellen Kontext einbettet, auch eine Verflechtungsgeschichte zwischen Deutschland und Indien, in deren Kontext u. a. eine indische Interpretation einer geisterhaften Berliner Sage um das Adelsgeschlecht der Hohenzollern entstanden ist. Das Motiv des Geistes als Zwischenwesen wird im Film auch verwendet, um die postkoloniale ›Nachträglichkeit‹ dieses transnationalen Gewaltverhältnisses zu symbolisieren. Drittens leisten die hybride Narration und der collageartige Plot des Essayfilms einen innovativen Beitrag zu einer postkolonialen Geschichte der Verflechtungen, in der die postkoloniale Geschichte als nicht abgeschlossen betrachtet wird.²⁹

2.2 Majubs Reise (Regie: Eva Knopf, 2013)

Eine andere Form der Verflechtungsgeschichte, in der einerseits die machtvollen Auswirkungen politischer Kolonialgeschichte mit ihren Folgen für das individuelle Leben erfahrbar wird, und die andererseits die widerständigen Handlungsmöglichkeiten eines afrodeutschen Akteurs in der Zeit zwischen dem Kaiserreich und dem Nationalsozialismus erzählt, ist der biografische Essayfilm »Majubs Reise«. In diesem Dokumentarfilm begibt sich die Filmemacherin auf eine Spurensuche nach Bayume Mohamed Husen, der in der Kolonie Deutsch-Ostafrika aufwuchs und als kleiner Junge gemeinsam mit seinem Vater als Kolonialsoldat im Ersten Weltkrieg kämpfte. Nachdem sein Vater im Krieg gefallen war, machte er sich als junger Mann auf den Weg ins Deutsche Reich, um dort den ausstehenden Sold für sich und seinen Vater einzufordern – ohne Erfolg. Er blieb aber, entzog sich einer Abschiebung und inszenierte sich in der Rolle des ›treuen Askari‹ – Kolonialsoldaten, die in der Kolonialpropaganda häufig als ›Beleg‹ für die Beliebtheit der Deutschen und ihres kolonialen Projekts herangezogen wurden. Er heiratete eine deutsche Frau und bekam mehrere Kinder. Als Schauspieler in zahlreichen NS-Kolonialpropaganda-Filmen trug er – wie es im Film heißt – zum kolonialen Fantasieprojekt der Nationalsozialisten bei und wirkte gleichzeitig an dessen geplanter Umsetzung mit, indem er als Kiswahili-Lehrer (vermeintliche) zukünftige Kolonialbeamte unterrichtete. Nach einer relativ großen Rolle in dem NS-Kolonialpropagandafilm »Carl Peters« mit Hans Albers (1941) wurde er denunziert und unter dem Vorwurf

29 Eine ausführlichere Filmanalyse findet sich bei Brigitte Reinwald: Die Stimmen der Gefangenen des Kaisers in Philip Scheffners Dokumentation *The Halfmoon Files*. In: Werkstatt-Geschichte (57) 2011 und bei Tanja Seider: *Postcolonial Historiography in the Documentary Genre Essay film*. In: *InterDisciplines. Journal of History and Sociology: Documentary film styles* 1 (2013), S. 127–151.

der »Rassenschande« in »Schutzhaft« genommen. 1944 verstarb Mohamed Husen im Konzentrationslager Sachsenhausen.

Knopf widmet Husens Lebensgeschichte einen biografischen Essayfilm und fokussiert dabei gerade Leerstellen und Widersprüchliches. Neben Fotos, Dokumenten und Objekten aus dem Leben Husens werden im Film auch Sequenzen aus den NS-Kolonialfilmen gezeigt, in denen Husen mitgespielt hat. Diese Sekundärquellen dienen nicht nur dazu, den Biografierten zu vergegenwärtigen und ihm ein Gesicht und eine Stimme zu geben, sondern sie stehen als Filmaufnahmen auch repräsentativ für eine kollektive Erfahrung vieler Schwarzer Deutscher jener Zeit. Denn Tätigkeiten in der Film- und Unterhaltungsindustrie stellten vor 1945 einige der wenigen verbliebenen Möglichkeiten für afrodeutsche Menschen dar, Geld zu verdienen.³⁰ Der Filmwissenschaftler Tobias Nagel betont die epistemische Problematik, die bei einer heutigen Verwendung dieser Aufnahmen auftritt: Denn neben ihrem dokumentarischen Wert als Quelle afrodeutscher Präsenz in dieser Zeit visualisieren diese Aufnahmen aus dem »Archiv an rassistischen Bildern«³¹ unkommentiert die Zwangslage afrodeutscher Schauspieler, da diese während der NS-Zeit überwiegend nicht in frei gewählten, sondern in stereotyp angelegten Rollen auftraten – zumeist als »exotische« Nebenrollen zu bekannten *weißen* Filmstars.³²

Die Regisseurin Eva Knopf bedient sich bei den Ausschnitten aus den Unterhaltungs- und Kolonialfilmen, in denen Husen mitspielte, einer Technik der Verfremdung, die den Dominanzkontext der Aufnahmen sichtbar macht. Sie fragmentiert dazu im Film die Handlungsabläufe und ermöglicht darüber einen neuen, kritischen Blick auf das Dargestellte: In Filmszenen, in denen Husen als Statist kurz durchs Bild läuft, spielt sie die Aufnahmen verlangsamt ab, hält dann das Bild an und zoomt auf Husen. In seiner Rolle als Kellner auf einer Abendgesellschaft mit Heinz Rühmann und anderen Stars läuft er nun nicht nur kurz durchs Bild, sondern schreitet bekleidet mit einer eleganten Livree ins Bildzentrum und wird derart gewissermaßen zum Hauptdarsteller der Szene. Die Verlangsamung der Bewegung und der Zoom-in machen die Kontextgebundenheit der Aufnahmen in Raum und Zeit im buchstäblichen Sinn erfahrbar. Im Voice-over begründet die Sprecherin die nachträgliche »Korrektur«, in der sich Peripherie und Zentrum verschieben, mit dem historischen Herrschaftsverhältnis, in dem der Film entstanden ist und verweist somit auf die Standortgebundenheit jeder historischen Quelle.

Der Essayfilm, der gerade nicht darauf abzielt eine eindeutige Narration zu erschaffen, sondern der die Konstruktionen und Brüche in der Erzählung sichtbar macht, eignet sich auch, um im Unterricht den Konstruktionscharakter von Geschichte zu thematisieren: So wird im Sprechertext die Frage nach den Gren-

30 Tobias Nagel: »Sonst wären wir den Weg gegangen wie viele andere«. Afro-deutsche Komparten, Zeugenschaft und das Archiv der deutschen Filmgeschichte. In: Claudia Bruns/Asal Dardan/Anette Dietrich (Hrsg.): »Welchen der Steine du hebst ...« – Filmische Erinnerung an den Holocaust. Berlin 2012, S. 156–169, hier S. 157.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 161.

zen der Rekonstruktion einer marginalisierten Biografie aufgeworfen und auf der Ton-/Bildebene vorgeführt, wenn wiederholt sichtbar gemacht wird, wie wenige Dokumente von und über Husen erhalten sind. Dabei wird die Frage in den Raum gestellt, wessen Geschichte(n) erzählt wird und überhaupt erzählt werden kann. Es gibt Tonaufnahmen für Forschungen zur Kiswahili-Sprache, die Husen an der Berliner Universität eingesprochen hat. Auch ein unbeschriebener Briefbogen mit einem eigenen Briefkopf, auf dem Husen sich als ›stolzer Askari‹ inszeniert, ist von ihm erhalten geblieben. Eine weitere Quelle ist eine Zeichnung von Husen in Häftlingsuniform, die ein Mithäftling im Konzentrationslager Sachsenhausen angefertigt hat. In dem Kommentar zum Film heißt es oft in eher ›tastendem‹ Stil: »Wie es genau gewesen ist, wissen wir nicht« oder »So könnte es gewesen sein«. Statt einer abgeschlossenen und vollendeten Geschichte werden Vermutungen geäußert und Möglichkeiten des Gewesenen rekonstruiert. Trotz der dünnen Quellenlage gelingt es dem Film, ein dichtes Porträt zu schaffen, das einen widerständigen und widersprüchlichen Akteur sichtbar macht, der vor dem Hintergrund fortschreitender Ausgrenzung immer auch eigene Handlungsoptionen wahrnimmt: Husens Ansinnen, das Frontkämpferkreuz verliehen zu bekommen, wird von Lettow-Vorbeck persönlich abgelehnt – begründet vor allem mit der Menge an Folgeanträgen, die zu erwarten wären. Auf späteren Fotos trägt Husen das Kreuz trotzdem. Der Sprecherkommentar erwähnt, dass Husen es auf anderen Wegen erstanden haben muss – und weist damit ohne viele Worte auf Husens widerständiges Verhalten angesichts der strukturellen Diskriminierung hin.

Ein weiterer Aspekt, der den Essayfilm für das Geschichtslernen interessant macht, ist seine collageartige Struktur, die es ermöglicht eine »Vielzahl von disparat erscheinenden ›Handlungskernen‹, Bild- und Tonmaterialien zu versammeln, und somit multiperspektivische Ansichten eines Gegenstandes oder des Geschehens zu eröffnen und diese in ihrer Historizität und Wandelbarkeit zu präsentieren.«³³ Gerade was die Wandelbarkeit von Herrschaftsverhältnissen anbelangt, betont Martin Lücke die Bedeutung vieler kleiner »Geschichten, die an den Schnittstellen liegen, an denen sich soziale Kategorien und Herrschaftsebenen kreuzen und in denen solche Kreuzungen narrativ verknüpft werden.«³⁴ In »Majubs Reise« wird dessen Lebensgeschichte mit Deutschlands wechselhaftem erinnerungspolitischen Umgang mit dem Wissmann-Denkmal verbunden. 1909 wurde es zu Ehren des vier Jahre zuvor verstorbenen Kolonialoffiziers Hermann von Wissmann in Dar es Salaam errichtet. Nicht nur Wissmann selbst, sondern auch ein treu zu ihm aufblickender Askari und ein toter Löwe sind abgebildet. Die Regisseurin lässt die Skulpturen aus dem Depot holen, die 1921 ins Deutsche Reich kamen, dann in Hamburg vor der Universität aufgestellt waren, wo sie 1968 von Studierenden in einem Happening gestürzt wurden. Dabei reflektiert der Kommentar im Voice-over das skulpturale Blickregime und die Geschichten und Herrschaftsverhältnisse, die sich im Blick des

33 Vgl. Christa Scherer: Erinnerung im Essayfilm. München 2001, S. 14.

34 Martin Lücke: Diversität und Intersektionalität als Konzepte der Geschichtsdidaktik. In: Michele Barricelli/Martin Lücke (Hrsg.): Handbuch des Geschichtsunterrichts. Schwalbach/Ts. 2012, S. 136–146, hier S. 145.

weißen Herrschers Wissmann, dem Blick des ›treuen Askari‹ und demjenigen des gewaltvoll erlegten Löwen spiegeln. Der Kommentar stellt immer wieder den Bezug zwischen dem Kolonialdenkmal und dem ehemaligen Kolonialsoldaten Husen her. Der Film präsentiert ihn als jemanden, der eben nicht treu zum Kolonisator aufblickte, sondern Forderungen stellte und sich seine Verhältnisse – im Rahmen der sehr begrenzten Möglichkeiten – gestaltete. Diese gelungene Verflechtung einer interessanten Lebensgeschichte mit ihrem politischen, historischen und kulturellen Kontext im Film kann im Geschichtsunterricht als eine neuartige Möglichkeit vorgestellt werden, um (post-)koloniale Geschichte gemäß dem Prinzip der Multiperspektivität und jenseits verbrauchter Bilder zu erzählen.

Den Prozess der Wissenskonstruktion auszustellen und zu reflektieren zählt zu den Charakteristika des Essayfilms. In »Majubs Reise« wird die Rekonstruktion einer nicht abgeschlossenen historischen Erzählung nicht nur durch den Sprechertext kenntlich gemacht, sondern auch performativ durch die Sprecherinnenstimme verstärkt. Die professionelle Stimme der Erzählerin, die den häufig subjektiv formulierten Text einspricht, klingt erfrischend ›laienhaft‹. Dennoch bleibt die Erzählerin eine abstrakte Kunstfigur, die zwar subjektiv, aber körperlos neutral auftritt, indem sie ihre eigene Perspektive eines situierten Wissens nicht thematisiert. Über diese Erzählhaltung nimmt sich die in der *weißen* deutschen postkolonialen Mehrheitsgesellschaft sozialisierte Regisseurin mit ihrem Blick auf das Erzählte selbst heraus. Die Frage des ›wer für wen‹ auf welche Weise sprechen kann, wird in diesem Film – ebenso wie in »The Halfmoon Files« – nicht thematisiert. Im Geschichtsunterricht kann genau diese Frage nach der Standortgebundenheit der Gesamterzählung und ihre Bedeutung für die Erinnerungskultur thematisiert werden.

3. Deutsche Kolonialgeschichte im dokumentarischen Familienfilm: Kolonialmama. Eine Reise in die Vergangenheit der Gegenwart. (Regie: Peter Heller, 2009)

Unter den Dokumentarfilmen, in denen Regisseure sich aus einer *weißen* Dominanzperspektive heraus mit der Kolonialgeschichte auseinandersetzen, findet sich auch das Subgenre persönlicher Dokumentarfilm/Familienfilm. Diese Strömung, in der private Familiengeschichte mit einer politischen Gewaltgeschichte verflochten wird, hat sich weltweit vor dem Hintergrund eines neuen gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Bewusstseins über die Bedeutung von Kriegen und Traumata sowie deren Auswirkungen auf die nationalen Erinnerungskulturen entwickelt.³⁵

35 Vgl. Tanja Seider: Familiengeschichte im Objektiv: Auseinandersetzungen mit Nationalsozialismus und Familiengeschichte in autobiografischen Dokumentarfilmen. Unveröffentlichte Dissertation, Technische Universität Berlin 2015, S. 29. Zum kolonialen Familienfilm wurde bislang u. E. nur folgende (nicht veröffentlichte) Arbeit geschrieben: Hanna Prenzel: Koloniale Familienvergangenheit visuell erinnern. Dokumentarfilme aus Deutschland (2004–2012). Magisterarbeit am Kunsthistorischen Institut, Freie Universität Berlin 2016.

Während die vormalig erwähnten Dokumentarfilme auf einer abstrakten gesellschaftlichen Ebene verbleiben, wird nun durch die Beschäftigung mit der ›Familie‹ etwas Neues über die Interdependenzen von Persönlichem und Gesellschaftlichem erzählt und der Kolonialismus rückt als eine Dominanzgeschichte in den Fokus, die den privaten Sozialisations-, Erinnerungs- und Imaginationsraum Familie auf unterschiedliche Weise geprägt hat.³⁶ Mit dem Familiengedächtnis wird ein neues Medium der (›bottom up‹)³⁷ Erinnerung eingeführt und dessen Beitrag zur Geschichtskultur untersucht. Das Familiengedächtnis ist das Trägermedium sozialer, intergenerationaler Erinnerung von Familienmitgliedern unterschiedlicher Altersgruppen und Geschlechtszugehörigkeit. In ihm treffen verschiedene Zeithorizonte und Perspektiven aufeinander und es verschränken sich die Erfahrungen verschiedener Generationen, die in einer dem Wandel unterworfenen Geschichtskultur verschiedenen Deutungsmustern unterliegen. Gerade diese Heterogenität von Erinnerung und die Historizität von Geschichtsbildern, die sich im Mikrokosmos Familie im engen Austausch mit gesellschaftlichen Entwicklungen vollzieht, kann im Geschichtslernen thematisiert werden.

Bedingt durch den großen zeitlichen Abstand zur deutschen Kolonialgeschichte, die 1918 endete, wird das Familiengedächtnis im Film verstärkt über Dokumente und Objekte aus dem Familienarchiv rekonstruiert, da es kaum noch lebende Familienmitglieder gibt, die ihre Erinnerungen vor der Kamera erzählen können. Es sind Familienerzählungen über das ›ferne Afrika‹, die seit ihrer Kindheit die Familienidentität beeinflussten und die die Fantasie der Familienmitglieder in unterschiedlicher Weise prägten – während die gewaltvolle Komponente dieser Herrschaftsgeschichte ausgespart bleibt.³⁸

Beispielhaft soll hier nun der im Jahr 2009 erschienene Familienfilm »Kolonialmama. Eine Reise in die Vergangenheit der Gegenwart« vorgestellt werden. Der Regisseur Peter Heller rekapituliert die Geschichte seiner heute 93-jährigen Mutter Ruth Heller (geb. 1910), die als Tochter eines Bahnbeamten ihre Kindheit in der Kolonie Deutsch-Südwestafrika verbrachte. Er reflektiert kritisch seine eigenen Umwege bei der historischen Spurensuche:

36 Die ersten Filme zur Kolonialgeschichte entstanden recht spät, nämlich in den 1990er Jahren – zehn Jahre nach dem Erscheinen der ersten Familienfilme zum Nationalsozialismus aus einer Täter-/Mehrheitsperspektive (vgl. Seider (Anm. 35), ebd.).

37 Aleida Assmann: Memory, Individual and Collective. In: Robert E. Goodin/Charles Tilly (Hrsg.): Contextual Political Analysis. Oxford 2008, S. 211–224, hier S. 215.

38 Durch diese ausschließlich positive Bezugnahme auf die Familienvergangenheit (die nur möglich war, da der Kolonialismus in Deutschland im Unterschied zu der in der offiziellen Geschichtskultur vehement verurteilten NS-Vergangenheit recht indifferent dargestellt wurde) unterscheiden sich die Kolonialfilme von Familienfilmen zur NS-Vergangenheit. In letzteren ist es zumeist ein ›düsterer Schatten der Vergangenheit‹ sowie Hinweise auf Verbrechen größeren Ausmaßes, die die Regisseure zur Spurensuche veranlassen. Vgl. Tanja Seider: Politisierung des Privaten oder Privatisierung des Politischen? NS-Täterschaft in autobiografischen Dokumentarfilmen. In: Oliver von Wrochem, (Hrsg.), Nationalsozialistische Täterschaften und der Umgang mit Täterschaften in Familien und Gesellschaft nach 1945. Berlin 2016, S. 193–212.

»Vielleicht habe ich mein Reisefieber von ihrem [Mutters] Vater geerbt. Mich zog es nach Asien und Lateinamerika. Mitte der siebziger Jahre dann nach Afrika. Dort wollte ich Vergessenes aufdecken. Als Filmemacher meinen Beitrag zur Aufklärung über Deutschlands vergessenes Kolonialreich leisten. Ich reiste mit der Kamera auf exotischen Pfaden. Folgte vergessenen Spuren unserer Vorfahren. Die Geschichte meiner eigenen Familie klammerte ich aus. Die Menschen Afrikas waren willkommene Zeugen in der Indizienkette, die ich gegen die kolonialistischen Deutschen meiner Großvätergeneration glaubte knüpfen zu müssen. Natürlich nur gegen die Opas der Anderen. Von dem eigenen in meiner Familie erzählte ich niemanden.«

Konsequenterweise stellt der Film als einen Erzählstrang das lebendige Familiengedächtnis von drei Generationen, die miteinander ins Gespräch kommen, ins Zentrum. Er nutzt das intergenerationelle Familieninterview, in dem er oder seine jugendliche Tochter die (Groß-) Mutter befragen, um die erfahrungsgeschichtlichen Auswirkungen historischer Ereignisse auf die Lebensgeschichten von Familienmitgliedern bis heute zu diskutieren. Der Film thematisiert auch, wie die Kolonialvergangenheit im sozialen Gedächtnis³⁹ als imaginärer und identitätsprägender Faktor im Familienalltag nebenbei tradiert wird. Die Exposition zeigt die 93-jährige Mutter des Filmemachers, die in ihrem Rollstuhl schläft – inmitten von Ausstellungsstücken eines Völkerkundemuseums. Später liefert der Kommentar die Erklärung: Sie sei zu alt, um Weltreisen zu unternehmen, sie würden jetzt im Völkerkundemuseum »reisen«. Es beginnt eine Spurensuche über die Familie der Mutter, die ab 1905 in der Kolonie Deutsch-Südwestafrika lebte und dann ins Deutsche Reich zurückkehren musste, als die Mutter acht Jahre alt war. Ruth Heller, die danach nie mehr nach Afrika gefahren ist, erinnert sich an Swakopmund als lebenslangen Sehnsuchtsort. Anhand von Gesprächen mit ihr, Fotografien und Urkunden und Reisen nach Namibia rekonstruiert Heller seine (post-) koloniale Familiengeschichte. Heller findet die Urkunde, mit der sein Großvater für seine »Verdienste« bei der »Niederschlagung des Herero-Aufstandes« ausgezeichnet worden war. Seine Mutter negiert weiterhin, für so etwas sei ihr Vater »viel zu feige« gewesen. Auch ansonsten findet sich bei Hellers Mutter keine kritische Haltung gegenüber der eigenen kolonialen Familiengeschichte. Ihr sei es »dort« eben viel besser gegangen als im kriegsgebeutelten Reich, in das sie 1918 zurück kam.

Einen zweiten Handlungsstrang des auch gesellschaftspolitisch intendierten Familienfilms bildet die Situation im Post-Apartheid-Namibia: Mit seinem Guide – einem gesellschaftskritischen Rapper, der u. a. Heinos »Südwesthymne« neu vertont – erkundet Heller Brüche und Kontinuitäten des Landes heute. Er fährt zu Gedenkveranstaltungen, bei denen Herero der während des Genozids Ermordeten gedenken und es kommen zahlreiche Menschen mit post/kolonialen Verflechtungs-

39 Die Bedeutung des sozialen Gedächtnisses liegt darin, dass über alltägliche Praktiken in Familien transgenerationell Erinnerung weitergegeben wird. Diese en passant und absichtslos übermittelten Deutungen von Vergangenheit werden in den beiden Filmen zwar nicht genauer untersucht, aber immerhin an kleineren Anekdoten festgemacht.

Geschichten zu Wort: Frauen, die in gebrochenem Deutsch Hackbratenrezepte referieren; eine Designerin, die auf Grund ihres deutschen Großvaters Deutsch spricht, ›hell‹ ist und darüber spricht, nirgends richtig dazu zu gehören; ihre Auszubildende, deren Eltern in der Anti-Apartheidbewegung ermordet worden waren, woraufhin sie als Waise von der DDR aufgenommen wurde, und die sich heute in Namibia nach »Abendbrot« sehnt.

Eine Stärke des Films sind die Gespräche zwischen Hellers Mutter und dem – seit langem in Deutschland lebenden – Kameruner Jean-Pierre Félix-Eyoum über geteilte koloniale Familiengeschichten. Félix-Eyoum ist ein Nachfahre von Rudolf Duala Manga Bell, der 1914 als politischer Widerstandskämpfer von den deutschen Kolonialherren hingerichtet wurde. In einer Sequenz, in der der Regisseur und Félix-Eyoum gemeinsam mit Ruth Heller ihre Fotosammlung durchsehen, wird die ›Gemachtheit‹ solcher Fotografien in den Mittelpunkt gerückt. Heller fragt sich, warum seine Großmutter Fotos aufgehoben hat, die brutale koloniale Gewalt dokumentieren. Gleichzeitig schwingt die Frage mit, wer diese Aufnahmen überhaupt gemacht habe und welcher Zweck damit verbunden wurde. Der ›koloniale Blick‹ eines Familienalbums und das zugrundeliegende strukturelle Gewaltverhältnis, von dem auch die heutigen Erinnerungen nicht zu trennen sind, wird so in den Blick gerückt.

Der Film, der mit langen Einstellungen arbeitet und ein für heutige Sehgewohnheiten eher langsames Tempo hat, eignet sich u. a. in Ausschnitten zur Sichtung im Unterricht. Gerade die Sequenzen des intergenerationellen Familiengesprächs, in dem die Enkelin – die noch im Schulalter ist – die Großmutter befragt sowie das Gespräch zwischen Jean-Pierre Félix-Eyoum und Ruth Heller eignen sich, um Erinnerungskonstruktionen im Familiengedächtnis (bzw. im filmischen Familieninterview) zu diskutieren.

4. Didaktische Überlegungen zur Sichtung von Majubs Reise

Wir möchten im Folgenden eine Möglichkeit präsentieren, den Film »Majubs Reise« über die Lebensgeschichte des afrodeutschen Kindersoldaten, Sprachlehrers, Schauspielers und Familienvaters Mohamed Husen zwischen Tansania und Berlin in der Geschichtsvermittlung einzusetzen.

Es bietet sich an, eine Unterrichtsreihe zur Visual History der Kolonialgeschichte durchzuführen, in der auf der Grundlage von Filmanalysen sowie anderer Quellen von den Lernenden eine Mini-Ausstellung zur Biografie Mohamed Husens konzipiert wird. Bei der Filmanalyse wird vorrangig die historische Kompetenz der De-Konstruktion gefördert, da es bei der inhaltlichen Erschließung auch darum geht, anhand der Geschichtsdarstellung und der Filmästhetik die Deutungsmuster der audiovisuell präsentierten Geschichte herauszuarbeiten. Die Ausstellungskonzeption und die konkrete (visuelle und textuelle) Umsetzung ermöglichen, dass Lernende ihre bei der De-Konstruktion erworbenen Kenntnisse zur Quellenreflexion in die Arbeit mit den Filmdokumenten sowie mit anderem

historischen Material (z. B. aus dem Dokumentenkoffer »Geschichte/n teilen«) einfließen lassen. Bei der Formulierung eines Meta-Narrativs für die biografisch orientierte Ausstellung verarbeiten sie die Quellen und Darstellungen zu einer eigenen Narration, wodurch die historische Kompetenz der Re-Konstruktion gefördert wird. Sie lernen somit die Perspektivität der Quellen, deren Standortgebundenheit und Kontext visuell und textuell kenntlich zu machen und in ein Ausstellungsdesign umzusetzen. Zudem bietet eine Ausstellung auch die Möglichkeit, die eigene Standortgebundenheit der Schüler/innen als Kurator/innen zu reflektieren und zu thematisieren.⁴⁰

Folgende Themen können Teil der Ausstellung sein:

- Die Kolonialgeschichte Tansanias und die gegenwärtige Erinnerungskultur
- Zwischen Anpassung, Verfolgung und Widerstand: Schwarze Deutsche in der Weimarer Republik und während der NS-Zeit (Schwerpunkt: Film – und Unterhaltungsindustrie)
- Die (Un-) Möglichkeit, Lebensgeschichten zu erzählen. Verschiedene *Möglichkeiten* konzipieren, um post/koloniale Lebensgeschichte/n zu erzählen (in Zusammenarbeit mit dem Fach Deutsch)

Literatur und didaktisches Material:

- Zur Lebensgeschichte Husens: Marianne Bechhaus-Gerst: Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen. Eine Lebensgeschichte, Berlin 2007.
- Materialkoffer mit Dokumenten über Husen: Geschichte/n teilen. (Die Textdokumente kommen auch im Film vor, sind allerdings alle aus einer Täterperspektive entstanden. Die Entwicklung des Dokumentenkoffers ist ein Kooperationsprojekt zwischen Miphgasch/Begegnung e. V. und der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz.).
- Als Vorlage für pädagogisches Arbeiten mit post/kolonialen Biografien: Anne Frank-Zentrum/Katja Michel: Mehrheit, Macht, Geschichte. 7 Biografien zwischen Verfolgung, Diskriminierung und Selbstbehauptung, Mülheim an der Ruhr 2007. Darin insbesondere: Rudolf Duala Manga Bell, S. 9–18 und Kwasi Bruce, S. 19–26 und www.vergessene-biografien.de (aufgerufen am 30.5.2016).
- Ein einführender Text zu Geschichte im Dokumentarfilm (Tanja Seider: Zeigen wie es gewesen ist? Zur Darstellung von Geschichte im Dokumentarfilm, 2009) findet sich bei auf der Online-Plattform <http://www.lernen-aus-der-geschichte.de/> (aufgerufen am 23.5.2016).

⁴⁰ Der Versuch einer derartigen Kenntlichmachung der eigenen Perspektive findet sich im Katalog zur Ausstellung »Decolonize München«, in dem sich neben der Dokumentation der Ausstellung und wissenschaftlichen Aufsätzen jeweils einseitige Porträts der Ausstellungsmacher/innen mit Foto und einem assoziativ-persönlichen Text zum Thema »Ich habe einen Traum ...« befinden. Vgl. Eva Bahl u. a. (Hrsg.): Decolonize München, Münster 2015.

- Projekt Lern- und Erinnerungsort Afrikanisches Viertel (LEO) und Elina Marmer (Hrsg.): Rassismuskritischer Leitfaden zur Reflexion bestehender und Erstellung neuer didaktischer Lehr- und Lernmaterialien für die schulische und außerschulische Bildungsarbeit zu Schwarzsein, Afrika und afrikanischer Diaspora. Hamburg/Berlin 2015. (http://www.elina-marmer.com/wp-content/uploads/2015/03/IMAFREDU-Rassismuskritischer-Leitfaden_Web_barrierefrei-NEU.pdf, aufgerufen am 30.5.2016).