

Hans J. Wulff

Abenteuerfilme

Die Analyse zu *Red Dust* erschien en englischer Sprache in: In: *Wiley-Blackwell History of American Cinema*. 2. Ed. by Roy Grundmann, Cynthia [A. Barto] Lucia & Art Simon. New York: Blackwell 2011. Die Analysen zu *Das Totenschiff* und *Queimada!* erschienen zuerst in: *Filmgenres: Abenteuerfilm*. Hrsg. v. Bodo Traber u. Hans J. Wulff. Stuttgart: Reclam 2004 (= Filmgenres.).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/6-13>.

Inhalt:

Red Dust (1932)
Das Totenschiff (1959)
Queimada (1968-69)

Red Dust Dschungel im Sturm USA 1932

Regie: Victor Fleming.
Buch: John Lee Mahin, Wilson Collison.
Darsteller: Clark Gable (Dennis Carson), Jean Harlow (Vantine), Gene Raymond (Gary Willis), Mary Astor (Barbara Willis), Donald Crisp (Guidon).
Kamera: Harold Rosson
Schnitt: Blanche Sewell.
2264,36m, 35mm, 1,37:1, Schwarzweiß.

Abenteuerfilme sind ausnahmslos aus der Perspektive von Abenteurern erzählt. Sie erproben keine Gegenperspektiven, sondern erzählen von meist weißen Figuren, die sich gegen die Umwelten der Wildnis und der Kolonien durchsetzen müssen. Diese Zentrierung auf den Abenteurer als globalen Fokus der Erzählung ist eine ästhetische Strategie, die eine systematische Prägung, möglicherweise sogar Deformation der Wahrnehmung der Fremde einschließt. Sie bleibt als soziale, politische und ökonomische Tatsache selbst dann als Fremde stehen, wenn der Abenteurer sich gegen die Macht- und Ziemlichkeits-Verhältnisse seiner europäischen Heimat verhält. Es sind die Tugenden des Abenteurers – Mut und Führungsqualitäten, Intelligenz und moralische Integrität, körperliche Tüchtigkeit und entwickelte Adaptivität, die Kontroll- und Anpassungsleistungen des Subjekts –, die im Abenteuer auf die Probe gestellt werden. Dabei entstehen Widersprüche zwischen dem Anspruch der Zivilisierung, der Verfeinerung der Sitten und Umgangsformen und einer anderen Tugendlehre, die sich nicht nur als Fähigkeit, der Realität zu begegnen, sondern vor allem als sexuelle Attraktivität manifestiert.

Europäer – das sind diejenigen, die sich die Erde untertan machen, die ihre Arbeit tun, als gelte es, die eigene Identität zu finden, die immer der Realität zugewandt sind und jeder Krise kühlen Kopfes begegnen können. Je fremder die Umgebung ist, in die sie verschlagen hat, desto deutlicher kommen ihre Tugenden zum Vorschein. Sie sind Fremde, das wissen sie, aber sie sind diejenigen, die in die Fremde gegangen sind, um Werte zu schaffen – und indem sie das tun, definieren sie ihre Identität. Ein geradezu prototypisches Beispiel ist *RED DUST* (USA 1932, Victor Fleming). Gleich der Beginn des Films zeigt, worum es geht: Wir sehen eine Schale, die an einen Baum gebunden ist, eine Hand, die nach ihr greift und den Saft, der hineingelaufen ist, in ein Sammelgefäß schüttet. Die Kamera fährt zurück, der Abenteuer-Held Dennis Carson – gespielt von dem noch jungenhaften Clark Gable – tritt auf die Dschungelbühne, er kontrolliert die Qualität der Arbeit. Ein Baum ist zu früh angeritzt worden, es wird Jahre dauern, bis er wieder ordentlichen Rohkautschuk liefern kann. Wir sind auf einer Kautschukplantage in Vietnam. Wie die Produktionskette des Rohkautschuks weitergeht, erfahren wir erst viel später im Film, als Carson einer der Frauen zeigt, wie aus dem dünnen Saft, der aus den Bäumen rinnt, Gummimatten werden, die in die Fabriken der Heimat verschifft werden können.

Die Szene geht aber weiter: Wie in einem Centerpark, in dem die wichtigen Stationen der Produktion auf engstem Raum versammelt sind, läuft Carson zum nächsten Szenario: Es sind die Kulis, die Rast machen und nicht arbeiten. Carson scheucht sie auf, beschimpft sie als „faules Pack“, treibt sie zur Arbeit. Nächstes Bild: Es kommt Wind auf, ein wilder Gewittersturm bricht los. Die Eingeborenen suchen Zuflucht, doch droht das Dach einer Hütte wegzufliegen. Carson greift erneut ein, treibt die Kulis auf das Dach; tatkräftig wirft er noch einige Säcke noch oben, mit denen man die Dachabdeckung aus Palmwedeln beschweren kann. Spätest nun ist klar: Er ist der europäische Held, der trotz der Lethargie und In-

teresselosigkeit der Einheimischen Ordnung schafft, der die Produktionsabläufe (und damit den Gewinn der Arbeit) sichert, der auch in der Krise die Nerven behält und handlungsfähig bleibt.

Carson bekommt ein Gesicht. Die Eingeborenen bleiben anonym, namenlos, keiner tritt als individualisierte Figur der Handlung in den Vordergrund. Das wird sich im ganzen Film nicht ändern. Es sind die helfenden Hände, die ein Pferd halten, im Hintergrund arbeiten, vielleicht Kisten von Bord eines Schiffes schleppen, das die Farm versorgt. Einziger der Chinese Hoy, der als Koch und Diener im Haupthaus der Farm arbeitet und der von dem amerikanisch-chinesischen Schauspieler Willie Fung gespielt wird, bekommt als kichernder und grinsender, ironisch-serviler und als Chinese selbst fremder *Sidekick* ein eigenes Gesicht (ein *cutaway* auf sein Gesicht beendet sogar den Film). Eine Begegnung der weißen Chef-Figuren mit der geographischen und ethnischen Fremde findet nicht statt. Carson – wie auch die anderen Weißen, die auf der Farm arbeiten – bleiben Fremde, sie sind Kolonisatoren in einem arroganten und selbstgewissen Verständnis, das jede Assimilation an das fremde Land von vornherein unterbindet. Es ist ein Verhältnis von Sklavenarbeit, das die Beziehung zu den Kulis reguliert, die nicht einmal ihre Frauen mit in das Arbeitslager der Farm bringen dürfen, diese müssen in den Dörfern im Hinterland bleiben.

Das Drama setzt ein, als Vantine „Lily“ Jefferson (Jean Harlow) mit dem Schiff auf der Farm eintrifft, eine Prostituierte aus Saigon, der nächstgelegenen größeren Stadt. Sie hat Ärger gehabt und mußte fliehen. Sie ist kratzbürstig und eigensinnig, setzt sich zur Wehr. Carson lehnt sie zunächst ab, doch schon bald beginnen die beiden eine offen durch Sexualität definierte Liebschaft. Carson will sie sogar bezahlen, als sie nach vier Wochen mit dem nächsten Schiff wieder abreisen will – zu ihrer Enttäuschung, die Beziehung ist tiefer gegangen als erwartet. Carson ist ein einsamer Wolf, ein radikaler Individualist, durch keine sozialen Bindungen behindert; und dass er selbst sexuelle Beziehungen ökonomisiert, deutet darauf hin, wie wichtig ihm seine Eigenständigkeit und Ungebundenheit ist. Das wird sich ändern, weil mit dem Schiff der Vermessungsingenieur Gary Willis (Gene Raymond) eintrifft, begleitet von seiner Frau Barbara (Mary Astor). Willis ist ein unsicherer Mann, ganz anders als Carson. Er versucht, soziale Anerkennung von anderen und seiner Frau zu ge-

winnen; sein Selbstbewußtsein ist labil, die Souveränität, mit der Carson handelt, geht ihm vollständig ab. Für Willis und seine Frau ist die Plantage eine schlimme Überraschung. Beide sind gekleidet wie Touristen, angetan mit Tropenkleidung, sie erwarten den Lebensstandard, den man auf den großen Gütern der Südstaaten gewohnt war. (Ironischerweise stellt sich Vantine Barbara vor, indem sie sich als Tochter einer solchen Baumwolldynastie ausgibt, eine ironische Maskerade, die sie allerdings bald wieder aufgibt.) Das Haupthaus der Plantage ist für die beiden ein Schock, weil es primitiv ist und nicht einmal Badewannen enthält. Man kann duschen, indem man sich Wasser mit einer Schöpfkelle aus einem Trinkwasserbottich über Kopf und Körper gießt; darum auch ist eine Szene, in der sich die nackte Vantine in dem Faß wäscht (die wohl berühmteste Szene des Films), ein klarer Affront gegen die Willis‘.

Insbesondere Barbara Willis gelingt es zu keinem Zeitpunkt, sich an die so ungewohnte Umgebung anzupassen. Sie trägt Kleidung, die man als reiche Frau in einem großstädtischen Apartment tragen würde, sie zieht sich sogar während des nicht endenden Monsunregens *Negligés* über, und in allen Szenen des Films ist sie perfekt frisiert. Sie wirkt wie ein Fremdkörper in dieser Umgebung, noch verstärkt durch ein höchst affektiertes und gekünsteltes Schauspiel, in dem die signifikante Ausdrucksgeste die wichtigste Rolle spielt (als agierte sie auf einer imaginären Bühne, auf der sie sich als „Dame von Welt“ darstellt) – und gerade dies bildet den Ansatzpunkt einer tiefen sexuellen Faszination, die sie auf Carson ausübt. Obwohl er von sich selbst behauptet, er sei hier im Dschungel geboren und gehöre hierher, weckt sie eine geheime Sehnsucht nach einem Typus von Frau und von erotischer Kommunikation, die in der Wildnis der Plantage so fremd wie eine Traumwelt wirkt. Carson beginnt ein Verhältnis mit ihr, was er aber am Ende des Films abbricht, einsehend, dass diese Beziehung unter der Dschungel-Kondition keine Zukunft haben wird, und zugleich Willis, den so schwachen Konkurrenten, respektierend. Carson wird zu Vantine zurückkehren, sie beherrscht die Stilistik des Dschungels.

Diesem Prozeß der Selbsterkundung Carsons korrespondiert die melodramatisch übertriebene Bindung Barbaras. Ganz offensichtlich gerät sie in den Widerspruch zweier Typen von Männlichkeit – gebildet, unsicher, übervorsichtig und nach Anerkennung lechzend der eine, selbstgewiß, souverän, dominant

und grob der andere. Sie schießt Carson an, als er ihr mitteilt, dass er sie mit Willis zusammen nach Amerika zurückschicken wird (Vantine nimmt sie in Schutz, bezichtigt Carson in einer Notlüge, er habe versucht, sich Barbara zu nähern). Doch sie hat geschossen, weil sie durch seine Zurückweisung gekränkt ist, ihre Selbstwahrnehmung als attraktive Frau ist im Tiefsten angegriffen. Für den Zuschauer ist das Ende auch ein Bekenntnis zu dem Macher-Mann, dem selbstbewußten Pragmatiker, für den die Spiele mit Statussymbolen, sozialen Ritualen und Eitelkeiten fremd bleiben. Man mag dieses auch lesen als eine verdeckte, dem Abenteuerlichen fast immer innewohnende Zivilisationskritik, die den Abenteuerer als eine eigentliche Idealfigur des Männlichen ansieht und zugleich seine zivilisatorische Undomes-tiziertheit festhält. Das ist auch in dem berühmten Film KING SOLOMON'S MINES, der auf einen der berühmtesten Kolonialismus-Romane zurückgeht, nicht anders – die Figur des Allan Quatermain ist so faszinierend wie zivilisatorisch unangepaßt, adaptiert sich an die so fremde Umgebung der Wildnis und kann doch die Ritualisierungen des urbanen Lebens so wenig ertragen.

Die Figurenkonstellation des Films ist für die Hollywood-Adaption des Lebens in kolonialer Fremde von größter Bedeutung gewesen und wurde mehrfach variiert. In CONGO MAISIE (1940, H.C. Potter) spielte Ann Sothorn die Rolle der Vantine (hier als Maisie Ravier), diesmal als Showgirl, das es zu dem attraktiven aber *hardboiled* Arzt Dr. Michael Shane (John Carroll) verschlägt; Rita Johnson und Sheperd Strudwick spielten das hinzukommende Ehepaar Kay und Dr. John „Jock“ McWade. Noch mehr ins Touristische gewendet ist die Geschichte in MOGAMBO (1953, John Ford), der in einem Tierfängerlager spielt, mit Clark Gable als Victor Marswell, Ava Gardner als Tänzerin Eloise Y. „Honey Bear“ Kelly (in der Vantine-Rolle) und Grace Kelly und Donald Sinden als Ehepaar Nordley. Ist noch in RED DUST der Hintergrund einer rabiat durchgesetzten Gewinnung von Rohstoffen für die amerikanische Chemieproduktion als Motiv für den Betrieb der Farm und für den Verbleib der Weißen im Dschungel klar ausgewiesen, sind in MOGAMBO alle Beteiligten nur noch im Kontext von Freizeitindustrien – als Zulieferer für amerikanische Zoos, als Aktrice bei Shows für Touristen und als Zoologen, die das Leben der Berggorillas erforschen wollen – vor Ort. Der eigentlich ökonomische Hintergrund des Abenteuerlichen ist ganz und gar verloren gegangen. Un-

verändert aber bleibt bis hier die Anonymisierung und Deklassierung der einheimischen Bevölkerung.

Literatur:

Baxter, Peter (1987) Up from Saigon. Class, Identity, and Other in RED DUST. In: *Journal of Popular Film and Television* 15,2, Summer 1987, pp. 71-82.

Parish, James Robert (1992) RED DUST. In seinem: *Prostitution in Hollywood Films. Plots, Critiques, Casts and Credits for 389 Theatrical and Made-for-Television Releases*. Jefferson, NC/London: McFarland, pp. 352-354.

Rezensionen:

Rev. In: *Picturegoer* 2,92, 25.2.1933, p. 20.

Rev. In: *Diário de Notícias* (Lissabon), 9.3.1999, p. 55.

Rev. (Aachen, George) in: *Reid's Film Index*, 42, 1999, pp. 160-162.

Rev. (Bass, Judy) in: *Revue du Cinéma* 35, Hors série 28, 1983 (1983).

Rev. (Bassan R.) in: *Revue du Cinéma*, 384, Juin 1983, p. 29.

Rev. (Blanchet, C.) in: *Cinéma* 83, C83 [=294], Juin 1983, p. 48.

Rev. (Brown, G.) in: *Monthly Film Bulletin* 44, Aug. 1977, pp. 178-179.

Rev. (Rodrig, A.) in: *Cinématographe*, 91, July/Aug. 1983, p. 58.

MH: In Gloomy Indo-China. In: *New York Times*, 5.11.1932.

Nielsen, Ray: Ray's way: Gene Raymond and RED DUST. In: *Classic Images*, 117, March 1985, pp. C14-15.

Vieira, Mark A.: RED DUST: A Production History. In: *Bright Lights Film Journal*, 12, Spring 1994, pp. 38-41, 50.

Programmheft:

Tropenrausch. In: *Illustrierter Film-Kurier* (Wien), No. 771, 1934, 8 pp.

Das Totenschiff

BRD / Mexiko 1959

Schwarzweiß, 97 Min.

R: Georg Tressler

B: Hans Jacoby, Georg Tressler, nach dem gleichnamigen Roman von B. Traven

K: Heinz Pehlke

M: Roland Kovac

D: Horst Buchholz (Philip Gale), Mario Adorf (Lawski), Helmut Schmid (Martin), Alf Marholm (Kapitän), Elke Sommer (Mylene)

Das Totenschiff erschien 1926 – als einer der im modernen Mexiko spielenden Romane von B. Traven, einem bis heute nicht sicher aufgeklärten Pseudonym. Vielleicht verbirgt sich dahinter der deutsche Publizist Ret Marut, der von 1917 bis 1920 in Mün-

chen die aggressive Zeitschrift *Der Ziegelbrenner* herausgab, während der Räterepublik zum Tode verurteilt wurde, aber nach Mexiko entkommen konnte. Der Roman wurde ein großer Erfolg – die Ich-Erzählung ist durchsetzt mit teils bissigen, teils resignierten Kommentaren zu Bürokratie und Allmacht des Staates, zu Klassen- und Prestigedenken, zu Staatenlosigkeit und Ausbeutung. So wird die Geschichte in Themen des zeitgenössischen politischen Diskurses eingerückt und ist eines der düstersten Dokumente jener Jahre, in denen die bürokratisch-nationalistische Ordnung der Welt gerade aus der verzweifelten Position jener, die sich nicht in sie fügen mögen oder können, angegriffen wird.

Der Film erzählt die Geschichte des amerikanischen Seemanns Philip Gale, dem in Antwerpen eine Prostituierte Geld und Papiere stiehlt. Von den Behörden wird er fortan als Staatenloser behandelt und gilt als unerwünschte Person, wird nach Holland abgeschoben, schlägt sich nach Frankreich durch und kann schließlich auch ohne Papiere in Marseille auf der „Yorikke“ unterkommen, einem uralten, heruntergekommenen Frachter, auf dem Gale als Heizer arbeiten soll. Gale freundet sich mit Lawski an, einem gebürtigen Polen, der wie er keine Papiere hat. Wie sich erst später herausstellt, schmuggelt das Schiff Waffen, steht selbst außerhalb der Legalität. In einem trostlosen afrikanischen Hafen scheint sich die Gelegenheit für Gale und Lawski zu ergeben, gefälschte Ausweise zu bekommen - doch da die beiden nicht dazu bereit sind, einen Mord dafür auszuüben, gelingt auch dieses nicht. In einem Sturm kurze Zeit darauf zerbricht die Yorikke, nachdem sie auf ein Riff gesteuert wurde. Der Tod der Mannschaft wird für die Betreiber des Schiffes in Kauf genommen, um die Versicherungssumme für das Schiff kassieren zu können. Gale und Lawski überleben den Untergang - aber sie können sich nur auf einen Rest der Kabinenverplankung retten. Lawski stirbt im Delirium. Der Film endet mit einem Bild, das Gale hilflos treibend, verdurstend und am Rande der Ohnmacht, auf der Planke im endlosen Ozean zeigt.

Die Geschichte, die der Film erzählt, ist gegenüber der Fabel des Buches vereinfacht und gestrafft. Die auffallendste Differenz zwischen Buch und Roman aber sind die Frauengestalten, die Tressler und Jacoby dem Travenschen Vorwurf hinzugefügt haben. Der Roman ist als bitter-lakonisch formulierter Bericht gefaßt, eine einfache Geschichte von jemandem, der seine Papiere und damit seine Legitimatio-

nen verliert, sodann als Niemand behandelt wird, auf einem Seelenverkäufer anheuert und stirbt. Frauen spielen in dieser düsteren Laufbahn keine Rolle. Anders im Film: Hier markiert vor allem die Rolle Elke Sommers einen süßlich-sentimentalen Gegenpart gegen die Erfahrungen Gales. Sie spielt die Tochter eines Bahnwärters, verliebt sich in Gale, entläßt ihn nur unter Tränen auf seine weitere Reise. Die Figur Gales wird so als eigentlich bürgerliche Figur charakterisiert. Sie findet sich durchaus fatalistisch in die Lebensbedingungen auf der Yorikke ein, folgt aber im Film immer einen verborgenen anderen Lebensentwurf. Dabei ist das abenteuerliche Hinausgeworfenwerden aus der Normalität des bürgerlichen Lebens hier düster-fatalistisch beschrieben, es endet in Anonymität und Tod. Das, was dem Helden zustoßt, wird zunehmend unterträglicher, seine Lage auswegloser, und ein Durchgang durch die Bewährungsproben der abenteuerlichen Reise, an deren Ende die Rückkehr in den gewohnten Alltag steht, ist nicht einmal angedeutet. Die Yorikke ist eigentlich ein Gefängnis für diejenigen, die auf ihr anheuern - und die auch außerhalb des Schiffes nur am Rande oder gar in der Illegalität leben können. Der Roman ist darum mehrfach als „Anti-Abenteuer-Geschichte“ gekennzeichnet worden, und auch der Film wurde nicht zufällig als einziger deutscher Beitrag zur Darstellung des Existentialismus im Kino gewertet. Der mit dem Abenteuerlichen so oft verbundene Entwurf einer unbegrenzten und erst im Abenteuer zu sich findenden Individualität ist im *Totenschiff* ganz zurückgenommen.

Außergewöhnlich ist vor allem die visuelle Gestalt des Films. Dem Kameramann Ingo Pehlke adaptiert kompositorische Prinzipien des Film Noir und mischt sie mit den Bildkonventionen der deutschen Filmgeschichte, um naturalistische tiefenscharfe Bilder zu finden, die der Melancholie des Helden, der Ausweglosigkeit seiner Situation, der Härte der Arbeitsbedingungen auf dem Schiff angemessenen Ausdruck verleihen. Dabei greift Pehlke auch auf Stilmittel der Industrie- und Stadtphotographie zurück, wie sie in den vierziger und fünfziger Jahren entwickelt wurde. Es ist vor allem die visuelle Qualität des *Totenschiffs*, die ihm einen ungewöhnlichen Rang in der Geschichte des Film-Abenteuers zuweist: Gerade sie löst das Abenteuer aus der intimen Anbindung an die Räume der Natur, an Dschungel und Extremlandschaften. Erst ganz am Ende wird die Endlosigkeit des Meeres auch zum visuellen Thema des Films. Das Geschehen vorher ist eine

abenteuerliche Reise in den Räumen der industriellen Arbeit.

Literatur

Werkstattgespräch mit Heiz Pehlke: *Das Totenschiff*. In: *Ungemütliche Bilder. Die Schwarz/Weiß-Photographie des Kameramanns Heinz Pehlke*. Marburg: Schüren 2002, S. 33-39.

Worschech, Rudolf: *Rauhe Wasser*. Georg Tresslers *Das Totenschiff*. In: *Das Ufa-Buch*. Frankfurt 1992, S. 488-489.

Queimada

Queimada! (aka Burn! aka Quemada!)

Italien/Frankreich 1968-1969

(dt. UA: 26.3.1970)

Farbe, 112 min (Director's Cut: 132 min, UA: 10.1.2001)

R: Gillo Pontecorvo

B: Giorgio Arlorio, Franco Solinas

K: Marcello Gatti, Giuseppe Ruzzolini

M: Ennio Morricone

D: Marlon Brando (Sir William Walker), Evaristo Marquez (José Dolores), Renato Salvatori (Teddy Sanchez), Norman Hill (Shelton), Tom Lyons (General Prada), Wamani (Guarina)

Bis in die sechziger Jahre hinein ist der Herrschaftsanspruch des Abenteurers unzweifelhaft. Erst die politischen Diskussionen um Kolonialismus und Imperialismus machen auch die Erzählmuster des Abenteurers brüchig. *Queimada* ist eine radikale Analyse der Geschichte der europäischen Vorherrschaft über die Welt - und umreißt gleichzeitig ein Modell für die gegenwärtigen Beziehungen zwischen Erster und Dritter Welt. Die Geschichte, die der Film erzählt, beginnt 1845, als der englische Agent Sir William Walker auf die karibische Zuckerrohrinsel Queimada entsandt wird. Es gelingt ihm, den schwarzen Hafentarbeiter José Dolores mit den Ideen der Revolution vertraut zu machen, und er assistiert ihm bei einem Banküberfall, der die Bewaffnung einer schwarzen Untergrundarmee ermöglicht. Zugleich gewinnt Walker das Vertrauen des Hoteldieners Teddy Sanchez, der nach dem erfolgreichen Aufstand gegen die portugiesische Kolonialmacht als erster Präsident der neunten Republik ausgerufen wird. Zwei Jahre später unterzeichnet er einen Vertrag mit der britischen Royal Sugar Company, die für 99 Jahre das Recht erwirbt, den Zucker, der auf der Insel gewonnen wird, zu vermarkten. Aus der politischen Kolonie ist eine wirtschaftliche geworden. Wieder

beginnt Dolores, militärischen Widerstand gegen die Hegemonie der Engländer zu organisieren. Und erneut wird Walker gerufen – er soll die Unruhen auf der Insel beenden. In einem brutalen Vernichtungskrieg gegen die Aufständischen wird Dolores am Ende gestellt und hingerichtet. Ein anderer Hafentarbeiter, der Dolores ähnlich sieht und sein historisches Erbe antritt, erdolcht Walker, als er die Insel wieder verlassen will.

Walker ist die Schlüsselfigur des Films, macht seine argumentative Substanz ganz wesentlich aus. *Queimada* zerfällt genau in der Mitte in zwei Teile, die durch ein kurzes Intermezzo geteilt sind. Es ist für ein Verständnis der Figur Walkers äußerst wichtig, der sich nach dem erfolgreich abgeschlossenen Queimada-Projekt zu einem ruhelosen Leben an Bord seines kleinen Segelschiffes entschlossen hat und sich in Hafenkneipen betrinkt und prügelt, obwohl er doch zur gehobenen englischen Adelsklasse gehört. Er macht einen äußerst gebrochenen Eindruck, scheint Verkörperung eines kolonisierenden Charakters geworden zu sein, der jede politische und moralische Bindung aussetzen muß, und der darum als sittliches Wesen verwaht. Sein Tod ist die narrative und moralische Konsequenz seiner eigenen Entwurzelung, und es ist nur konsequent, dass ein Doppelgänger Dolores' seine Hinrichtung vollzieht - als hätten sich die Ideen, die Walker nach Queimada gebracht hat, verselbständigt.

Der Film handelt von mehreren Prozessen gleichzeitig. Für den Fortgang des Geschehens am vordergründigsten erzählt er von der Freundschaft zwischen Walker und Dolores, die ganz in der Tradition der Abenteuerliteratur zu stehen scheint. Walker bringt den Geist der Aufklärung und der Revolution nach Queimada, Dolores wird sein Schüler, Schützling und Freund. Doch Walker handelt im Auftrag, ist Agent und handelt nicht selbstverantwortlich, schon im ersten Teil ist er intrigant und handelt im Rücken und gegen das Wissen Dolores'. Der Vernichtungsfeldzug in der zweiten Hälfte kennt keine Freundschaft mehr. Alle Bindungen der ersten politischen und historischen Intrige des Films, die man aus einem immerhin angedeuteten Freundschaftsmotiv noch hätte gewinnen können, spielen in der zweiten keine Rolle. Dieser Bruch in der Geschichte, die Unbeständigkeit und Austauschbarkeit der Beziehung ist für den Bau des Films (und seine Rezeption) folgenreich, ist er doch aus zwei voneinander weitgehend unabhängigen Geschichten zusammen-

gesetzt. Natürlich hängen sie miteinander zusammen, weil die Prozesse der Unterwerfung der Dritten Welt beide Geschichten bedingen. Die fatale Logik, die hinter diesen Prozessen steckt, bringt Walker in einem Gespräch mit den Einwohnern, die er davon überzeugen will, die Sklavenhalterwirtschaft der Portugiesen durch ein kapitalistisches System abzulösen, auf den Punkt: Wenn du mit deiner Frau schläfst, mußt du sie füttern, kleiden, für sie sorgen; wenn du mit einer Hure schläfst, brauchst du all das nicht; darum befreit eure Sklaven! Die Gleichstellung der arbeitenden schwarzen Bevölkerung ist nur oberflächlich ein zivilisatorischer Fortschritt, tatsächlich sind sie in noch rabiaterer Unterwerfung als im Zustand der Sklaverei.

Der Film handelt aber auch von einem zweiten Prozeß - von der Erhebung der Kolonisierten und vom Übergang zur scheinbaren Selbstverwaltung, die aber doch nur eine maskierte Herrschaft der Engländer ist. Und sie handelt vom Übergang zur kapitalistischen und industrialisierten Organisation der Zuckerrohr-Ausbeutung, es ist darum kein Zufall, dass der Film zwischen 1845 und 1855 spielt. Die Geschichte des Films schichtet sich in mehrere Geschichten, die alle ihre eigene Zeit haben und sogar auf zyklische Formen verweisen. Den Namen *Queimada* (nach dem spanischen *quemada* = Brand) hat die Insel erhalten, als sich 1520 die Ureinwohner gegen die spanischen Eroberer auflehnten und die Spanier die Insel kurzerhand vollständig niederbrannten,

eine Technik, die Walker am Ende wieder einsetzen läßt.

Der Zyklus von Unterdrückung, Aufstand und neuer Unterdrückung scheint nicht abgeschlossen zu sein. Zwar erzählt *Queimada* eine Episode des 19. Jahrhunderts, und eine ganze Reihe von Bildern entstammen den Bildarsenalen des historischen Kostümfilms. Doch weisen die filmischen Mittel, die Pontecorvo einsetzt, deutlich auf einen aktuellen Bezug hin. Vor allem die Bilder vom Alltag in der Dritten Welt sind historisch nicht lokalisierbar, könnten auch aus einer heutigen Hafenstadt in der Karibik stammen. Immer wieder ist der Film von Szenen aufgerissen, die die Geschichte der Kolonisation parabelhaft als unabgeschlossen lesbar machen. Die meisten Darsteller sind Laien. Der Laiendarsteller Evaristo Marquez, den Pontecorvo am Beginn der vielmonatigen Dreharbeiten in Kolumbien als Darsteller gewonnen hatte (ein zweiter Teil der Dreharbeiten wurde in Marokko realisiert), ist eine ungewöhnlich prägnante Gegenfigur gegen Brando, der in *Viva Zapata* (USA 1951, Elia Kazan) selbst die Figur des Auführers gespielt hatte, der dem Zyklus bis zum Tode nicht mehr entweichen kann.

Literatur

Kael, Pauline: BURN: Mythmaking. In: *The New Yorker* 7.11.1970. Repr. in ihrem *For Keeps: 30 Years at the Movies*, 1994, pp. 361-365.

Mellon, Joan: An Interview with Gillo Pontecorvo. In: *Film Quarterly* 26,1, 1972, pp. 2-10.