

## »If you tell the truth, they'll think you are crazy«

### Mission und Kolonialismus im Film – postkoloniale Perspektiven

„Films which represent marginalized cultures in a realistic mode, even when they do not claim to represent specific historical incidents, still implicitly make factual claims.“<sup>1</sup> Viele Filme der letzten 30 Jahre bemühen sich darum, das von kolonialen und rassistischen Stereotypen geprägte Bild anderer, marginalisierter Kulturen zu korrigieren und ein „realistischeres“ Bild zu präsentieren. Gleichwohl schreiben auch sie die dargestellten Kulturen tendenziell als statische Größen fest. Diese Wahrnehmung postkolonialer Filmtheoretiker\*innen gilt auch im Blick auf Filme, die Mission thematisieren und die im Fokus des vorliegenden Beitrags stehen.<sup>2</sup>

Es gibt erstaunlich wenige Veröffentlichungen zu diesem Thema. Eine Ausnahme bilden zwei Artikel, die im Jahr 1996 anlässlich des 500-jährigen Gedenkens der sogenannten „Entdeckung Amerikas“ (1492) in der Zeitschrift *Missiology* erschienen. Der erste von Alan Neely<sup>3</sup> bietet einen Überblick über v. a. US-amerikanische missionsbezogene Filme zwischen 1932 und 1996. Die Liste könnte ergänzt werden etwa um *Satan Never Sleeps* (USA 1962), *The African Queen* (USA 1951), *The Left Hand of God* (USA 1955). Die beiden letztgenannten Filme enthalten eine missionskritische Konnotation, wobei bezeichnenderweise in beiden Humphrey Bogart die Rolle des Gegenprotagonisten besetzt, der interkulturell sensibler mit der indigenen Bevölkerung umgeht als die eigentlichen Missionare. In Neeleys Aufführung fehlen ferner die missionsrelevanten lateinamerikanischen Filme *Cabeza de Vaca* (Mexiko 1990) oder *Jericó* (Venezuela 1991) sowie *Aguirre, der Zorn Gottes* (Deutschland 1972). Zu den prominentesten Filmen nach 1996, die das Thema Mission behandeln, gehören Martin Scorseses *Silence* (USA/Mexiko/Taiwan 2016) oder *El abrazo de la serpiente* (Kolumbien 2015) von Ciro Guerra. Der Überblick zeigt, wie breit das Spektrum der Interpretationen von Mission im Film ist, die immer auch den jeweiligen weltpolitischen Kontext reflektieren. Gemeinsam ist den Filmen, dass sie Mission im globalhistorischen Kontext einer Kulturbegegnung zwischen

globalem Norden und Süden verorten. Mission repräsentiert also – unabhängig davon, ob sie als kultursensibel oder als kulturzerstörend dargestellt wird – eine für diese Kulturbegegnung zentrale Dimension.

Der zweite in *Missiology* veröffentlichte Artikel von Titus Presler<sup>4</sup> leitet bereits zu Filmen über, die auch im Folgenden beleuchtet werden. Ich werde für die Analyse der Darstellung von Mission im Film jedoch postkoloniale Theorie fruchtbar machen und aus dieser Perspektive auch Preslers Beitrag kritisch beurteilen. Zum besseren Verständnis möchte ich daher zunächst das Feld postkolonialer Kritik und Filmtheorie skizzieren. Anschließend werde ich mit *The Mission* (Großbritannien 1986), *Black Robe* (Kanada/Australien 1991, dt. Titel: Am Fluss der Irokesen) und *Silence* (USA/Mexiko/Taiwan 2016) drei Filme vorstellen, die einerseits von Sympathie und liberaler Toleranz für kulturelle Vielfalt geprägt sind, deren euro- bzw. USA-zentrische Perspektive jedoch andererseits immer wieder (post)koloniale asymmetrische Machtbeziehungen und binäre Wissensformationen reproduziert. Der dritte Abschnitt analysiert die Filme *Cabeza de Vaca* (Mexiko 1990, dt. Titel: Die Abenteuer des Cabeza de Vaca) und *El abrazo de la serpiente* (Kolumbien 2015, dt. Titel: Der Schamane und die Schlange). Diese Filme gehen über die Regime von toleranter Multikulturalität hinaus und hinterfragen westliche Wissensordnungen von Raum, Zeit, Geschichte, agency, Rationalität, Religion oder Magie. Gleichzeitig zeichnen sie ein deutlich negativeres Bild von Mission und Missionaren.

### **Postkoloniale Theorie und Film**

Eine eigenständige postkoloniale Filmtheorie gibt es nicht,<sup>5</sup> wohl aber eine höchst kreative Verflechtung von postkolonialen Perspektiven auf Filme mit poststrukturalistischen Filmtheorien und mit verschiedenen Genres (neo-)kolonialismuskritischer Filme<sup>6</sup> wie dem „World Cinema“, dem „Third Worldist Film“ und dem „Dritten Kino“, die darum bemüht sind, die Dekolonisierung marginalisierter Kulturen voranzutreiben und eine „Internationale der Peripherie“ aufzubauen.

Zwei Herausforderungen ziehen sich durch diese Filme und Filmtheorien. Die erste besteht im „Verstehen“ des Anderen. „Can we ever know the Other as the truly Other?“, so fragt der japanische Filmwissenschaftler Mitsuhiro Yoshimoto.<sup>7</sup> Seine Antwort ist negativ und kritisch: Aufgrund eigener wahrnehmungsleitender Theorien sei es nicht nur unmöglich, Filme aus anderen Kontexten gänzlich zu verstehen. Es sei auch eine Form kolonialer Ignoranz, wenn Filmanalysiker\*innen dies behaupteten und sich zugleich als „Experten“ der anderen Kultur gerierten. Sie setzten damit eine

koloniale Praxis fort, die Gayatri Spivak als „double bind“ des europäischen Humanismus bezeichnete<sup>8</sup> und die darin besteht, sich gegenüber anderen Kulturen als verständnisvolle Humanisten zu geben, in Wirklichkeit aber die eigene nationale Kultur als vermeintlich höherwertige zu feiern.

In dieser binären Logik von Selbst und Anderem besteht die zweite Herausforderung. Dieses westliche Konstrukt verschleierte, so Yoshimoto, das politische Interesse, die Deutungsmacht über „den Anderen“ zu behalten.<sup>9</sup> Auch Filme aus dem Genre des Dritten Kinos reproduzieren, so stellt Homi Bhabha fest, diese Polarisierung und bewirken damit das Gegenteil dessen, was sie eigentlich erreichen wollen: Sie entmächtigten die Anderen.<sup>10</sup> In jüngerer Zeit entwickelt sich der postkoloniale Film zunehmend weg von binärer Andersheit hin zu transkultureller Verflechtung. Das zeigt sich etwa in den Genres „accented“, „intercultural“, „border“, „transnational“ oder „migrant cinema“. Sie geben der Erfahrung des Lebens in der Diaspora – also des Dazwischen – besonderen Raum.<sup>11</sup>

„Wahrer Fortschritt geschieht nur dort, wo ‚der andere‘ aufhört, eine ontologische Kategorie zu sein“, so hat Jonathan Z. Smith diese Entwicklung mit Blick auf die Religionswissenschaft analysiert. Gleichzeitig hat er dafür geworben, eine „Theorie des anderen“ zu entwickeln, die Andersheit nicht als Ausdruck der Trennung und des Getrenntseins versteht, sondern als Ausdruck der Interaktion, der Beziehung und des eigenen Selbstverständnisses.<sup>12</sup> Das Ringen mit dieser Relationalität ist, so behaupte ich, ein Ausweis des (neo)kolonialismuskritischen Films der letzten Jahre. Die Frage, welche Rolle der Inszenierung von Mission dabei zukommt, soll im Folgenden erörtert werden.

### **The Mission, Black Robe, Silence – “another film about white, Catholic men reaffirming their whiteness and their Christianity”<sup>13</sup>?**

Betrachtet man Filme wie *The Mission* und *Black Robe* aus der Perspektive der skizzierten postkolonialen Filmkritik, dann kommt man zu einem sehr viel kritischeren Urteil als das bereits erwähnte von Presler, das durchweg „positiv“ ist: Die prominente Darstellung von Mission zeige, dass Mission in der Gesellschaft noch immer eine wichtige Rolle spiele. Ferner hinterfragten die Filme das negative Stereotyp von Mission als Handlangerin des Kolonialismus und präsentierten ein authentisches und „deeply missiologal“ Bild.<sup>14</sup> Zwar gesteht Presler ein, dass *The Mission* das koloniale Stereotyp der „edlen Wilden“ reproduziere. Der Film gebe darin aber auch die Wertschätzung wieder, die die Jesuitenmission der indigenen Bevölkerung entgegengebracht habe.

Preslers Analyse liest sich größtenteils wie eine Apologie. Sie verharmlost koloniale binäre Ordnungsmuster wie z. B. die Darstellung des Missionars als Schützer der indigenen Kultur vor dem raubgierigen westlichen Kapitalismus, dem die indigene Bevölkerung ohne eigene Stimme und Handlungsmacht ausgeliefert ist. Affektiv besonders aufgeladen ist eine Szene, in der ein indigener Junge vor Repräsentanten der europäischen Kolonialmacht auf der Geige eine europäische Melodie spielt. Hier wird das Bild vom unschuldigen indigenen Kind – und dem Indigenen als Kind –, das dank europäischer Kultur und Fürsorge zivilisiert wird, reproduziert.

Weniger apologetisch ist Preslers Analyse von *Black Robe*. Allerdings bietet der Film auch weniger Anlass dafür. Der australisch-kanadische Spielfilm unter der Regie von Bruce Beresford bleibt zwar ebenfalls einer eurozentrischen Erzählperspektive verhaftet. Nichtsdestoweniger erscheinen die „Anderen“ durchaus als Akteure mit eigener Stimme und Handlungsmacht. Der Film erzählt ebenfalls die Geschichte der Jesuitenmission, allerdings im Kontext Kanadas, wo das Verhältnis zwischen europäischen und indigenen Handelspartnern stärker von einer „balance of power and mutuality“<sup>15</sup> gekennzeichnet war als in Lateinamerika. Der junge Pater LaForgue wird ausgesandt, um die Mission in einem entfernten Huronendorf fortzuführen. Er wird von einer algonkin-indianischen Familie begleitet. Thema des Films ist die Transformation LaForgues vom christlichen Eiferer zum Menschen, der am Ende seine „Rechtgläubigkeit“ über Bord wirft. In einer Schlüsselszene weint LaForgue, bewegt durch das Leiden und den Pesttod vieler Huronen. Der Häuptling der Huronen erkennt daran, dass der Pater kein Dämon, sondern ein Mensch ist, und fragt LaForgue: „Do you love us?“ Nach einer Pause, in der verschiedene Begegnungen vor LaForgues innerem Auge vorbeiziehen, erwidert dieser: „Yes“, woraufhin der Hurone sagt: „Then baptize us.“ Die Szene spielt auf das Gespräch zwischen Jesus und Petrus an: „Liebst Du mich?“ – „Ja.“ – „Weide meine Lämmer.“ Bezeichnenderweise übernimmt der Hurone die Rolle Jesu. Die biblische Geschichte wird damit neu gedeutet: In der Begegnung mit den Anderen entdeckt der Pater seine Menschlichkeit, die ihn erlöst, so McAuley: „[...] La Forge's salvation rests upon the Algonquins' sympathy, not upon God's providence.“<sup>16</sup> Presler geht in seinem Resümee nicht so weit. In seinen Augen propagiert der Film lediglich eine Symbiose zwischen christlichem Glauben, indigener Religion und Menschlichkeit.

Stereotype Darstellungen sind in *Black Robe* deutlich abgeschwächer als in *The Mission*. Bewusst werden – etwa in der Vorbereitung der Reise – kulturelle Parallelen inszeniert. Der Plot ist dennoch eurozentrisch auf LaForgue und die Jesuitenmission hin orientiert.

25 Jahre nach *Black Robe* erscheint mit Scorseses *Silence* ein weiterer Film, der die Geschichte der Jesuitenmission im 17. Jahrhundert erzählt – im historischen Kontext Japans. Dem Film liegt der gleichnamige Roman von Shûsaku Endo aus dem Jahr 1966 zugrunde.<sup>17</sup> Erzählt wird die Geschichte von zwei Missionaren, die auf der Suche nach Pater Ferreira – ihrem religiösen Vorbild, der Gerüchten zufolge jedoch vom Glauben abgefallen ist – heimlich nach Japan gelangen, dort auf verfolgte Christen treffen und schließlich selbst zu Märtyrern werden. Indem er seinem Glauben abschwöre, könne er, so das Angebot des japanischen Inquisitors an die Hauptperson des Films, Pater Rodrigues, das Leben der verfolgten Christen retten.

Inhaltlicher Dreh- und Angelpunkt des Buches wie des Films ist laut Scorsese der Konflikt zwischen der Treue zu Christus und der Liebe zu den Mitmenschen, die den Verrat am Evangelium einschlieÙe.<sup>18</sup> Für den postkolonialen Religionswissenschaftler Malory Nye hingegen geht es in dem Film nicht um Theologie, sondern um Deutungsmacht und die eurozentrische Konstruktion von Religion, *gender*, Rasse und Identität in einem Kontext, der als andersartiger – „alien“ – konstruiert wird.<sup>19</sup> Marta Figlerowicz bringt ihre ähnliche Kritik auf den Punkt: „another film about white, Catholic men reaffirming their whiteness and their Christianity“<sup>20</sup>. Diesen Urteilen ist einerseits recht zu geben, andererseits ist der Film zu vielschichtig, um ihn als „kolonial“ oder „postkolonial“ beurteilen zu können. Auch in *Silence* konzentriert sich die Erzählperspektive eurozentrisch auf die Transformation des Paters Rodrigues, der zum Märtyrer stilisiert wird. Auf der Bühne der japanischen Kultur konstruiert der Film europäische Christentumsgeschichte neu. Nichtsdestoweniger wirken die Repräsentant\*innen der japanischen Kultur nicht nur als Komparsen mit, sondern werden äußerst vielschichtig dargestellt. Die indigenen Christen etwa erscheinen einerseits als Opfer der japanischen Inquisition, andererseits erweisen sie sich als widerständige Akteure, die die portugiesischen Missionare sowohl in ihrer Widerständigkeit als auch in der Glaubensstärke übertreffen. Mitunter erscheinen die Pater als die „Unzivilisierten“ und „Heiden“, etwa als sie vergessen, vor dem Essen zu beten. Eine ähnliche Infragestellung der kolonialen Rollenverteilung findet sich auch in der Rolle des japanischen Inquisitors. Als gebildeter, weltpolitisch und religiös überaus kundiger Mensch ist er Pater Rodrigues mindestens ebenbürtig, der sich im Blick auf japanische Kultur und Religion als ignorant erweist. Der Inquisitor repräsentiert jedoch nicht nur eine hochentwickelte, sondern auch grausame und brutale Kultur. Diese Seite japanischer Kultur wird wiederum in Spannung gesetzt zum zentralen buddhistischen Wert des Mitleidens, der die Aufgabe des Ichs fordert und den Buddhismus, so die Argumentation des Inquisitors, als dem Christentum überlegen erweist.

Vieles spricht dafür, *Silence* als einen weiteren kolonialen Historienfilm zu betrachten, in dem das westliche Christentum am Ende siegt – wie ein kleines Kreuz in den Händen des längst zur japanischen Kultur konvertierten toten Pater Rodrigues in der letzten Einstellung des Films suggeriert. Allerdings enthält der Film auch zahlreiche Brüche und Leerstellen. Er kann als Geschichte des Widerstands Japans gegen den europäischen Kolonialismus gelesen werden<sup>21</sup> und zeigt Spuren von Mimikry und Camouflage – etwa in der Rolle des „Judas“ Kichijiro oder auch des japanischen Übersetzers.

*The Mission*, *Black Robe* und *Silence* verbindet zum einen die europäische Erzähl- und Geschichtsperspektive sowie eine mal stärkere, mal schwächere Veränderung der anderen Kultur. Alle drei Filme verbinden zum anderen das Thema Mission mit dem Genre der Märtyrergeschichte. Das Martyrium wird jedoch nicht dadurch ausgelöst, dass die Protagonisten ihre bisherige Identität nicht an das neue Umfeld anpassen. Es ist nicht das Beharren auf Rechtgläubigkeit, sondern die Sympathie mit den Anderen und die eigene Transformation, die Leiden hervorrufen. Krise, Scheitern, Leiden am eigenen Selbst, Einsicht in die eigene Menschlichkeit und Mitleiden mit den Anderen sind zentrale Themen, die mit dem Topos Mission im Film inszeniert werden. Gleichzeitig intonieren die Filme dabei den Humanismus als zentralen Wert – und eben hierin liegt die von Spivak angezeigte Gefahr, die Höherwertigkeit der eigenen, westlichen Kultur zu bestätigen. Die folgenden Filme hinterfragen, so behaupte ich, eben dieses westliche Selbstbild.

### **Cabeza de Vaca, El abrazo de la serpiente – „Glaubt den Spinndern nicht, die den Körper ihres Gottes essen“**

Gegen Ende des Films *Cabeza de Vaca* von Nicolás Echevarría sagt Andres Dorantes, einer der vier Überlebenden der anfänglich 600 Teilnehmende zählenden Narváez-Expedition (1528–1536), einen Satz, der für die kolonialismuskritische Perspektive des Films bezeichnend ist: „Wenn Du erzählst, was wir erlebt haben, werden sie dich für verrückt erklären.“ Einige Augenblicke später klingen die Worte in der angesprochenen Hauptperson des Films, Álvar Nuñez Cabeza de Vaca, nach: „Wir werden also Lügen erzählen müssen.“ Die offizielle koloniale Geschichtsschreibung soll nicht von Magie und indigenem Wissen erzählen, sondern von spanischen Erfolgen. Entsprechend prahlt Dorantes, als der kleine Rest der Expedition nach jahrelanger Odyssee quer durch den Süden Nordamerikas in Neuspanien wieder auf Spanier stößt, von Städten aus Gold, die sie gesehen hätten. Álvar hingegen zieht am Ende – wie Jesus am Kreuz – den Spott der Spanier auf sich, die ihn aber auch als Bedrohung für die eigene Identität betrachten.

Álvar ist tief eingedrungen in die indigene Kultur, beherrscht ihre Heilkunst und kann sogar Tote zum Leben erwecken. Auch die Chroniken des historischen Álvar offenbaren eine „Transformation des Autors hin zu einer hybriden Identität. Ein Teil von ihm ist indianischer Heiler, ein anderer jüdisch-christlicher Prophet.“<sup>22</sup> Echevarría entwickelt daraus eine alternative Geschichtsdarstellung, die die westlich-rationale Epistemologie grundsätzlich auf den Prüfstand stellt als die vorgenannten Filme. Zwar wird auch Álvar als Märtyrer inszeniert, allerdings entspricht seine Erscheinung nicht dem heldenhaft-schönen Märtyrer. Der zur Schau gestellte, fast nackte Körper Álvars ist ausgemergelt, schmutzig und alt. Er ist eher das Anti-Bild westlicher Märtyrer-Darstellung – etwa der oftmals androgynen mittelalterlichen Darstellungen des von Pfeilen durchbohrten Heiligen Sebastian.

Aleksandra Jablonska würdigt *Cabeza de Vaca* als postkolonialen Film, der sich zwar von der Tradition des radikal-militanten anticolonialen lateinamerikanischen Kinos früherer Jahrzehnte gelöst hat, aber gleichwohl eine Gegen-Narration zu kolonialer Geschichtsschreibung konstruiert: „Das Amerika Echevarrias ist eine Welt ohne Grenzen zwischen Realem und Magischem, Historischem und Mythischem. Es ist ein trockenes und steiniges Land, unwirtlich und feindselig. Es ist ein Raum, in dem verschiedene Kulturen leben, die sich selbst genug sind, die für sich selbst leben, ohne dass jemand von außen kommen muss, um ihnen andere Lebensweisen beizubringen. In diesem Sinne distanziert sich der Film von den aktuellen hegemonialen Diskursen.“<sup>23</sup>

Ich schließe mich dieser Einschätzung an. Was *Cabeza de Vaca* von den oben skizzierten Filmen besonders unterscheidet, ist, dass er Grundkategorien von Kultur wie Zeit, Raum, Geschichte, Gedächtnis und Körper in einer Weise konstruiert, die den Zuschauer verwirrt, abstößt oder anzieht. Er zersetzt stereotype, Orientierung gebende ästhetische Regime. Die Erzählweise des Films, die inkohärente Erinnerungen und unterbewusste Dynamiken als Quellen von Geschichte anführt, hinterfragt die konventionelle koloniale Geschichtsschreibung, die sich an „realen“ (und doch erlogenen) Fakten statt an traumartig verschwimmenden persönlichen Erinnerungen orientiert.<sup>24</sup>

Für das Thema Mission sind ferner zwei rahmende Szenen am Anfang und am Ende des Films besonders relevant. Als die Gestrandeten auf Reste eines Ritualmordes stoßen, befiehlt der Expeditionsgeistliche die Verbrennung dieses – wie er meint – Zeugnisses von Hexerei. Die Reaktion ist ein Angriff durch nicht sichtbare, aber dadurch umso bedrohlichere Indigene. Ihre Pfeile treffen u. a. am Rücken des Mönchs wie auf einer Zielscheibe

zusammen. Die Kamera folgt dem Mönch, der theatralisch mit erhobenem Kreuz gen Wald läuft und von ihm verschluckt wird. In der letzten Filmszene läuft eine Gruppe indigener Sklaven mit einem überdimensional großen Kreuz, das die gerade im Bau befindliche Kathedrale zieren soll, durch die Wüste und direkt auf ein sich am Horizont anbahnendes Gewitter zu. Die Szenen spielen mit der Grenze zwischen surreal und real, Lüge und Wahrheit, Dominanz und Scheitern christlicher Religion, Karikatur und Ernst. Der Film folgt darin, so scheint es, der Tradition lateinamerikanischer deskolonialer Grenzdiskurse etwa Gloria Anzaldúas oder Walter Mignolos und ihrer Intention, das von westlicher Epistemologie geprägte Bewusstsein zu entkolonisieren und eigene Geschichte zu schreiben.

„Der Messias ist schlecht gelaunt. Seine Frau ist krank.“ Mit diesen Worten werden in *El abrazo de la serpiente* der Schamane Karamakate und der amerikanische Biologe Richard Evans Schultes, der auf der Suche nach der Rausch- und Heilpflanze Yakruna ist, in dem Dorf Chorrera begrüßt. Ein – auf historische Tatsachen zurückgehender – selbsternannter Messias hat hier eine Sekte gegründet, die die Mitglieder zu Selbstkreuzigungen ermutigt. Karamakate und Richard entkommen der Situation nur, weil Karamakate die Ehefrau des „Messias“ heilt und den Sektenmitgliedern anschließend eine Droge reicht, die dazu führt, dass diese den Leib ihres Messias verspeisen. „Etwas ist schiefgelaufen. Nun vereinen sie das Schlimmste aus beiden Welten“, so kommentiert Karamakate das Chaos, das der mexikanische Regisseur Ciro Guerra selbst als Dystopie bezeichnet. Die Szene vermittele eine Vorstellung davon, wie die Welt aussähe, wenn es keinen Dialog zwischen den Kulturen gäbe: „there’s just violence – cultures stacked on top of each other in a violent way [...] a nightmare.“<sup>25</sup>

Vierzig Jahre zuvor war – so die Filmerzählung – Karamakate als junger Mann schon einmal in dieser Siedlung, die damals eine katholische Missionsstation war. Damals begleitet ihn der deutsche Ethnograph Theodor Koch-Grünberg. Der schwerkranke Forscher sucht für die eigene Genesung ebenfalls nach der Yakruna-Pflanze. Als Ethnograph repräsentiert Theo die westliche koloniale ethnographische Wissenschaft, die die andere Kultur als Objekt ihrer Forschung betrachtet, den beobachteten Phänomenen Namen gibt, sie verschriftlicht und Deutungsmacht über sie beansprucht. *El abrazo de la serpiente* übernimmt hier die Technik des *filming back*, mit der postkoloniale Filme (neo)koloniale Macht- und Unterdrückungsstrukturen aufdecken und insbesondere Kritik am ethnographischen Film üben, die die sogenannten „Primitiven“ zur Schau stellen.<sup>26</sup> Der „Unterentwickelte“ und „Hilfsbedürftige“ ist in Guerras Film jedoch Theo, dessen westliches Wis-

sen keine Heilung bringt. „I do not intend to speak about, just nearby“, so lautet ein in der postkolonialen Filmtheorie häufig zitiertes Diktum der vietnamesischen Filmemacherin Trinh T. Minh-ha. Es fasst die Intention der Techniken des postkolonialen Films zusammen, nicht über den Anderen zu erzählen, sondern nearby.<sup>27</sup> Auch *El abrazo de la serpiente* spricht nicht über die Anderen, sondern entwickelt aus dem *nearby* – dem interkulturellen Lernprozess und der Nähe, die sich am Ende zwischen Richard und Karamakate entwickelt – eine positive ganzheitliche Utopie.

Auf der Missionsstation finden Theo und Karamakate ein Waisenheim vor, das von dem Kapuzinermönch Gaspar in kolonialem Stil geleitet wird. Zu den Erziehungsmethoden gehören der ausschließliche Gebrauch der spanischen Kolonialsprache und körperliche Disziplinierungsmaßnahmen. Empört unterrichtet Karamakate die Kinder in ihrer Sprache über die verschiedenen Heilpflanzen und ihre eigene Tradition. Als der Mönch die Kinder deswegen auspeitscht, tötet Manduca, ein weiterer Begleiter Theos, den Mönch, woraufhin die drei Reisenden schnellstens abreisen müssen. Die desorientierten Waisen Kinder müssen sie zurücklassen. Diese werden später zu den Anhängern des Kults um den selbsternannten Messias.

*El abrazo de la serpiente* ist ein vielschichtiger, auf verschiedenen Zeitebenen und hier zirkulär angelegter postkolonialer<sup>28</sup> Film mit vielen psychedelischen Momenten. Der Film unterbricht die ethnographische Projektion der anderen Kultur in eine graue Vorzeit, indem er das zentrale Thema des Schutzes der Natur zu einem zentralen Thema macht. Er ist aber auch ein interkultureller Film, der den mühsamen Weg einer Verständigung zwischen Karamakate und seinen westlichen Mitreisenden beschreibt. Karamakate nimmt die Rolle des Führers durch den Dschungel und die Kultur ein, wobei er beim zweiten Mal auch seine eigene, durch die koloniale Kautschukindustrie verlorene Identität sucht und wiederfindet.

Mission wird in *El abrazo de la serpiente* zum einen als Handlangerin der kolonisierenden Entfremdung dargestellt und zum andern als orientierungslos-fanatisches Unternehmen. Karamakates Kommentar zum Zeitpunkt des ersten Aufenthalts in der Mission wird auch für die zweite Begegnung mit der Mission wegweisend werden und ist ein deutliches Plädoyer für eine Theologie und Ethik, die die Schöpfung respektiert: „Glaubt den Spinnern nicht, die den Körper ihres Gottes essen, aber die Gebote nicht respektieren. Eines Tages wird der Regenwald sich rächen [...] Vergesst niemals, wer ihr seid. Lasst unser Lied nicht verstummen.“ Der Film hinterfragt missionarische Rechtgläubigkeit und vermittelt aus indigen-kolumbi-

anischer Perspektive eine religiöse Sichtweise, die der Natur einen zentralen Stellenwert einräumt.

### **Ausblick**

Postkoloniale Filme und Filmtheorie entwickeln sich kontinuierlich weiter. Die Filme sind vielschichtig und greifen, wie der Film *El abrazo de la serpiente* zeigt, neue und aktuelle Themen auf.<sup>29</sup> Umso wichtiger erscheint es, die postkoloniale Kritik an Mission und dem, wofür sie steht, zu analysieren. Es scheint, dass Filme unter der Regie von Menschen aus dem sogenannten globalen Süden Stereotype – auch von Mission – hinterfragen und westliche Geschichtsschreibung, Epistemologie, Identitätsbestimmungen in ihren eingefahrenen Ordnungsmustern und binären Zuschreibungspraxen aufwecken und auf aktuelle Themen und Herausforderungen hin ausrichten. Ob ein Verstehen des Anderen jemals möglich sein wird, wie Yoshimoto fragt, scheint mir angesichts der dargestellten Filme und ihrer Anfragen nicht wirklich die Frage zu sein, um die sich der interkulturelle Diskurs heute bemühen müsste. Die Frage ist vielmehr, ob von Seiten der Zuschauer\*innen die Bereitschaft besteht, sich von Neuem – neuen Ästhetiken, anderen Wirklichkeits- und Wahrheitsannahmen – affizieren zu lassen und darin gemeinsame Themen und Herausforderungen zu entdecken und sich transformieren zu lassen.

**DR. CLAUDIA JAHNEL**, Professorin für Interkulturelle Theologie und Körperlichkeit an der Ruhr-Universität Bochum

- 1 Ella Shohat, Stereotype, Realism And The Struggle Over Representation, in: Dies./Robert Stam (Hg.), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London: Routledge, 1994, 178–219, 179.
- 2 Der Beitrag liefert wohlgermerkt keine Filmanalysen. Filmästhetische Aspekte werden daher nur am Rande berücksichtigt.
- 3 Alan Neely, Images. Mission and Missionaries in Contemporary Fiction and Cinema, in: *Missiology*, 24/4 (1996), 451–478.
- 4 Titus L. Presler, At Play in the Fields of Missiology. Quincentennial Faces of Mission in the Films of Popular Culture, in: *Missiology*, 24/4 (1996), 479–491.
- 5 Sandra Ponzanesi, *Postcolonial Theory in Film*, Oxford 2018, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0284.xml>.
- 6 Der Genre-Begriff wird hier sehr allgemein verwendet und nicht in dem engeren, in der Filmwissenschaft kontrovers diskutierten Sinn.
- 7 Mitsuhiro Yoshimoto, The Difficulty of being Radical. The Discipline of film Studies and the Postcolonial World Order, in: *boundary 2*, Vol. 18, Nr. 2 (1991), 242–257.
- 8 Gayatri Chakravorty Spivak, Theory in the Margin. Coetzee's *Foe* Reading Defoe's *Cruoe/Roxana*, in: *English in Africa* 17, 2 (1990), 1–23.
- 9 Yoshimoto 1991, 250.
- 10 Homi K. Bhabha, The Commitment to Theory, in: Jim Pines/Paul Willemsen (Hg.), *Questions of Third Cinema*, London: British Film Institute, 1989, 111–132, 124.

- 11 Maja Figge, Postkoloniale Filmtheorie. Drittes Kino und kulturelle Differenz, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden: Springer VS, 2019, [https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-658-09514-7\\_19-1.pdf](https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-658-09514-7_19-1.pdf).
- 12 Jonathan Z. Smith, What a Difference Difference Makes, in: Jonathan Z. Smith (Hg.), *Relating Religion. Essays in the Study of Religion*, Chicago/London: University Press of Chicago, 2004, 251–302, 275.
- 13 Marta Figlerowicz, White Men on a Mission. Martin Scorsese's Long "Silence", 2017, <https://lareviewofbooks.org/article/white-men-mission-martin-scorseses-long-silence/>.
- 14 Presler 1996, 480.
- 15 Louis Kirk McAuley, "What's Love Got to Do with It?" Sympathy, Antipathy, and the Unsettling of Colonial American History in Film, in: Robert A. Rosenstone/Constantin Parvulescu (Hg.), *A Companion to the Historical Film*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, 513–539, 530.
- 16 McAuley 2013, 534.
- 17 Zum religionshistorischen Hintergrund sowie zu den Abweichungen des Films vom Buch vgl. Perry Schmidt-Leukel, Glaubensabfall als Glaubenstreue – Missionsverzicht als wahres Zeugnis. Notizen zur Historie und Novelle hinter Scorseses Film Silence, 2017, [https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion\\_und\\_politik/aktuelles/2017/03\\_2017ansichtssache\\_film\\_scorsese\\_silence\\_perry\\_schmidt-leukel.pdf](https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion_und_politik/aktuelles/2017/03_2017ansichtssache_film_scorsese_silence_perry_schmidt-leukel.pdf) (gesehen 2.8.2020).
- 18 Martin Scorsese, An Introduction to Shusaku Endo's Silence, <https://www.peterowen.com/introduction-shusaku-endos-silence-martin-scorsese/> (gesehen 2.8.2020).
- 19 Malory Nye, Martin Scorsese would like us to see Silence as a film about religion — but its central issue is race, 2016, <https://medium.com/panel-frame/martin-scorsese-would-like-us-to-see-silence-as-a-film-about-religion-but-its-central-issue-is-f3b785ea1bd7> (gesehen 2.8.2020).
- 20 Figlerowicz 2017.
- 21 So Nye, Scorsese.
- 22 McAuley 2013, 523.
- 23 Aleksandra Jablonska, Cabeza de Vaca: el encuentro intercultural, in: *Política y Cultura* 18 (2002), 133–155, 155 (Übersetzung CJ).
- 24 Joanne Hershfield, Assimilation and Identification in Nicolas Echevarria's Cabeza de Vaca, in: *Wide Angle* 16 (1995), 7–24, 9.
- 25 Vadim Rizov, Five Boats on the River. *Ciro Guerra on Embrace of the Serpent*, in: *Filmmaker* 16.02.2016, <https://filmmakermagazine.com/97332-five-boats-on-the-river-ciro-guerra-on-embrace-of-the-serpent/#.XyMhsfgzbOR> (gesehen 2.8.2020).
- 26 S. etwa Peter W. Schulze, Genres in der postkolonialen Theorie/Postkoloniale Genrekritik, in: Markus Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre*, Wiesbaden: Springer VS, 2018, [https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-658-09631-1\\_10-1.pdf](https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-658-09631-1_10-1.pdf).
- 27 Trinh T. Minh-ha, *Reassemblage – From the Firelight to the Screen (USA 1982)*.
- 28 Vgl. etwa María Mutis, *El Abrazo de la Serpiente o la Re-Escritura del Amazonas Dentro de Una Ética Ecológica y Postcolonial*, in: *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 19 (1), 29–40. DOI: 10.1080/14682737.2018.141899.
- 29 Vgl. Rebecca Weaver-Hightower, *Introduction. New Perspectives on Postcolonial Film*, in: Dies./Peter Hulme (Hg.), *Postcolonial Film: History, Empire, Resistance*, New York/London: Routledge, 2014, 1–20, 2f.