

**Aus:**

*Maja Figge*

## **Deutschsein (wieder-)herstellen**

Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino  
der fünfziger Jahre

April 2015, 420 Seiten, kart., zahlr. Abb., 37,99 €, ISBN 978-3-8376-2538-7

Was konnte nach dem Ende des Nationalsozialismus deutsch sein? Wie antwortete die frühe Bundesrepublik auf die ›Krise der Männlichkeit‹ – und welchen Anteil hatte Weißsein daran? Wie überlagerten sich die postnationalsozialistische und die postkoloniale Situation?

Maja Figge zeigt: In den fünfziger Jahren war das bundesdeutsche Kino nicht einfach restaurativ und eskapistisch, sondern zentraler Ort dieser Aushandlungen. Deren rassistische und sexualisierte Auslassungen, Verschiebungen und Umdeutungen gründen die nationalen Selbstentwürfe bis heute.

**Maja Figge** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung der Universität der Künste Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2538-7](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2538-7)

# Inhalt

---

## **EINLEITUNG** | 11

### **Das bundesdeutsche Kino der 50er Jahre als mediales und historisches Palimpsest** | 14

Kino als audiovisuelles Archiv von Bewegungen und Beziehungen | 18

### **Weißer Männlichkeit als Vehikel der (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein** | 20

Männlichkeitskrise und Krisenrhetorik | 22

Filmische Figurationen weißer Männlichkeit | 24

### **Schwarz-werden** | 27

Weißer Imaginationen von Schwarzsein und Schwarze Präsenz | 28

De/Thematisierungen von Rassismus | 31

### **›Rasse‹, Geschlecht, Medien** | 33

### **Aufbau** | 37

## **I. ZUHAUSE, HEIMAT, AMERIKA – DEUTSCHSEIN ZWISCHEN INTEGRATION UND (AFRO-)AMERIKANISIERUNG** | 41

### **I.1 Einleitung** | 41

Heimat | 43

Amerika | 43

Zuhause, Heimat und Amerika: genrespezifische Inszenierungen | 45

Verbindungslinien zwischen den Filmen: Integration und Heilung | 46

### **I.2 Detoxification: Toxi als Heilmittel und die Integration weißer deutscher Männlichkeit** | 48

TOXI als *racial melodrama* | 49

Toxi als Symbol und Synonym: Vermarktungsstrategien und Rezeption | 54

Afrodeutsche ›Besatzungskinder‹ im Nachkriegsdeutschland | 56

Konfliktlinien: Rassismus versus Erziehung, Nächstenliebe und Konsum | 61

Das erste Mal »nach Hause«: Deutschsein jenseits von Rassedenken | 65

Das zweite Mal »nach Hause«: Heilung durch Differenzkonsum | 67

Die Show ist zu Ende – das Ende der Integration | 73

Das dritte Mal »nach Hause«: doppelte Wunscherfüllung | 77

### **I.3 Fluchtpunkt Heide: Von GRÜN IST DIE HEIDE bis HEIMAT – DEINE LIEDER | 82**

Heimatfilm: ein deutsches Genre | 87

Von TOXI zu HEIMAT – DEINE LIEDER: Filmhistorische Situierungen | 88

An(ge)kommen in der Lüneburger Heide | 91

Förster versus Wilderer: zwei Varianten weißer deutscher Männlichkeit | 93

Heilung und Integration der Vertriebenen in GRÜN IST DIE HEIDE | 96

Keine Integration: Der echte Wilderer | 98

Reflexive Herstellung der ›imaginären Gemeinschaft‹  
in HEIMAT – DEINE LIEDER | 101

›Neue Heimat‹ SOS-Kinderdorf | 103

›Moderne‹ Verschiebungen: Von Förster und Heide zu Eva und Paul | 106

Die Heide als weißer Raum? | 110

### **I.4 Heimat *cum* Amerika:**

**weiße Moral versus DIE GOLDENE PEST | 114**

Baumholder | 116

Die Ankunft des Direktors: Aktualisierung antisemitischer Stereotype | 117

Tropen von Krankheit, sexueller Devianz und Schwarzsein | 120

Dichotome Narration: Richard versus Karl | 124

Diskurse um Anstand, Jugend und Reeducation | 126

DIE GOLDENE PEST als Film Noir: Karls »weiße Pathologie« | 128

Richard und Franziska: Verlobung, Heimat, *ethnic drag* | 132

Im ›rassifizierten Unbewussten‹: Schwarz-weiße Liebesbeziehungen | 138

Überblendungen von Rassismus und Antisemitismus | 140

## **II. DEUTSCHE (FILM-)HELDEN ZWISCHEN VIKTIMISIERUNG UND RESOUVERÄNISIERUNG | 147**

### **II.1 Einleitung | 147**

Heimkehrer im Film: das historische Trauma als körperliches Trauma? | 149

Krisenrhetorik und männliche Resouveränisierung | 150

Weißer Männlichkeit und klassisches Erzählkino | 151

Star-Figurationen weißer Männlichkeit: deutsche (Film-)Helden? | 154

### **II.2 Arztwerden als Weißwerden:**

**Dieter Borsche in DIE GROSSE VERSUCHUNG | 156**

Produktion und Rezeption des Arztfilms | 157

Der Star: Dieter Borsche | 159

Heimkehrerdiskurs | 163

Der Arztfilm als Heimkehrerdrama | 168

Richards Arztwerdung als Weißwerdung | 171  
Vor Gericht: Amnestie und männliche Resouveränisierung | 180

### **II.3 Weiße Erhabenheit und Heldenopfer:**

**Jagdflieger Marseille in DER STERN VON AFRIKA** | 186  
Produktion und Rezeption im Kontext der Kriegsfilmwelle | 188  
»Fliegen und abschießen«: Die Inszenierung des Luftduells | 192  
Marseille und Mathias: Star und Spektakel | 197  
Herstellung des »Stern von Afrika« | 208  
Liebe versus Tod: Marseille und Brigitte | 211  
Nationalsozialistischer Heldenkult und Todeskitsch | 214  
Der Tod: Herstellung des weißen Helden | 217

### **II.4 Komische Normalisierung: Heinz Rühmann als »kleiner Mann« in EIN MANN GEHT DURCH DIE WAND** | 219

Prolog: Positionierung | 219  
Durch-die-Wand-Gehen als Symptom und Überwindungsstrategie | 222  
Produktion und Rezeption | 225  
EIN MANN GEHT DURCH DIE WAND als Komödie | 227  
Heinz Rühmann als Star und »kleiner Mann« | 230  
»Kleiner Mann« versus »Übermensch«:  
Verwerfung und Bestätigung des autoritären Charakters | 231  
»Supermann« statt »kleiner Mann«: Transgression und Transformation als  
vorübergehende Ermächtigung | 236  
»Sie außergewöhnlicher Mensch«: Alleinverdiener und Eheglück | 243  
Rühmanns »kleiner Mann« als Figur weißer männlicher  
Resouveränisierung | 248

## **III. SPEKTAKULÄRE TOPOGRAFIEN DER UNSCHULD** | 251

### **III.1 Einleitung** | 251

Krisensymptomatik: Farbe und Musik | 253  
Spektakel: Exotik/Erotik und der Wunsch nach Veränderung | 256

### **III.2 Post/Koloniale Blicke auf den »dunklen Kontinent«: Die LIANE-Serie und MONPTI** | 260

Post/Koloniale Imaginationen | 262  
Nacktheit und »dunkler Kontinent«:  
LIANE – DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD | 265  
Familienkonstellationen im »Dispositiv der Safari« | 279  
Das Domestizierungsnarrativ und seine Verwerfung | 290

Explizite Erotik in LIANE – DIE WEISSE SKLAVIN | 295  
Sex in der Großstadt: MONPTI | 302  
Blick, Begehren, Angst: Monptis Männlichkeit | 309  
Erotik versus Reinheit: Anne-Claires Tod | 317  
Rassifizierte Sexualitätsdiskurse und weiße Männlichkeitsentwürfe  
in LIANE UND MONPTI | 321

### **III.3 Körper/Bewegungen zu Jazz und Rock 'n' Roll: DIE GROSSE CHANCE zwischen DIE HALBSTARKEN und ALLE LIEBEN PETER | 324**

DIE HALBSTARKEN | 325  
Tanzen im Film – weiße Männlichkeit als Spektakel | 330  
Jugend- und Musikfilme zwischen Erziehung und Kommerz | 332  
DIE GROSSE CHANCE: Schwarze Musik als Medium der Reinigung und  
Erlösung | 334  
Jazzfans, Kirche und Generationskonflikt | 340  
Spirituals: Überwindung von Generationskonflikt und Klassendifferenz | 352  
Walters ›große Chance‹ | 358  
ALLE LIEBEN PETER: weißes Spektakel und Schwarz-werden als  
Normalisierung | 367

## **SCHLUSS | 383**

**Abbildungsnachweis | 387**

**Filmografie | 388**

**Bibliografie | 393**

Quellen | 393

Literatur | 399

**Dank | 433**

## Einleitung

---

By thinking of the cinema as spectacle in two senses (a dispositif of political power, mass mobilization, and the effacement of agency and a dispositif of subject effects, meaning effects and the metaphysics of presence), we might begin to understand the history of cinema as the cinema in history. Instead of history being just an old movie, the old movie needs once more to be seen for what it is. Its very inauthenticity might be its truth as history.

ELSAESSER 1992: 305

Ein kleines Schwarzes Mädchen sitzt auf dem Schoß eines weißen Mannes in mittleren Jahren und füttert ihn mit einem mit Schokolade überzogenen Cremeröllchen. In dem Moment, in dem der Mann zögerlich abbeißt, zeigt die Nahaufnahme die beiden gemeinsam im Kader (Abb. 1). Diese Einstellung aus dem Film TOXI (BRD 1952, R: Robert A. Stemmler) bringt gewissermaßen auf den Punkt, was in dieser Arbeit untersucht werden soll. Der Film konzentriert sich auf die Frage, ob die afrodeutsche Toxi, die eines Abends vor der Tür der weißen bürgerlichen Familie Rose steht, in die Familie integriert oder ob sie ins Kinderheim gebracht wird. Mit dem Biss entscheidet sich Theodor, der Familienvater, gegen Toxis Unterbringung in der Fürsorge und für die Aufnahme des afrodeutschen Kindes in die Familie. Ergebnis des Bisses oder vielmehr des dadurch besiegelten Umdenkens ist seine Antwort auf Toxis Frage, wohin sie denn nun gehen: »nach Hause«. Im Mittelpunkt des Films steht die Frage nach der familiären wie nationalen Zugehörigkeit afrodeutscher Kinder in der frühen Bundesrepublik, am Ende wird doch auf biologische Familienverhältnisse gesetzt: Der Vater des Kindes kommt und nimmt Toxi endgültig mit »nach Hause«, nach Amerika. Jedoch geht es im Film nicht ausschließlich um das afrodeutsche Kind; vielmehr ist es Theodor, der sich durch Toxis Anwesen-

heit verändert, und diese Transformation wird genau in der Szene mit dem Biss vollzogen (vgl. Kapitel I.2).



Abbildung 1: *TOXI* (BRD 1952, R.: Robert A. Stemmle)

In dieser Szene artikuliert sich das von der afroamerikanischen Kulturtheoretikerin bell hooks beschriebene Begehren von Weißen, durch »[d]as Einverleiben der Anderen« selbst zum Anderen zu werden, sowohl auf sexueller Ebene als auch, dies ist in *TOXI* von besonderer Bedeutung, auf der Ebene des massenkulturellen Konsums rassifizierter Differenz<sup>1</sup>:

»Die ›imperialistische Nostalgie‹ in der Massenkultur inszeniert und ritualisiert die imperialistische Reise in vielfältiger Form – als eine fantastische Geschichte von Macht und Begehren, von Verführung durch das Andere. [...] Das Verlangen, mit diesen Körpern, die als *anders* erachtet werden, in Kontakt zu kommen, ohne erkennbaren Willen zu beherrschen, beschwichtigt die Schuldgefühle der Vergangenheit. Damit werden sogar Verantwortlichkeit und geschichtliche Zusammenhänge abgewehrt. Sehr wichtig ist, daß dies die Grundlage für die gegenwärtige Geschichtsschreibung abgibt: Verführung und Sehnsucht werden betont.

1 Zum Differenzkonsum als spezifische Form des Exotismus vgl. auch Ha 2005, Terkessidis 2006. Anne McClintock betont die ökonomische Dimension des Differenzkonsums, indem sie den Begriff des »commodity racism« (McClintock 1995: 33), des Warenrassismus, einführt, um die im 19. Jahrhundert stattfindende Verschiebung vom »wissenschaftlichen« Rassismus hin zu den rassifizierten, oft in Massenfertigung hergestellten Konsumspektakeln in Fotografie, Werbung, Weltausstellungen, Museen und Völker-schauen zu beschreiben, die ab 1895 auch Eingang ins Kino fanden und dort seither zirkulieren und sich aktualisieren.

Dies schwächt das Leiden ab, das die Beherrschungsmechanismen denjenigen, die als die Anderen bezeichnet werden, auferlegt haben. Bei diesem Verlangen geht es nicht mehr darum, die Anderen zum eigenen Bild und zum Gleichnis umzumodeln, sondern selbst zum Anderen zu werden.« (hooks 1994b: 38)

Im Film wird Theodors Veränderung dadurch möglich, dass er sich Toxi durch das Abbeißen vom Schokoladencremereöllchen symbolisch einverleibt. Bei Toxis Ankunft in der Familie zu Beginn des Films wird dieser als noch immer in der Rassenideologie des Nationalsozialismus verhaftet eingeführt. Durch Toxis Anwesenheit und schließlich den Biss kann dieser ›schwere Fall von Faschismus‹ jedoch geheilt werden (vgl. Kapzcynski 2008: 3). Damit stellt der Film die imaginäre Überwindung des an die Verbrechen des Nationalsozialismus (und gerade nicht des deutschen Kolonialismus) gebundenen Schuldgefühls in Aussicht, die Voraussetzung für die (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein im bundesdeutschen Kino der 50er Jahre war. Theodor wird als »German Patient« (Kapzcynski 2008) sichtbar. In dieser Metapher artikuliert sich, so Jennifer Kapzcynski in ihrer gleichnamigen Studie, die Vorstellung des Gesellschaftskörpers als verwundet und an den Effekten des Faschismus leidend, aber auch das schwierige Terrain zwischen Schuld und Leiden (vgl. ebd.: 4). Der ›deutsche Patient‹ der frühen Nachkriegszeit ist eine Krisenfigur, an der weniger der Umgang mit der Schuld als die nationale Heilung verhandelt wurde. Es ist genau diese auf nationale Heilung ausgerichtete Bewegung, die die vorliegende Untersuchung der filmischen (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein nachzuvollziehen versucht.

Die Szene in TOXI legt nahe, dass die filmische Einblendung und Einverleibung von Schwarzsein, durch die Präsenz Schwarzer Figuren, die Heilung ermöglicht. An den im Weiteren analysierten Filmen lässt sich jedoch nachvollziehen, dass nicht nur die Einverleibung und Integration, sondern auch die Abgrenzung und Exklusion von Schwarzsein, nicht zuletzt auf ästhetischer oder symbolischer Ebene, zentral ist, um das latente Schuldgefühl bzw. die durch die militärische Niederlage und Besatzung entstandene ›Krise‹ durch Heilung zu überwinden und damit zu entschulden. Die vorliegende Studie folgt ausgehend von TOXI den filmischen Einblendungen, Ausblendungen und Überblendungen, um zu zeigen, was erinnert, was verdrängt, welche Vorstellungen aktualisiert wurden. Sie zeigt, dass Deutschsein im bundesdeutschen Kino der 50er Jahre als Weißsein (wieder-)hergestellt wurde.



## DAS BUNDESDEUTSCHE KINO DER 50ER JAHRE ALS MEDIALES UND HISTORISCHES PALIMPSEST

Der Historiker Norbert Frei hat in seinem gleichnamigen Buch die in den späten 40er Jahren einsetzende und bis in die Mitte der 50er Jahre anhaltende *Vergangenheitspolitik* (2012) der Regierung Adenauer nachgezeichnet. Diese Abkehr von der alliierten ›Säuberungspolitik‹ umfasste »Amnestien für NS-Straftäter, die Reintegration der ›Säuberungsoffer‹, die Freilassung der Kriegsverbrecher« und »diente offensichtlich der Befriedigung kollektiver psychischer Bedürfnisse einer Gesellschaft, die in den vierziger Jahren durch eine beispiellose politische und moralische Katastrophe gegangen war und deren Erinnerung seitdem tief verstörende Desintegrationserfahrungen barg« (Frei 2012: 401). Dieses »Bedürfnis nach Selbst-Rehabilitation« (ebd.: 401f.) bzw. der Prozess, mit dem sich die bundesrepublikanische Gesellschaft gewissermaßen selbst »endschuldete« (ebd.: 402), ist, wie die Analysen im Einzelnen zeigen werden, in vielen Filme der 50er Jahre wirksam. Mehr noch: Die Filme ermöglichen die ›imaginäre‹ Überwindung des Schuldgefühls durch die (Wieder-)Herstellung von Deutschsein.

Dies scheint zunächst keine neue Erkenntnis zu sein. Die vorliegende Arbeit macht es sich jedoch zur Aufgabe, die zentrale Funktion der Rassifizierungen und des Rassismus für diesen Prozess herauszuarbeiten. Während bislang eine Reihe von Forschungen zum bundesdeutschen Kino der 50er Jahre den Fokus auf Geschlechterinszenierungen gelegt haben (vgl. u.a. Fehrenbach 1995a, Carter 1997, Perinelli 1999, Schwarz 2002, Brauerhoch 2006, Horbrügger 2007, Baer 2009), wird hier unter der Prämisse, dass sich ›Rasse‹ und Geschlecht in den (Wieder-)Herstellungsprozessen von Deutschsein miteinander verschränken und gegenseitig bedingen,<sup>2</sup> eine Perspektiverweiterung vorgenommen. In Anlehnung an Untersuchungen zu Whiteness im ›klassischen‹ Hollywood (vgl. u.a. Gaines 1989, Dyer 1994; 1995; 1997, Bernardi 1996; 2001a; 2008, Hill 1997, Foster 2003, Vera/Gordon 2003, Tischleder 2001, Wunsch 2006) öffnet die Studie den Blick für die Analyse von Weißsein im bundesdeutschen Kino der 50er Jahre. Mit ›Weißsein‹ ist hier eine relationale Struktur gemeint, die in einem Prozess von Exklusionen und

2 Die Begriffe ›Rasse‹ und Geschlecht sind demnach als analytische Begriffe zu verstehen, die es erlauben, Rassifizierungen und Geschlechtercodierungen, Geschlechterverhältnisse und Schwarz-weiße Beziehungen zu betrachten. Mir geht es darum nachzuvollziehen, wie ›Rasse‹ und Geschlecht in den Filmen hergestellt werden und welche Effekte sie in den (Wieder-)Herstellungsprozessen von Deutschsein produzieren bzw. wie sie diese speisen und so Wirkmächtigkeit entfalten. Die Analyse ist von der Auffassung der Interdependenz von ›Rasse‹ und Geschlecht geleitet. Für einen Überblick über die Arbeiten Schwarzer und migrantischer Feminist\_innen, die seit den 1970er Jahren die konstitutive Verschränkung von ›Rasse‹, Klasse, Geschlecht und Sexualität betont und zum Ausgangspunkt ihrer Kritik gemacht haben, vgl. Gutiérrez Rodríguez 2001. Zur Debatte um Intersektionalität bzw. Interdependenz vgl. u.a. Walgenbach et al. 2007, Kerner 2009.

Inklusionen Differenz produziert und organisiert und so Rassedenken in Gang setzt und perpetuiert (vgl. Seshadri-Crooks 2000: 3f.). Die Filmanalysen beleuchten die spezifischen Wirkungsweisen von ›Rasse‹ im Film und gehen der Frage nach, inwiefern Rassismus und Rassifizierungen ästhetische Entscheidungen, die ›Moral‹ der Narrationen, Besetzungspolitiken und das Starsystem, aber auch Zensurenentscheidungen beeinflussten oder die Bezugnahme auf nationale und internationale Ereignisse dirigierte (vgl. Bernardi 2001b: xiv).

Die 50er Jahre waren für das bundesdeutsche Kino das letzte Jahrzehnt »der deutschen Filmstars, der Studioproduktion, auch des Bemühens um handwerkliche Perfektion, der großen Ausstattung« (Schobert 1989: 5). In der ersten Hälfte des Jahrzehnts stieg die Anzahl der Filmtheater stetig und 1956 wurde mit über 800 Millionen Zuschauer/innen ein bis heute gültiger Rekord der bundesdeutschen Filmgeschichte aufgestellt. Gerade der Umstand, dass das Kino ein Publikumskino war, also sehr viele Filme produziert wurden und die Leute massenweise ins Kino gingen, machte es »zum wichtigsten Ort kultureller Erfahrungen« (Paech/Paech 2000: 174).<sup>3</sup> Allerdings wurde dem Kino infolge der zunehmenden Verbreitung des Fernsehens gegen Ende des Jahrzehnts der Rang abgelaufen.<sup>4</sup> Dies hatte ästhetische und vor allem ökonomische Konsequenzen, von denen sich das bundesdeutsche Kino trotz der Erneuerungsversuche des ›Neuen Deutschen Films‹ die nächsten Jahrzehnte nicht erholte (vgl. Hickethier 2007: 112).<sup>5</sup> Von der Filmkritik wurde »Papas Kino« aus inhaltlichen, ästhetischen und vor allem politischen Gründen kritisiert. Enno Patalas und Ulrich Gregor, die 1957 die Zeitschrift *Filmkritik* gegründet hatten, urteilten in den frühen 60er Jahren über den »Film der Ära Adenauer«: »Der blinde Optimismus der ersten Konjunkturjahre verbannte jede kritische Äußerung von der westdeutschen Leinwand.« (Gregor/Patalas 1962: 378) Allerdings wurde über die Beliebtheit und den kommerziellen Erfolg der Produk-

3 »Um der wachsenden Masse von Zuschauern gerecht zu werden, stieg die Zahl der Filmtheater von 1000 im Jahre 1945 auf 3000 am Ende der Dekade. 1956 wurde ein Besucherrekord aufgestellt: Jeder durchschnittliche Westdeutsche ging 15,6 Mal im Jahr ins Kino. Danach fielen die Zahlen stetig, von 817 Millionen verkaufter Karten im Jahre 1956 auf 443 Millionen im Jahre 1962.« (Hake 2004: 189) Zu den Produktionsbedingungen im bundesdeutschen Kino der 50er Jahre vgl. Hickethier 2009a.

4 Zum frühen Fernsehen in den 50er Jahren vgl. Bartz 2002.

5 Die Effekte lassen sich folgendermaßen skizzieren: Einige Produktionsfirmen gingen in Konkurs oder versuchten, dem Rückgang der Zuschauerzahlen damit zu begegnen, dass sie Filme in *Cinemascope* oder *Technicolor* drehten, sich »gewagteren Themen« zuwandten oder die Ästhetik des Fernsehens kopierten und wieder auf Schwarz-Weiß-Filmmaterial zurückgriffen (vgl. Hake 2004: 205). Andere setzten auf europäische Koproduktionen (vgl. Bergfelder 2005) oder wählten zunehmend populäre Stoffe aus Literatur oder Unterhaltungskultur im Serienformat. 1961 erreichte das bundesdeutsche Kino einen Tiefpunkt, als bei der Verleihung der Bundesfilmpreise »mangels Qualität« weder ein »Bester Film« noch ein »Bester Regisseur« ausgezeichnet wurden (Jenny 2006: 160).

tionen gerade »nicht am Kritikerschreibtisch« (Segeberg 2009b: 16f.), sondern an den Kinokassen entschieden. Gleichwohl setzte sich die ideologiekritische Einschätzung des bundesdeutschen Kinos der 50er Jahre als eskapistisch und restaurativ in der filmwissenschaftlichen Diskussion lange fort (vgl. Meyer 1964, Kreimeier 1973, Seidl 1987, Bliersbach 1989, Hoffmann/Schobert 1989, Westermann 1990, Barthel 1991, Bessen 1992)<sup>6</sup>. Erst seit den späten 90er Jahren wird aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Auffassung vertreten, dass der ›Neue Deutsche Film‹ nicht erst 1962 mit dem Oberhausener Manifest, sondern bereits 1946 begann (vgl. Stern 2001: 267). Vor allem in den US-amerikanischen *German Studies*, aber auch im Zuge der Auseinandersetzungen um die *New Film History*<sup>7</sup> hat das bundesdeutsche Kino der 50er Jahre seither wieder verstärkte Aufmerksamkeit erhalten und wird – zunehmend auch im Vergleich zum DEFA-Kino des gleichen Zeitraums<sup>8</sup> – einer erneuten Betrachtung unterzogen (vgl. Fehrenbach 1995, Carter 1997, von Moltke 2005, Hake/Davidson 2007). Trotz aller personellen und ästhetischen Kontinuität zum Nationalsozialismus wird es vermehrt »als eigene Epoche mit Berührungen zum ›Gestern‹, aber auch mit Verbindungen und Voraussetzungen zum ›Morgen‹« (Segeberg 2009b: 16) bewertet.

Als »treibende Kraft der andauernden Selbstveränderung der Nachkriegskultur und -gesellschaft« (Hake 2004: 189) gibt das bundesdeutsche Kino, gerahmt von ›Wirtschaftswunder‹, Westintegration und Kaltem Krieg, Auskunft über die (Neu-)Bestimmung von Deutschsein nach dem Nationalsozialismus und der Shoah. Die einzelnen Filme vermitteln und produzieren die zeitgenössischen Erzählungen der Nation (vgl. Bhabha 1990), in denen sich Wünsche und Ängste artikulieren. Nach Homi K. Bhabha wandelt sich die Nation »vom Symbol der Moderne zum Symptom einer Ethnographie des Gegenwärtigen in der modernen Kultur« (Bhabha 2000: 220). Auf Bhabhas Verständnis der Nation werde ich zurückkommen, zentral ist hier seine Einordnung der Nation als »Symptom einer Ethnographie des Gegenwärtigen«, die ich mit der Auffassung der Filmtheoretikerin Rey Chow von ›Film als Ethnografie‹

6 Für einen Überblick vgl. Schenk 2000b: 119-121.

7 Zu den Ansätzen der *New Film History* vgl. Elsaesser 1997; 2002; 2004 sowie insbesondere das Schwerpunktheft »Filmhistoriographie« der *montage/av* 1996.

8 Die 1946 gegründete DEFA hingegen hatte sich bereits vor der Gründung der DDR dem Antifaschismus und dem Aufbau der sozialistischen Gesellschaft verschrieben. Auch wenn sich klare politische und ästhetische Unterschiede festmachen lassen, gab es bis in die frühen 50er Jahre zumindest einen personellen und teilweise auch künstlerischen Austausch zwischen Ost und West. Voraussetzung meiner Untersuchung ist, dass sich die Bundesrepublik als einziger deutscher Nachfolgestaat des »Dritten Reiches«, gleichsam als »Antwort auf die Herausforderungen des Nationalsozialismus« (Frei 2012: 7) verstand. Dies galt, wie im Grundgesetz 1949 festgehalten, für alle Deutschen, auch wenn ein Teil – die DDR – vorübergehend nicht beteiligt sein konnte. Daher konzentriere ich mich auf das bundesdeutsche Kino, nicht ohne jedoch teilweise vergleichend auf DEFA-Produktionen einzugehen. Zur DEFA vgl. u.a. Allan 1999, Mathes 2007.

(1995) zusammenbringen möchte. In ihrem Aufsatz über das zeitgenössische chinesische Kino begreift sie Spielfilme als Ethnografien und Autoethnografien und plädiert für eine Verknüpfung von Ethnografie mit einer Theorie der Übersetzung (Chow 1995: 181). Chow bezieht sich auf Thomas Elsaesser, der das ›Neue Deutsche Kino‹ der 70er als »Konsequenz eines weitreichenden Übersetzungsprozesses« (Elsaesser 1994: 431) beschrieben hat. Ausgehend von dieser Beobachtung versteht Chow Übersetzung als Einschreibung der Bilder, Töne und Geschichten einer Generation, einer Nation, einer Kultur in das Medium Kino (vgl. Chow 1995: 182). Die als Ethnografien verstandenen Filme sind also Ergebnis dieses Übersetzungsprozesses. Unter dieser Prämisse verstehe ich die in dieser Studie analysierten Filme als fiktionale (Auto-)Ethnografien, an denen aus heutiger Perspektive die (Wieder-)Herstellung von Deutschsein nachvollzogen werden kann.<sup>9</sup>

Hierfür greift die Studie Elsaessers Vorschlag auf, *New Film History* als Medienarchäologie zu begreifen, als »a matter of tracing paths or laying tracks leading from the respective ›now‹ to different paths, in modalities that accommodate continuities as well as ruptures« (Elsaesser 2004: 99). Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um Nation, Rassismus und Migration sowie der erinnerungspolitischen Debatten im Bezug auf Nationalsozialismus und Shoah, aber auch im Bezug auf die Deutsche Kolonialgeschichte in den zweieinhalb Jahrzehnten seit der ›Wiedervereinigung‹ 1990 öffnet sich in der erneuten Betrachtung des immer noch vernachlässigten Kino-Jahrzehnts ein Resonanzraum (vgl. Hake 2007a: 1), in dem die Dis/Kontinuitäten der nationalen Selbstentwürfe im bundesdeutschen Kino, das selbst in den 50er Jahren ein »transnationaler und multiethnischer kultureller Raum« (Bergfelder/Carter/Göktürk 2002: 9) war, sichtbar werden. Die vorliegende Studie setzt am zentralen Stellenwert des Kinos im Kontext der gesellschaftlichen »Transformationen, Konfrontationen und Verhandlungen« (Hake 2007a: 2) an, um das historische und mediale Palimpsest zu untersuchen, als das ich das bundesdeutsche Kino der 50er Jahre aus postkolonialer und medienarchäologischer Perspektive begreife. Mit dem Begriff des Palimpsests beziehe ich mich auf die Künstlerin und Kulturtheoretikerin Hito Steyerl, die in einem Aufsatz, der die Schwierigkeiten der Übertragung postkolonialer Ansätze auf den deutschen Kontext adressiert,<sup>10</sup> auf das

9 Dass diese Filme bis heute einen Nachhall haben, wird vor dem Hintergrund ihrer medialen Vervielfältigung in Wiederaufführungen, Fernseh Wiederholungen sowie an Video- und DVD-Editionen deutlich. Sie machen die untersuchten Filme zu einem bis heute wichtigen Bestandteil des Bildgedächtnisses und des Wissens über die 50er Jahre. Zum Nachleben bzw. der Aktualität des bundesdeutschen Kinos der 50er Jahre vgl. Stiasny 2010.

10 Seit den 90er Jahre sind jedoch zahlreiche Arbeiten entstanden, die sowohl die lange Zeit kaum untersuchte und/oder erinnerte deutsche Kolonialgeschichte zum Gegenstand machen als auch aus postkolonialer Perspektive den deutschen Kontext betrachten. Zu deutschen Kolonialimaginationen vgl. u.a. Melber 1992, Friedrichsmeyer/Lennox/Zantop 1998, Zantop 1999, Kundrus 2003, Honold/Scherpe 2004, Bechhaus-Gerst/Giesecke

Bild eines »weitläufigen, zu einigen Teilen fast unsichtbaren, zu anderen Teilen medial vervielfältigten Palimpsests« (Steyerl 2003: 39) zurückgreift, um die bundesrepublikanische Konstellation zu beschreiben, die gleichermaßen von einer postnationalsozialistischen, postkolonialen und durch »mehrere[], aufeinander folgende Regimes von Migration, Emigration und Genozid gekennzeichneten Situation« (ebd.) geprägt ist:<sup>11</sup>

»In diesem Palimpsest überblenden sich Geschichten, laden sich auf, hallen ineinander wider und löschen sich gegenseitig aus. Gleichzeitig verweist dieses komplizierte, großteils aus Leerstellen bestehende Konstrukt jeweils auf mehrere Schichtungen von Geschichten, die zwar in verschiedenen Konstellationen der Macht produziert wurden, aber dennoch auf jeweils mehr als auf sich selbst verweisen.« (Ebd.)

## **Kino als audiovisuelles Archiv von Bewegungen und Beziehungen**

RELATION ist Bewegung.

GLISSANT 2004: 65

Die vorliegende Studie ist von dem Interesse geleitet, die verschiedenen Schichten des historischen und medialen Palimpsests des bundesdeutschen Kinos abzutragen und nachzuvollziehen, inwiefern die filmischen Entwürfe von Deutschsein sich aus diesen Überlagerungen von Bildern und Geschichten speisen. Diese sind jedoch keineswegs fixiert, sondern aufgrund der medialen Eigenschaften des Films eher relational und relativ:

»[...] from the very earliest moments, the modes of identity construction offered by film were modes of relativity and relations rather than essences and fixities. Film techniques such as montage, close-ups, panoramic shots, long shots, jump cuts, slow motion, flashback, and so forth, which result in processes of introjection, projection, or rejection that take place between the images and narratives shown on the screen, on the one hand, and audiences' sense of self, place, history, and pleasure, on the other, confirm the predominance of such modes of relativity and relations.« (Chow 2000: 168)

Ausgehend von der nach Chow grundlegenden Eigenschaft des Bewegungsbildes, Beziehungen herzustellen, folgt die Untersuchung den innerfilmischen, das heißt

---

2006. Zu postkolonialer Theoriebildung im deutschen Kontext vgl. u.a. Conrad/Randeria 2002, Steyerl/Gutiérrez Rodríguez 2003a, Castro Varela/Dhawan 2005, Ha/Lauré al Samarai/Mysorekar 2007.

11 In der unmittelbaren Nachkriegszeit waren dies vor allem die durch den Zweiten Weltkrieg und die Shoah verursachten massiven Bevölkerungsverschiebungen, ab Mitte der 50er Jahre die mit den Anwerbeverträgen beginnende Arbeitsmigration.

narrativen und ästhetischen Bewegungen und Beziehungen gleichermaßen wie den diskursiven Bewegungen und Beziehungen, die sich an und zwischen den untersuchten Filmen nachvollziehen lassen. Hierbei richtet sich der Blick auf die »sedimentäre[n] Überlagerungen, gebildet aus Dingen und Wörtern, aus Sehen und Sprechen, Sichtbarem und Sagbarem, Zonen der Sichtbarkeit und Feldern der Lesbarkeit, Inhalten und Ausdrücken« (Deleuze 1992: 69) im Kino-Dispositiv, das mehr als die Summe seiner Filme ist und auch die Diskurse und Praktiken umfasst, die im und durch das Kino hervorgebracht werden. Das Dispositiv ist gemäß Deleuze' Foucault-Lektüre als »audiovisuelles Archiv« (ebd.: 73) zu verstehen. Die Studie betrachtet die Einlagerungen und Überlagerungen, die kinematografischen und diskursiven Bewegungen und Beziehungen, Brüche und Dis/Kontinuitäten in diesem Archiv und will in diesem Sinne als *Bewegungsbeschreibung* verstanden werden (vgl. Foucault 1981: 189, Engell 1992: 12). Mit Foucault ist (in Deleuze' Worten) davon auszugehen, »daß jede historische Formation all das sieht und sichtbar macht, was sie gemäß ihren Bedingungen der Sichtbarkeit zu sehen vermag, so wie sie alles sagt, was sie gemäß ihren Aussagebedingungen sagen kann. Es gibt niemals ein Geheimnis, obgleich nichts unmittelbar sichtbar oder direkt lesbar ist« (Deleuze 1992: 85).

Auf dieser Grundlage werden die filmischen und diskursiven Verflechtungen der bundesrepublikanischen Gegenwart der 50er Jahre mit der nationalsozialistischen und kolonialen Vergangenheit und den diese durchziehenden Bildpolitiken und Imaginationen im »historischen und medialen Palimpsest« des Kinos abgetragen. Es wird gezeigt, dass diese Zusammenhänge, trotz des »Beschweigens« (Frei 2012: 405) und ohne tatsächliche »Aufarbeitung der Vergangenheit«<sup>12</sup>, grundlegend für die filmischen (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein waren. Ich untersuche die Filme im Hinblick auf die komplexe Situation im Nachkrieg, die von Ausblendung und Verdrängung, von »selektiver Erinnerung« (vgl. Moeller 2001a, 2001b), von politischen Versuchen der ›Wiedergutmachung‹ der deutschen Verbrechen im Zweiten Weltkrieg und der Shoah (vgl. Stern 1991) und dem gleichzeitigen Bemühen um ›Entschuldung‹ geprägt war. Diese Situation überblendet sich in den hier untersuchten Filmen mit un/bewussten Bildern, Tönen, Mythen, in denen teils implizit, teils explizit Ab- und Einlagerungen der langen Geschichte der Kolonialimaginationen im Kontext des deutschen Kolonialismus und unter postkolonialen

---

12 Theodor W. Adorno beschreibt in seinem 1959 zunächst als Vortrag entstandenen Text »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit« die vergangenheitspolitische Situation eindrücklich, wenn er statt des Willens zur Aufarbeitung, also des Versuchs, den »Bann« des Vergangenen »durch helles Bewußtsein« zu brechen, das gesellschaftliche Bedürfnis beobachtet, »einen Schlußstrich darunter [zu] ziehen und womöglich es selbst aus der Erinnerung weg[z]uweisen. Der Gestus, es solle alles vergessen und vergeben sein, der demjenigen anstünde, dem Unrecht widerfuhr, wird von den Parteigängern derer praktiziert, die es begingen.« (Adorno 1977: 555)

Bedingungen aufgehoben sind, die in den Filmen eingeblendet, das heißt sichtbar und sagbar werden.<sup>13</sup>

Auch an TOXI lässt sich diese Verschränkung nachvollziehen, wird doch zur Inszenierung des afrodeutschen Kindes offen auf Kolonialimaginationen zurückgegriffen. Um die Dis/Kontinuitäten des Rassismus in den Schichten des historischen und medialen Palimpsests zu untersuchen, rücke ich die filmischen Figurationen weißer Männlichkeit ins Zentrum meiner Betrachtung, denn diese bilden, wie eingangs an der Szene aus TOXI gezeigt, das un/sichtbare Zentrum der (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein. Aufgrund der paradox anmutenden Eigenschaft von Weißsein, im Zentrum der Repräsentation und zugleich unsichtbar zu sein (vgl. Dyer 1997: 39), richtet sich das Augenmerk gleichermaßen auf das, was sagbar bzw. unsagbar sowie sichtbar bzw. unsichtbar ist.

## **WEISSE MÄNNLICHKEIT ALS VEHIKEL DER (WIEDER-)HERSTELLUNGSPROZESSE VON DEUTSCHSEIN**

Sowohl in der Einleitung zu *Nation and Narration* (1990) als auch in seinem Aufsatz »DissemiNation« (2000) verweist Bhabha auf die zwei Zeitlichkeiten der Nation und betont in kritischem Anschluss an Benedict Andersons *Erfindung der Nation* (1988) deren grundlegende Ambivalenz: »[Es] gibt [...] einen Bruch zwischen der kontinuierlichen, akkumulativen Zeitlichkeit des Pädagogischen und der repetitiven, rekursiven Strategie des Performativen.« (Bhabha 2000: 218) Gerade die durch diesen Bruch entstehende Ambivalenz wird zu dem »Ort, an dem sich das Schreiben der Nation vollzieht« (ebd.). Bhabha bezieht sich hier auf Walter Benjamin, wenn er festhält, dass das Fortschrittsdenken, um überhaupt das Neue an der nationalen Entwicklung festmachen zu können, abhängig ist von erfundenen Bildern und Vorstellungen einer archaischen Zeit:

---

13 Zur deutschen Kolonialgeschichte bzw. zum deutschen Kolonialismus vgl. u.a. Mamozai 1989, Grosse 2000, Speitkamp 2005, van Laak 2005, Walgenbach 2005, Dietrich 2007, Conrad 2008, Bechhaus-Gerst/Leutner 2009. Insbesondere in den vergangenen zehn Jahren gibt es im aktivistischen und akademischen Kontext vermehrt Initiativen, die an die »alltägliche Gegenwart der kolonialen Vergangenheit« (Aikins 2004) der Kolonialgeschichte erinnern vgl. u.a. van der Heyden/Zeller 2002, Ha 2003, Reed-Anderson 2004, Förster 2010, Zimmerer 2013. Für eine Aufarbeitung und Anerkennung der kolonialen Verbrechen, wie den brandenburgisch-preußischen Sklavenhandel oder den Kolonialkrieg und den Genozid an den Herero im heutigen Namibia vgl. u.a. van der Heyden 2001, Zimmerer 2001, Zimmerer/Zeller 2004, Melber 2005. Für eine Kritik an der Kontinuität kolonialer Wissensproduktion vgl. u.a. Arndt 2001; Nduka-Agwu/Hornscheidt 2010; Arndt/Ofuately-Alazard 2011.

»Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eye. Such an image of the nation – or narration – might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west. An idea whose cultural compulsion lies in the impossible unity of the nation as a symbolic force. This is not to deny the attempt by nationalist discourses persistently to produce the idea of the nation as a continuous narrative of national progress, the narcissism of self-generation, the primeval present of the *Volk*.« (Bhabha 1990: 1)

Anne McClintock hat darauf hingewiesen, dass diese doppelte Zeitlichkeit der Kontinuität und des Fortschritts mit einer als ›natürlich‹ gedachten Geschlechterdifferenz verknüpft ist:

»Women are represented as the atavistic and authentic body of national tradition (inert, backward-looking, and natural), embodying nationalism's conservative principle of continuity. Men, by contrast, represent the progressive agent of modernity (forward-thrusting, potent, and historic), embodying nationalism's progressive, or revolutionary, principle of discontinuity.« (McClintock 1997: 92)

Während also die Kontinuität verbürgende Weiblichkeit zum Zeichen der Genealogie der Nation wird, fungiert Männlichkeit nach McClintock als Zeichen der nach vorne strebenden *agency* nationalen Fortschritts. Auf Grundlage dieser Beobachtung begreife ich die Figurationen weißer Männlichkeit als Vehikel der (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein in der frühen Bundesrepublik, der angesichts der deutschen Verbrechen des Zweiten Weltkriegs und der Shoah notwendig gewordenen (Neu-)Bestimmung. Diese Figurationen sind jedoch keinesfalls ›neu‹, sondern greifen auf Imaginationen zurück, die im Fortschrittsdenken der Moderne zirkulieren und sich aktualisieren. Im (verdeckten) Zentrum dieser Vorstellungen steht die Stabilisierung weißer Männlichkeit (vgl. Presche 2005b: 30).

Mit Bezug auf Bhabha frage ich nach den Effekten der Ambivalenz zwischen kontinuierlicher und performativer Zeit, der Gleichzeitigkeit von Bezügen auf ›Tradition‹ und der Behauptung von ›Neuem‹, die in den Diskursen und Narrativen einen »sense of nationness« bezeichnen, der zwischen »the *heimlich* pleasures of the hearth« und »the *unheimlich* terror of space or race of the other« changiert (Bhabha 1990: 2). Ausgehend von dieser Ambivalenz, die in dem Wortspiel von *heimlich* und *unheimlich* auf die Relationalität und Verbundenheit der Begriffe verweist,<sup>14</sup> lassen sich die Figurationen weißer Männlichkeit also nicht untersuchen, ohne nach der Funktion der Einblendungen rassifizierter Differenz zu fragen.

14 Mit Sigmund Freud ist das Unheimliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes, also gerade nicht etwas Neues oder Fremdes, sondern etwas, das im Verborgenen hätte bleiben sol-



## Männlichkeitskrise und Krisenrhetorik

Die vielfach konstatierte ›Krise der Männlichkeit‹ im Nachkrieg, deren Darstellung und Überwindung insbesondere in der ersten Hälfte des Jahrzehnts in den Filmen als Krisen(überwindungs)narrativ allgegenwärtig ist, steht am Anfang der Untersuchung.<sup>15</sup> In TOXI etwa ist die Figur des Theodor ›in der Krise‹. Einerseits steckt Theodor in finanziellen Nöten, andererseits macht ihn Toxis Anwesenheit ›krank‹. Der Film erzählt vordergründig die Geschichte des afrodeutschen Mädchens, zugleich hat dieses die Funktion, die Heilung Theodors und damit die Überwindung der Krise zu ermöglichen.

Die Krise ist im hier untersuchten Kontext nicht an ein teleologisches Geschichtsmodell gebunden,<sup>16</sup> sondern wird als Konzept verstanden, das an der Konstruktion von Nation, an der (Wieder-)Herstellung von Deutschsein beteiligt ist (vgl. Haschemi Yekani 2011: 9). Die Rede von der Krise steht in engem Zusammenhang mit der militärischen Niederlage und der Besetzung durch die Alliierten und berührt Vorstellungen der Nation bzw. von Deutschsein (vgl. Fehrenbach 1995: 95). Die ›Krise der Männlichkeit‹ artikuliert sich einerseits in der Figur des (versehrten) Heimkehrers, des ehemaligen Wehrmachtssoldaten, der zurück aus der Kriegsgefangenschaft in die Nachkriegsgesellschaft integriert werden musste. Andererseits speiste sie sich aus den Vorstellungen der Gefährdung und Bedrohung, mit denen auf die Anwesenheit der Besetzungssoldaten und vor allem die sexuellen Beziehungen, die deutsche Frauen mit diesen eingingen, reagiert wurde. Anette Brauerhoch hat in ihrer filmhistorischen Studie *Fräuleins und GIs* (2006) eindrücklich darauf hingewiesen, dass die sexuellen (Liebes-)Beziehungen insbesondere zwischen afroamerikanischen Soldaten und deutschen Frauen Anlass rassistischer Debatten in der frühen Nachkriegszeit waren, die ebenfalls als Ausdruck des Krisendiskurses gelten können.<sup>17</sup> Hier sei daran erinnert, dass der nationale Gemeinschaftskörper

---

len, aber an die Oberfläche tritt (vgl. Freud 1997: 263f.). Zum ästhetischen Modus des Unheimlichen vgl. insbesondere Kapitel I.3.

- 15 Zur ›Krise der Männlichkeit‹ im Nachkrieg vgl. Fehrenbach 1995, Moeller 1997b, Poiger 2000; 2001a; 2001b. Zur Krise der weißen Männlichkeit vgl. Robinson 2000, Glawion/Haschemi Yekani/Husmann-Kastein 2007a, Brunotte/Herrn 2008, Kappert 2008, Haschemi Yekani 2011, Di Blasi 2013 sowie die Themenhefte der Zeitschriften *figurationen* (2002), *Feministische Studien* (2006) und *L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* (2008). Zum Begriff der Krise als historisches Konzept der Geschlechterforschung vgl. Opitz-Belakhlal 2008, Lengwiler 2008.
- 16 Dies entspricht der Auffassung Reinhard Kosellecks, der in *Kritik und Krise* (1954) die Moderne als Epoche kennzeichnet, »die seit der Aufklärung konstitutiv mit einem krisenhaften historischen Verlaufsmodell verknüpft ist« (Lengwiler 2008: 80). Zum Verhältnis von Krise und Kino bzw. zur Filmgeschichte als Krisengeschichte vgl. Koch/Wende 2010; Wedel 2010.
- 17 »Das desintegrierte Deutschland fand im Körper seiner Frauen symbolhaften Ausdruck, der fremde Einfluß, der in diese eindringt, steht für die ›Überwältigung‹ der ganzen Na-

weiblich gedacht wird, da er die Genealogie der Gemeinschaft verbürgt. Diese Vorstellung hat »Rückwirkungen auf die Rolle des weiblichen Körpers in der weltlichen Gemeinschaft« (von Braun 2000a: 28) und zeigt sich unter anderem in der Bewertung sexueller Beziehungen zwischen »Frauen der eigenen Gemeinschaft mit ›fremden‹ Männern« als Gefahr und Bedrohung des Kollektivkörpers, basierend auf der »Vorstellung, daß der ›Volkkörper‹ durch einen ›Fremdkörper‹ ›penetriert‹ und ›verletzt‹ werde« (ebd.). In der Aufspaltung der Nachkriegsweiblichkeit in die Figuren der ›Trümmerfrau‹ und des ›Fräuleins‹ wird die gemeinschaftsbildende Funktion sehr deutlich: Der weibliche Körper symbolisiert »einerseits *den* Kollektivkörper, andererseits aber auch das Unberechenbare oder Auszuschließende der Gemeinschaft« (ebd.: 29). Die Auseinandersetzungen um ›GIs und Fräuleins‹ wie auch der Diskurs um afrodeutsche ›Besatzungskinder‹ (vgl. Lemke Muniz de Faria 2002; Fehrenbach 2001a, 2001b, 2005a, 2005b) prägten vor allem die ersten Nachkriegsjahre, auch wenn Schwarz-weiße (Liebes-)Verhältnisse nicht nur in TOXI, sondern während des gesamten Jahrzehnts in den Filmen unsichtbar blieben.

Im Folgenden rücken daher die filmischen Strategien der Überwindung der ›Krise der Männlichkeit‹ in den Fokus. Nach der doppelten Staatsgründung 1949 fanden Erzählungen der ›Krise der Männlichkeit‹ vermehrt Eingang in bundesdeutsche Filme. Eine Variante, wie Geschlechterinszenierungen zur (Wieder-)Herstellung von Deutschsein beitrugen, war Heide Fehrenbach zufolge die Etablierung einer ›moralischen Männlichkeit‹ (Fehrenbach 1995: 155). Diese spezifische Figur entstand in den Filmen der frühen 50er Jahre und fungierte als ideale Version von Männlichkeit, die Deutschland den Weg in die Zukunft eröffnete (vgl. ebd.: 154f.). Diese Zukunftsgewandtheit deckt sich mit der reterritorialisierenden Funktion der Krise. Mit Elahe Haschemi Yekani ist die Krise darüber hinaus als bevorzugter Erzählmodus hegemonialer Männlichkeit zu verstehen (vgl. Haschemi Yekani 2011: 16).<sup>18</sup> In ihrer Studie hat Haschemi Yekani darauf aufmerksam gemacht, dass in den von ihr untersuchten kolonialen und postkolonialen literarischen und filmischen Erzählungen die Krise ein Privileg weißer Männlichkeit darstellt, das ihrer Universalisierung dient (vgl. ebd.: 11):

»However, it is the normative and unmarked position of White Masculinity that lends narratives of hegemonic masculinity in crisis such as a cultural momentum of standing for the

---

tion, deren ›body politic‹ am Boden liegt.« (Brauerhoch 2006: 21f.) Bei Brauerhoch findet sich ein ausführlicher Überblick über die Forschungsliteratur zum Thema (vgl. ebd.: 39-45). Maria Höhn betont in *Amis, Cadillacs und »Negerliebchen«*. *GIs im Nachkriegsdeutschland*, dass immer wieder auf Bilder von ›Prostitution‹ bzw. ›Vergewaltigung‹ zurückgegriffen wurde, um die Beziehungen, die für den ›moralischen Verfall‹ verantwortlich gemacht wurden, zu diskreditieren (vgl. Höhn 2008: 209 ff.).

18 Zum Konzept der ›hegemonialen Männlichkeit‹ vgl. Connell 2000; Connell/Messerschmidt 2005.

whole of mankind. That is why, it can be argued, these texts are part of a discourse that re-privileges hegemonic masculinity. Proclaiming a crisis often entails a restorative impulse.« (ebd.: 16)

Diese Re-Privilegierung wird in TOXI im Verlauf der Narration durch eine Umdeutung erreicht. Das afrodeutsche ›Besatzungschild‹ als sichtbares Erbe der als transgressiv und ›unmoralisch‹ erachteten Schwarz-weißen (Liebes-)Beziehungen wird schließlich nicht mehr als Bedrohung (im Film heißt es »Kind der Schande«), sondern als Zeichen der Unschuld (›Das Kind ist unschuldig‹) und damit als Chance wahrgenommen. Hier haben die rassistischen Bestimmungen der ›Nürnberger Gesetze‹ ein Echo: Im Nationalsozialismus wurde Schwarzen Deutschen die Staatsangehörigkeit entzogen und sie wurden für staatenlos erklärt, Beziehungen zu weißen Deutschen wurden als »Rassenschande« verfolgt. Indem also der Fokus auf das ›unschuldige‹ Kind gelegt wird, vollzieht sich eine signifikante Verschiebung. Durch Toxis Anwesenheit wird der krisenhaft gezeichnete männliche Protagonist zum Umdenken bewegt und durch ihre (vorübergehende) Integration in die Familie erlangt er seine Moral (zurück), die eine Abgrenzung zum Nationalsozialismus und zur Shoah zu ermöglichen scheint. Auch wenn der Film bemüht ist, schlussendlich Zweifel an dieser einfachen Lösung beizubehalten, wird deutlich, dass Theodor durch seine Beziehung zu Toxi rehabilitiert und damit als weiß figuriert wird. Auch hier zeigt sich die Abhängigkeit hegemonialer Männlichkeit von Weißsein (vgl. ebd.: 29).

### **Filmische Figurationen weißer Männlichkeit**

Figurationen lassen sich als »vergleichsweise stabile Verhärtungen grundsätzlich fluider, historisch kontingenter, immer unterschiedlicher Körper« (König/Perinelli/Stieglitz 2012: 13) beschreiben, anhand deren Betrachtung auch die sie durchwirkenden »Diskurse von Nation und ›Rasse«, von Geschlechtlichkeit und Sexualität, von Delinquenz und Moral« (ebd.: 16) in den Blick genommen werden können. In der Analyse der Filme interessieren mich demnach die Figuren weißer Männlichkeit als Ergebnis ihrer diskursiven wie filmischen Figuration.

Die Figuren entstehen in den Filmen relational und prozessual im Zusammenspiel mit *geotherten*<sup>19</sup>, das heißt vergeschlechtlichten und rassifizierten Figuren, Bildern, aber auch Tönen, Symbolen und Metaphern. Sie sind nicht allein an die

---

19 Der Begriff des *Othering* wurde von Gayatri Spivak eingeführt, um den Prozess zu beschreiben, mit dem im kolonialen Diskurs ›andere‹ hergestellt werden: »Othering describes the various ways in which colonial discourse produces its subjects. In Spivak's explanation, othering is a dialectical process because the colonizing *Other* is established at the same time as its colonized *others* are produced as subjects.« (Ashcroft/Griffith/Tiffin 2000: 171)

Inszenierung der Filmkörper oder gar die Körper der Schauspieler gebunden, sondern lassen sich als machtvolle Konstellationen beschreiben, die in Interaktionen, in und durch inner- und außerfilmische Bewegungen und Beziehungen entstehen:

»Die einzelne Figur tritt uns in ihrer medialen Präsenz und Wirkungskraft von Anfang an als ein schillerndes Konglomerat von Facetten entgegen, die sich in ihr überlagern und sie im Beziehungsgeflecht der gesamten Konstellation situieren. Ihre Facetten veräußern sich alle – punktuell oder als durchgehende Linie – an der Oberfläche: Als komplementäre oder widersprüchliche nähern sie den Prozess der Figurenkonstruktion, verdichten sich in der audiovisuellen Bewegung des Narrativen zu einem semantischen und ästhetischen Spannungsfeld, binden intermediale Bezüge und – im weitesten Sinne – kulturelle Aspekte ein. So präsentiert sich die Figur immer auch als ein vielschichtiger, dynamischer Knotenpunkt von Verweisen.« (Tröhler/Schweinitz 2006: 3f.)<sup>20</sup>

Mit Donna Haraway lassen sich Figurationen darüber hinaus als performative Bilder begreifen, die bewohnbar sind. In diesem Sinn sind Figurationen nicht unbedingt repräsentational oder mimetisch, aber notwendigerweise tropisch. Das heißt, sie können weder buchstäblich noch selbst-identisch sein (vgl. Haraway 1997: 11). Stattdessen beinhalten sie eine Art von »displacement«, eine Verschiebung, die Identifikationen und Sicherheiten unterläuft (ebd.). Der Begriff der ›Wendung‹ (griech. *trópos*) verweist nicht nur auf eine Substitution (vgl. Nünning 1998: 541), sondern enthält implizit auch den Aspekt der Verräumlichung, der auch für die hier untersuchten Figurationen relevant ist. Die filmischen Räume, in denen sich die Figuren bewegen, sind ebenfalls an der Figuration weißer Männlichkeit beteiligt: Von der ›Heide‹ über ›Afrika‹ bis zu ›Jazzkellern‹ sind sie als Räume der Auseinandersetzung, als »Kontaktzonen«<sup>21</sup>, zu begreifen. Auch wenn die meisten Filme auf die Etablierung eines filmischen Raums abzielen, der jegliche Differenz absorbiert und integriert und durch diese Bewegung zu einem ›weißen Raum‹ wird (vgl. Foster 2003: 50f.), gibt es Momente, in denen (rassifizierte) Differenz nicht getilgt wird und andere Verhältnisse wenn nicht möglich, so doch zumindest denkbar werden. Der Fokus auf die Figurationen weißer Männlichkeit ermöglicht somit, die Prozesse ihrer Herstellung und Stabilisierung zu analysieren und legt zugleich deren grundlegende Umkämpftheit frei.

Dies korrespondiert damit, dass die »große Form« des »Aktionsbildes« (Deleuze 1989: 193 ff.) im klassischen Erzählkino darauf abzielt, den Konflikt, die Situa-

20 Zur Figur im Film vgl. Eder 2008 sowie das Heft zu »Figur und Perspektive (I)« der Zeitschrift *montage av* 2006.

21 Unter Kontaktzonen sind soziale Räume zu verstehen, an denen Kulturen aufeinandertreffen, zusammenstoßen, sich reiben, meist in Kontexten asymmetrischer Machtverhältnisse wie Kolonialismus, Sklaverei oder in Situationen, in denen diese bis heute nachwirken (vgl. Pratt 1991: 34).

tion zu ›lösen‹ und so die Ordnung wiederherzustellen. Die Narration folgt (meist) dem weißen und männlichen Helden. Die Krise fungiert dabei als Auslöser eines Krisenüberwindungsnarrativs, das auf seine Schließung zielt. Auch im Kino ermöglicht also erst der Rückgriff auf die Krisentropie die narrative Herstellung und Stabilisierung hegemonialer Männlichkeit (vgl. Kaltenecker 1996: 280). Allerdings löst sich die Krise dadurch nicht auf:

»Die Hegemonie beseitigt die Krisen nämlich nicht, sondern neutralisiert sie bloß, sie nimmt sie gewissermaßen in sich auf, um sie zu transformieren [...]. In dieser Hinsicht ist das Erzählkino wohl weniger als Institution der *Krisenlösung* denn als eine der *Krisenverwaltung* zu betrachten [...].« (Ebd.: 304).

Trotz der hegemonialen Funktion der Krise gelingt die narrative Schließung allerdings nicht vollständig. Gilles Deleuze hat die (relative) Offenheit des ›Bewegungsbildes‹, zu dem auch das ›Aktionsbild‹ gehört, betont: Diese Offenheit beruht zuallererst auf der grundlegenden Eigenschaft des Filmbildes, Bewegung zu vermitteln (Deleuze 1989: 22ff.). Darüber hinaus verhindern sowohl seine Beziehung zum *hors-champ*, das ›außerhalb‹ des Kaders von »einer ziemlich beunruhigenden Präsenz [zeugt]« (ebd.: 34f.), als auch die Montage, die das Bild in Beziehung »zu der als das Offene begriffenen Zeit« (ebd.: 82f.) setzt, die Schließung. Die filmischen Bewegungen lassen sich daher eher als De- und Reterritorialisierungen begreifen, die wiederum Auskunft über die Umkämpftheit und Instabilität des Gezeigten geben. In den untersuchten Filmen wird dies gerade in den exzessiven Momenten, im Spektakel, besonders deutlich – seien es die Einblendungen von rassifizierter und vergeschlechtlichter Differenz,<sup>22</sup> von Schwarzsein als Spektakel oder aber insbesondere die Figuren weißer Männlichkeit, die zunehmend selbst zum Spektakel werden.<sup>23</sup> Wie Dyer ausführt, ist weiße Männlichkeit als Spektakel durch eine grundlegende Instabilität gekennzeichnet, die dadurch entsteht, dass diese, um ihre Universalität zu behaupten, keine spezifischen Eigenschaften haben darf, aber zugleich um sichtbar – im Zentrum der Repräsentation – zu sein, mit Eigenschaften versehen werden muss:

---

22 Zum »spectacle of the Other« vgl. Hall 1997.

23 Damit schließt die vorliegende Studie an filmwissenschaftliche Arbeiten seit den 80er Jahren an, die vor allem für das Hollywoodkino die Inszenierungen (weißer) heterosexueller Männlichkeit als Spektakel untersucht haben. Vgl. u.a. Neale 1983; Penley/Willis 1993; Cohan/Hark 1993; Cohan 1993a, 1993b; Holmlund 1993; zu Männlichkeiten im (Hollywood-)Kino allgemeiner vgl. Tillner/Kaltenecker 1995, Kaltenecker 1996, Hißnauer/Klein 2002, Gotto 2003. Mit Fokus auf das Hollywoodkino der 50er Jahre vgl. Cohan 1997, Elzer 2005, Fenske 2008.

»This is negotiated by various means – the pattern of looks in cinema, for instance, which tends to make the dominating look that of the white male, the production of stars who are at once special and ordinary, the assumption of universality [...] – but its successful negotiation cannot be taken for granted, and constitutes an instability at the heart of the representation of whiteness.« (Dyer 1997: 39)

Darüber hinaus sind die Figurationen weißer hegemonialer Männlichkeit durch eine Ambivalenz bestimmt, die über sie selbst hinausweisen – auf Praktiken, die diese Figurationen zwar prägen, ihnen jedoch zugleich zuwiderlaufen, widersprechen, sie überschreiten: Deutschsein wird, wie ich zeigen werde, in den Filmen als Weißsein hergestellt, in einzelnen Momenten scheint jedoch ein Schwarz-werden auf.

## SCHWARZ-WERDEN

In den meisten Fällen ist das Schwarz-werden eingebunden in den Differenzkonsum und meint die ambivalente weiße Aneignungsgeste »imaginärer Afroamerikanisierung« (Ege 2007: 18), etwa in TOXI, wenn das Ende des Films dem Publikum anbietet, sich mit dem afrodeutschen Mädchen, das von seinem afroamerikanischen Vater heimgeholt wird, zu identifizieren, und dieser Vorgang Entlastung von der Situation in der Bundesrepublik verspricht. Die verschiedenen Formen von Differenzkonsum in den Filmen sind von der doppelten Figur geprägt, die Eric Lott für die US-amerikanischen Tradition der *Minstrelsy* auf die Formel »Love and Theft« – Liebe und Diebstahl – gebracht hat (Lott 1993). Dieser Modus der Aneignung gleicht einer Imitation, die es dem weißen Subjekt ermöglicht, sich mit der abgewerteten Seite der Schwarz-Weiß-Metapher zu identifizieren (vgl. Mercer 1994: 301). Zugleich ist aber, wie Kobena Mercer ausführt, auch eine Logik der Umkehrung am Werk, bei der eine Aufwertung mittels Identifikation mit Schwarzsein und einer Art strategischem Selbst-*Othering* mit der gleichzeitigen Abkehr vom dominanten Selbstbild einhergeht (vgl. ebd.).

In den untersuchten Filmen werden diese Aneignungsstrategien von einzelnen Beziehungen, Bewegungen, Gesten unterbrochen. In diesen Momenten wird Schwarz-werden im Sinne des »Minoritär-werdens« als deterritorialisierende, relationale Bewegung erkennbar (Deleuze/Guattari 1992: 396). »Minoritär-werden« als Prozess ist nicht das Gleiche wie »Minorität« als Status oder Gesamtheit. In diesem Sinn umfasst Schwarz-werden

»eine Doppelbewegung: mit der einen entzieht sich ein Term (das Subjekt) der Mehrheit, mit der anderen tritt ein Term (das Medium oder der Träger) aus der Minderheit heraus. Es gibt einen unauflöselichen und asymmetrischen Block des Werdens, einen Bündnisblock [...]. Ein

minoritäres Werden existiert nur durch ein deterritorialisertes Medium und ein deterritorialisertes Subjekt, die so etwas wie seine Elemente sind.« (Ebd.: 397)<sup>24</sup>

Deleuze und Guattari begreifen »Minoritär-werden« als politische Angelegenheit und weisen mit diesem Begriff auf das Potential der Veränderung durch Bündnisse jenseits des Majoritären. Momente dieses Werdens scheinen in den Filmen auf, jedoch weniger in dem, was sichtbar ist, als in dem, was ausgeblendet wird, was außerhalb des Kadrs bleibt, oder erst in den Reaktionen, die das Minoritäre integrieren und damit entschärfen.

Darüber hinaus lässt sich Schwarz-werden als Fluchtlinie verstehen, die in jenen Momenten in den Filmen aufscheint, in denen Deutschsein als Schwarzsein sichtbar und/oder sagbar wird. Schwarz-werden bezieht sich hier auf den von Michelle M. Wright eingeführten Begriff des *Becoming Black* (2004), mit dem sie die Fluidität und Unabgeschlossenheit Schwarzer Identität in der Diaspora betont, die in den Auseinandersetzungen zwischen Dominanzkultur und minoritären Kulturen entsteht:

»In using the phrase ›becoming Black‹ I do not mean to imply that, until the beginning of the twentieth century, peoples of African descent in the West were bereft of either an individual or a collective identity. Instead, I use the term ›Black‹ as a signifier for the complex negotiation between dominant and minority cultures that all peoples of African descent in the West – philosophers or not – must make in order to survive, whether physically or psychologically [...]. As such ›becoming Black‹ highlights the fluidity of Black identity in the West, and our ever-evolving understanding of it.« (Ebd.: 26)

In dieser Dimension verweist Schwarz-werden auf die Schwarzen Subjektivitäten, deren Spuren sich etwa in den Performances der Schwarzen DarstellerInnen artikulieren. In seiner komplexen Bedeutung verweist der Begriff des Schwarz-werdens darauf, dass die (Wieder-)Herstellung von Deutschsein als Weißsein Ergebnis eines umkämpften Aushandlungsprozesses ist und nicht vollständig gelingt.

## **Weißer Imaginationen von Schwarzsein und Schwarze Präsenz**

In dem Essayband *Im Dunkeln spielen* (1994) hat die afroamerikanische Schriftstellerin Toni Morrison die Funktion der Darstellungen von Schwarzsein in der weißen literarischen Imagination untersucht. Darin führt sie, in Anlehnung an Edward Saids *Orientalismus* (1981), den Begriff des »Afrikanismus« ein, um zu untersuchen, »wie in den Vereinigten Staaten eine nichtweiße, afrikanerähnliche (oder afrikanis-

---

24 Für eine kritische Diskussion des Potentials von »Minoritär-werden« vgl. Ege 2007: 147 ff.

tische) Präsenz oder Persona konstruiert wurde und welchen Zwecken diese künstlich hergestellte Präsenz diene« (Morrison 1994: 26f.). Sie benutzt den Begriff »für die Bedeutung und für die Beiklänge des Schwarzseins, für das afrikanische Menschen heute stehen, sowie die ganze Skala von Ansichten, Meinungen, Interpretationen und Fehlinterpretationen, welche die eurozentrische Lehre über diese Menschen begleiten« (ebd.: 27). Als »lähmendes Virus des literarischen Diskurses« ist der Afrikanismus »in der eurozentrischen Tradition [...] zu einer Möglichkeit geworden, Fragen der Klasse, der sexuellen Freizügigkeit und Unterdrückung, der Formierung und Ausübung von Macht und Betrachtungen über Ethik und Verantwortung gleichermaßen zu diskutieren und unter Kontrolle zu halten« (ebd.). Als Trope, die ihre Wirksamkeit »[d]urch den einfachen Trick, die Farbskala auf einer Seite der Palette zu dämonisieren und zu konkretisieren« (ebd.), erhält, ermöglicht der Afrikanismus Aussagen und Auslassungen, Darstellungen und Ausblendungen, Historisierungen und Enthistorisierungen zugleich. Für Morrison ermöglicht die eingehende Betrachtung des Afrikanismus bzw. des Schwarzseins die Untersuchung von literarischem Weißsein und sie analysiert die Funktion des Afrikanismus für die literarische Imagination von Weißsein und für das, was als »amerikanisch« bezeichnet wird. Übertragen auf den bundesdeutschen Kontext frage ich nach der Bedeutung und der Funktion der Einblendungen von Schwarzsein für die filmische Herstellung von Deutschsein im bundesdeutschen Kino der 50er Jahre.<sup>25</sup> Mit Bezug auf Morrison geht es darum, den »Einfluss des Rassismus auf diejenigen, die ihn perpetuieren«, und die »Auswirkung von Ideen rassistischer Hierarchie, rassistischer Ausgrenzung und rassistischer Verletzbarkeit und Verfügbarkeit auf Nichtschwarze zu untersuchen, die die Ideen vertreten haben oder ihnen widerstanden, sie erkundeten oder sie veränderten« (ebd.: 33).<sup>26</sup>

Im Zentrum des Interesses steht dabei die Frage, auf welche Weise Deutschsein als Weißsein (wieder-)hergestellt und mit welchen Bedeutungen es versehen wird. In Ergänzung zu der Funktion des Afrikanismus, die auf der Annahme beruht,

25 Insofern ist diese Studie ein Beitrag zur kritischen Weißseinsforschung. Der akademischen Auseinandersetzung, die häufig aus weißer Perspektive den hegemoniekritischen Fokus auf sich selbst richtet, ging die Schwarze Kritik im Rahmen sowohl politisch-aktivistischer als auch wissenschaftlicher Kontexte voraus (vgl. Piesche 2005a: 16). In den letzten Jahren sind im deutschsprachigen Raum eine Reihe von Veröffentlichungen entstanden, die das dekonstruktive Anliegen verfolgen, das Augenmerk auf die »weißen Subjekte rassialisierender Konstruktionsprozesse und Herrschaft« zu richten (Eggers et al. 2005: 13). Als wichtige Arbeiten seien genannt: u.a. Eggers et al. 2005, Wollrad 2005, Tißberger et al. 2006 sowie die Schwerpunktheft der Zeitschriften *WerkstattGeschichte* 2005 und *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 2005. Für eine kritische Auseinandersetzung mit Ansätzen der Kritischen Weißseinsforschung vgl. u.a. Lorey 2007.

26 Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Entstehung von Rassismus an nicht-weiße Präsenz gebunden ist: »Es ist vielmehr die Präsenz sich als weiß definierender Bevölkerungen, die Rassismus produziert.« (El-Tayeb 2005: 8)



»Schwarze hätten keine Geschichte und keinen Kontext« (ebd.: 82), betrachte ich im Folgenden die filmische Inszenierung von Schwarzsein und Weißsein unter der Prämisse afrodeutscher Präsenz, da die Schwarzen Figuren in den Filmen neben ihrer Funktion für die (Wieder-)Herstellung von Deutschsein als Weißsein auch als Indiz für die weit zurückreichende Geschichte deutscher »Blackness with Blacks« (Camp/Größe/Lemke Muniz de Faria 1998: 206) zu verstehen sind.<sup>27</sup>

Diese »indexikalische« Qualität der filmischen Repräsentationen ist jedoch nicht einfach als Spur der historischen afrodeutschen Präsenz zu verstehen. Sie ist nicht zu trennen von der von Frantz Fanon in *Schwarze Haut, weiße Masken* am Beispiel der Anrufung »Sieh mal ein Neger!« (Fanon 1985: 79) beschriebenen Herstellung des »epidermisches Rassenschemas« (ebd.: 81) im Zusammenspiel von weißer Angst, Benennung und weißem Blick. Diese gewaltvolle Fixierung macht sich an der »Hautfarbe als sichtbarstem aller Fetische« (Bhabha 2000: 116) fest, aber »bildet« nicht einfach die Realität »ab«, sondern verweist immer auch auf die Verkennerung der (kolonial-)rassistischen Imaginationen von Schwarzsein (vgl. ebd.). Dies gilt in besonderem Maße auch für das Kino. Auch das Kapitel »Die gelebte Erfahrung der Schwarzen«, in dem Fanon die obige Szene beschreibt, endet im Kino: »Ich kann nicht ins Kino gehen, ohne mir selbst zu begegnen. Ich warte auf mich. Ein Neger-Groom wird auftreten. Das Herz verdreht mir den Kopf.« (Fanon 1985: 102) Wie in diesem Zitat eindrücklich formuliert, tragen die Filmbilder zur Fixierung im Stereotyp bei – auch wenn das Stereotyp, wie ich mit Bezug auf Bhabha in Kapitel II.2 ausführen werde, der permanenten Wiederholung bedarf und immer auch auf die Verunsicherung und die Gefahr der Umkehrung des Blicks verweist.

---

27 Diese Prämisse ist als Antwort auf Sander Gilmans Essayband *Blackness without Blacks* (1982) zu verstehen. Darin macht Gilman die These zum Ausgangspunkt, dass die wirkmächtigen Bilder und Vorstellungen von Schwarzsein ohne die Anwesenheit Schwarzer oder afrikanischer Menschen entstanden seien. Eine ähnliche Annahme liegt auch der von Reinhold Grimm und Jost Hermand herausgegebenen Anthologie *Blacks and German Culture* (1986) zugrunde. Das ist insofern richtig, als die Entstehung von anti-Schwarzem Rassismus nicht an die reale Anwesenheit von Schwarzen Menschen gebunden ist. Gleichwohl negiert dieser Befund die lange Geschichte afrodeutscher Präsenzen, die seit Mitte der 80er Jahre insbesondere in Forschungen aus afrodeutscher Perspektive aufgearbeitet wurde: Vgl. zuallererst das von Katharina Oguntoye, May Oritz (Ayim) und Dagmar Schultz herausgegebene Buch *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte* (1986), in dem neben zahlreichen Selbstzeugnissen die Diplomarbeit May Ayims einen ersten Überblick über die Geschichte afrikanisch-deutscher Präsenzen lieferte. Zur afrodeutschen Präsenz und Geschichte sowie zur afrikanisch-deutschen Beziehung vgl. u.a. Oguntoye 1997, Hügel-Marshall 1998, El-Tayeb 2001, Reed-Anderson 1995; 2000, Lemke Muniz de Faria 2002, Größe 2003, Cybernomads/Antidiskriminierungsbüro Köln 2004, Camp 2004, Michael 2013 sowie Martin 2001, Martin/Alonzo 2004; Martin/Alonzo 2012, Bechhaus-Gerst/Klein-Arendt 2002, Bechhaus-Gerst/Giesecke 2006; Mazón/Steingröver 2005, van der Heyden 2008, Diallo/Zeller 2013, Aitken/Rosenhaft 2013.

Gleichwohl machen die filmischen Darstellungen aber auch die Geschichten Schwarzer Menschen in Deutschland sichtbar, wie Tobias Nagl betont:

»Die Geschichte von Menschen afrikanischer Herkunft hat auch im deutschsprachigen Kino deutliche Spuren hinterlassen. So ›unsichtbar‹ Schwarze in Deutschland lange Zeit zwangsweise blieben, so deutlich sichtbar waren sie auf der Leinwand. Doch gerade diese Sichtbarkeit trug dazu bei, ihnen jegliche Individualität abzusprechen. Waren schwarze Schauspieler im Kino zu sehen, dann hatten sie immer für ein Bild einzustehen, das schon lange vor ihnen existierte. Ihre Kino-Geschichte ist eine Geschichte weißer Phantasien und Projektionen [...]. Zugleich sind diese Bilder aber auch historische Dokumente sowohl der Alltagsrealität wie der Präsenz Schwarzer in Deutschland.« (Nagl 2002)<sup>28</sup>

## De/Thematisierungen von Rassismus

Im Kontext von Reeducation-Programmen nach 1945 und den Bestrebungen der jungen Bundesrepublik um ›Entschuldung‹ und ›Wiedergutmachung‹ lässt sich eine Verschiebung vom eliminatorischen Antisemitismus des Nationalsozialismus hin zu einem eher mit den USA assoziierten, gegen Schwarze Menschen gerichteten Rassismus konstatieren, der auf koloniale Vorstellungen rekurriert. »[R]ace as a concept continued to be employed, but was reduced to the radically simplified terms of the black-white binary [...] thus redrawing the lines of a meaningful difference according to stereotypical phenotype.« (Fehrenbach 2005: 97) Die Herausbildung einer »postwar logic of race« (ebd.: 4) in der Bundesrepublik versprach neben der Reflexion eines selbstbewussten demokratisierenden Impulses und einer neuen Westorientierung vor allem einen Neustart durch die abrupte Verwerfung von staatlichem Rassismus (vgl. ebd.).

Auch in den zeitgenössischen Filmen zeigen sich diese Dis/Kontinuitäten und Verschiebungen. Auf die Notwendigkeit, nicht mehr rassistisch zu erscheinen, die sich sowohl aus dem Bedürfnis nach Entschuldung als auch der Sorge um das internationale Ansehen der Bundesrepublik speiste, wurde unter anderem mit Anleihen beim Hollywoodkino und Rückbezügen auf das frühe und das Weimarer Kino re-

28 Tobias Nagl hat mit *Die unheimliche Maschine* (2009) ein Grundlagenwerk für die Betrachtung dieses Zusammenhangs vorgelegt. Darüber hinaus lieferten die wenigen Monografien und Aufsätze, die sich mit Rassismus und Afrikanismen (Brauerhoch 1997, Nganang 2001, Kabatek 2003, Piesche 2004, Baer 2001; 2008) oder mit Weißsein (hooks 1996; Heidenreich 2003, 2009) im (bundes-)deutschen Kino befassen, wichtige Hinweise und Anregungen, auch wenn bisher weder eine systematische Untersuchung zu diesem Thema insgesamt noch eine Betrachtung des hier interessierenden Untersuchungszeitraums vorliegen. Seit der Jahrtausendwende sind vermehrt Arbeiten entstanden, die sich explizit mit (den Dis/Kontinuitäten von) Rassismus nach 1945 beschäftigen und unverzichtbare Referenzen für die vorliegende Arbeit darstellen, vgl. insbesondere Linke 1999; Sieg 2002; 2006, Fehrenbach 2005a; 2005b, Schroer 2007, Bojadžijev 2008, Sow 2008.

agiert. Nagl hat am Beispiel von TOXI festgestellt, dass expliziter Rassismus nach 1945 zwar aus den bundesrepublikanischen Filmen verschwand, »nicht jedoch die Vorstellung, Deutschland sei eine ›weiße‹ Nation« (Nagl 2004b: 300). Diese These stimmt und stimmt zugleich nicht: Wie in den Analysen gezeigt wird, ist die (Wieder-)Herstellung von Deutschsein als Weißsein in den Filmen zentral für die Produktion und Perpetuierung des Gründungsmythos der Bundesrepublik (und der DDR), dass der Rassismus überwunden sei (vgl. Bielefeld 1998: 101). Die Herausbildung dieses Mythos wurde auch durch die notwendige Aufgabe von ›Rasse‹ als biologistischem Konzept begünstigt, die mit dem im Auftrag der UNESECO hauptsächlich von Soziologen und Anthropologen verfassten und 1950 veröffentlichten *Statement on Race*<sup>29</sup> vorgenommen wurde. Diese Erklärung, mit der sich die internationale Gemeinschaft für die Ächtung von rassistischem Denken einsetzte, resultierte unmittelbar aus der mörderischen Erfahrung der deutschen Verbrechen im Zweiten Weltkrieg und der Shoah. Bereits zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung gab es die Einschätzung, dass die Verwerfung des Begriffs ›Rasse‹ keinesfalls das Ende des Rassismus bedeute:

»Der Aberglaube, mit den körperlichen Verschiedenheiten der Rassen seien geistig-seelische verknüpft, es gebe ›höhere‹ und ›niedere‹ Rassen, und die einen seien zum Herrschen, die anderen zum Dienen berufen, ist noch weit verbreitet, besonders in Deutschland, wo die sich auf die Wissenschaft berufende Propaganda des Dritten Reiches eine schwer zu behebende Verwirrung der Geister erzeugt hat.« (Lerch 1950: 172)

Der wichtige Schritt, den Rassebegriff zu diskreditieren, hatte in der Bundesrepublik jedoch gerade nicht die Behebung der »Verwirrung« zur Folge, sondern ohne weitere Auseinandersetzung wurde in der Folge vor allem auf Ersatzwörter wie ›Ethnie‹ oder ›Kultur‹ zurückgegriffen. In seiner Studie *Schuld und Abwehr* (1955) beschrieb Theodor W. Adorno diesen Rückgriff auf Ersatzbegriffe als Abwehrstrategie: »Das vornehme Wort Kultur tritt anstelle des verpönten Ausdrucks Rasse, bleibt aber ein bloßes Deckbild für den brutalen Herrschaftsanspruch.« (Adorno 2003: 277) Auch bei Adorno zeichnet sich die mit der *postwar logic of race* einhergehende Verschiebung ab. Anhand eines von ihm geführten Interviews beschreibt er die »subtilen Mechanismen der Anpassung der Rassentheorie an die veränderte politische Lage« (ebd.: 276). Nun gehe es nicht mehr um ›Arier‹ und die ›Herrenrasse‹, sondern »um die weiße Rasse, welche die abendländische Kultur verteidigen

---

29 Die Konferenz von 1950, bei der das *Statement on Race* verabschiedet wurde, war die erste von fünf transdisziplinären Konferenzen, die 1950, 1951, 1964, 1967 und 1978 von der UNESCO zur Bekämpfung von Rassismus veranstaltet wurden und bei denen jeweils ein *Statement on the Race Question* verabschiedet wurde, vgl. Kerner 2009: 105-113. Die ersten vier Statements wurden von der Unesco 1969 veröffentlicht.

soll« (ebd.). Dass Rassismus nicht mehr (auf die bisherige Weise) artikuliert werden konnte, bedeutete also keineswegs seine Abwesenheit. Vielmehr wurde Rassismus als zeitlich (die rassistische und antisemitische Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus) oder geografisch (der in den Jim-Crow-Gesetzen<sup>30</sup> verankerte Rassismus gegen Schwarze in den USA) *außerhalb* Liegendes gedacht (vgl. Bielefeld 1998: 101). Um nicht über Rassismus sprechen zu müssen, wurden in den folgenden Jahrzehnten Ersatzbegriffe wie ›Ausländerfeindlichkeit‹ oder ›Fremdenfeindlichkeit‹ gefunden (Heidenreich 2006: 206; Heidenreich 2010b). Die auf Sichtbarkeit basierenden rassistischen Strukturen, in denen Deutschsein als Weißsein imaginiert wird, sind jedoch weiterhin wirksam: Afrodeutsche, *people of color* oder Post/Migrant\_innen werden unabhängig von ihrem Pass oder Status aufgrund der auf »V/Erkennung« setzenden Rassifizierung als ›Ausländer\_in‹ oder in den letzten Jahren als Menschen »mit Migrationshintergrund« wahrgenommen (vgl. Heidenreich 2006: 207f., 2010a; El-Tayeb 2011). Die »zentrale Funktion der Verkenning (ohne die die Gewalttätigkeit nicht einmal für diejenigen, die sie ausüben, zu ertragen wäre)« ist im Kontext des an Sichtbarkeit gebundenen Rassismus »mit einem ›Wille zum Wissen‹ [verbunden], d.h. mit einem heftigen *Begehren nach Erkenntnis*, nach einer unmittelbaren Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse« (Bali-bar/Wallerstein 1990: 26).

## ›RASSE‹, GESCHLECHT, MEDIEN

Der »Wille zum Wissen« ist auch im Kino wirksam. Das Kino ist sowohl durch seine Apparatur als auch dadurch, dass es in einem Entstehungszusammenhang mit Kolonialismus und Psychoanalyse steht (Kaplan 1997: 62),<sup>31</sup> selbst geschlechtlich codiert und rassifiziert und an der Hervorbringung von ›Rasse‹ und Geschlecht beteiligt. Es ist eingebunden in die von Bill Nichols, Christian Hansen und Catherine Needham beschriebenen »economies of otherness« (vgl. Nichols/Hansen/Needham 1991: 203ff.). »Diese [...] bilden komplexe diskursive Systeme, ganze Welten, in denen sich Töne, Bilder und Wünsche ineinander verflechten und mit ökonomischen Bedingungen ins Verhältnis setzen.« (Steyerl 2003: 41) Steyerl betont, dass die ›Ökonomien der Differenz‹ »zunehmend selbst biopolitisch [agieren], indem sie

30 Als Jim-Crow-Gesetze werden die rassistischen Gesetze in den Südstaaten der USA bezeichnet, die nach der Abschaffung der Sklaverei zwischen 1875 und 1964 die Segregation und damit die Diskriminierung und Unterdrückung von Afroamerikaner\_innen legitimierten.

31 Für diesen Zusammenhang vgl. v.a. Shohat/Stam 1994; Doane 1991b; Tobing Rony 1996; Modleski 1997; zum frühen deutschen Film vgl. Oksiloff 2001; zum Zusammenhang von deutschem Kolonialismus, visueller Kultur und Erinnerung vgl. Langbehn 2010.

direkt auf die Begehren und die Affekte einwirken« und zugleich »die Wahrnehmung und Produktion von Differenz [strukturieren]« (Steyerl 2003: 41). Eingebunden in diese Ökonomien der Differenz bringt das Kino also selbst rassifizierte und vergeschlechtlichte Differenz hervor und macht diese wahrnehmbar.<sup>32</sup>

Das Kino ist Teil der medialen Anordnung, die sich mit der Entstehung der technischen Medien im 19. Jahrhundert herausbildete. In dieser erzeugte das sehende Subjekt, das alles sehen kann, ohne selbst gesehen zu werden, den Körper der vergeschlechtlichten und rassifizierten Anderen durch den Blick der medialen Apparate und brachte die Körper der Frau, des Schwarzen, des Juden und des Homosexuellen hervor (vgl. von Braun 1994: 82). Haraway schreibt über diesen »erobernden Blick von Nirgendwo«, dass sich dieser »auf mythische Weise in alle markierten Körper ein[schreibt] und [...] der unmarkierten Kategorie die Macht [verleiht] zu sehen, ohne gesehen zu werden, sowie zu repräsentieren und zugleich der Repräsentation zu entgehen« (Haraway 1995: 80). Diese un/markierte und un/sichtbare Kategorie ist weiß und männlich codiert:

»Ausgestattet mit Definitionsgewalt über das, was als Norm, als normal zu gelten hat, scheint sie [weiße Identität] sich ebenso zu verflüchtigen wie das Subjekt hinter dem technischen Sehinstrument, das das Andere durch seinen Blick erzeugt, das sich selbst aber der Definition durch Andere entzieht.« (Warth 1997: 126)

Da aber »Rasse« ebenso wie Geschlecht »nicht ist, sondern in Diskursen und Technologien zuallererst wird, und diese Diskurse und Technologien nicht außerhalb von Medien erfahrbar sind« (Peters 2005: 330f.), wird im Folgenden sowohl von der »Unhintergebarkeit des Medialen [...] als auch der Diskurse« (Seier/Warth 2005:

---

32 Um die Vorliebe des Kinos für das Porno- und das Ethnografische zu verdeutlichen, sei hier an zweierlei erinnert: Die Entstehung der Ethnologie steht in engem Zusammenhang mit den neuen kinematografischen Möglichkeiten der Sichtbarmachung und Wissensgenerierung, wie sich an der frühen ethnografischen Filmpraxis zeigen lässt, in der »die »fortgeschrittenste« Technologie der Welt« (Nagl 2009: 9), dazu genutzt wurde, Wissen über als »primitiv« erachtete Menschen zu generieren und zugleich dem Spektakel der Differenz zuzuführen. Christine Hanke hat gezeigt, dass im ethnologischen bzw. anthropologischen Versuch, Wissen über »Rassen« zu generieren, diese erst diskursiv und visuell hervorgebracht wurden, »Rasse« zugleich aber unbestimmbar blieb (vgl. Hanke 2007). Auch Geschlecht wurde erst in und durch Medien hervorgebracht, insbesondere Fotografie, aber auch Film hatte einen gewichtigen Anteil daran. Anschaulich wird dies etwa in der zeitlichen Koinzidenz des ersten Striptease mit den ersten Filmvorführungen 1895. Die Entkleidung des weiblichen Körpers wurde rasch vom Kino aufgegriffen und unterstrich, so Christina von Braun, den Wirklichkeitsgehalt der Aufnahme (vgl. von Braun 2001: 28). Zum Zusammenhang von Medien, Wissen, Geschlecht und »Rasse« vgl. u.a. Wiegman 1995, Peters 2010.

97) ausgegangen, die diese produzieren und transformieren.<sup>33</sup> Mit diesem Verständnis wird eine performativitätstheoretische Perspektive auf das Verhältnis von Geschlecht, ›Rasse‹ und Film eingenommen.<sup>34</sup>

In ihrer Studie zur performativen Konstitution von Gender und Medien begreift Andrea Seier Medien als »Kette sich wiederholender Akte von Remedialisierungen [...], in denen das eigene und/oder andere Medien wiederholend zitiert werden« (Seier 2007: 138). Zwar ist damit eine Perspektive aufgerufen, die das Einzelmedium eingebunden in einen Medienverbund begreift (vgl. ebd.); gleichwohl lässt sich das Performative des Films insbesondere an der Aufführung bzw. Wieder-Aufführung festmachen, denn Film ereignet sich im Moment der Aufführung und wird erst nachträglich in der Rezeption darstellbar (vgl. Koch 2004: 164). Mit Gertrud Koch sind Filme selbst als »performative Interpretationen« im Sinne Derridas zu verstehen, also als Interpretation, »die das, was sie interpretiert, verändert« (ebd.: 186). Dieses Vermögen liegt im »doppelte[n] Blick des Films« begründet, »der uns etwas zeigt und gleichzeitig diesen Blick darauf zeigt, wie er in seinen technischen Mitteln erzeugt wird« (ebd.). An anderer Stelle hat Koch an dieser Eigenschaft auch das »historische Moment« (Koch 1995) festgemacht. Nach Koch sind Filme deshalb historisch, weil sie »ihre Zeit in Sinnbilder fassen« und zugleich aufgrund des Moments der Aufnahme eine »angenommene Nähe zur historischen Zeit« (ebd.: 498) besteht. Gerade in dieser Überschneidung von Wirklichkeitsraum und Fiktion liegt nach Koch wiederum ein ästhetisches Moment des Films: »Film ist ein technisches Medium, dessen performatives Vermögen in einer techné begründet ist, die sich poetisch auf eine vor- und außerfilmische Welt bezieht, die sie in einem ande-

---

33 Zu Gender und Medien vgl. u.a. Bernold et al. 2004; Peters 2005; Seier/Warth 2005. Zur wechselseitigen Konstitution von ›Rasse‹ und Medien vgl. das Schwerpunktheft »Race and/as Technology« der Zeitschrift *Camera Obscura* (2009). Lynne Joyrich fasst im Vorwort prägnant zusammen: »Race, in other words, and as many others have argued, is not simply represented in media texts: it is not simply something on which technologies may operate. Rather, the apparatus of race (in complex intersection with apparatuses of gender, generation, sexuality, class, nation, and so on) is configured and reconfigured by and through our material and signifying technologies: the very ways in which we think, experience, and enact race are tied to our media forms, just as race (and gender, generation, sexuality, class, nation) mediates our interpretations and uses of these forms in turn. [...] our imaginaries of race have been technologized and our imaginings of technology have been racialized.« (Joyrich 2009: 4)

34 Allerdings sei daran erinnert, dass Judith Butlers Definition von Performativität als »jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert« (Butler 1997: 21), gerade nicht der »Unhintergebarkeit des Medialen« und damit der »Nachträglichkeit der Erkenntnis« Rechnung trägt (Deuber-Mankowsky 2004: 77). Deuber-Mankowsky verweist darauf, dass Jacques Derrida, auf dessen Austin-Lektüre sich Butler bezieht, »die Iterabilität der Performativität mit der prinzipiellen Unmöglichkeit verband, zwischen wahren und falschem Ursprung zu unterscheiden« (ebd.: 75).

ren, einem neuen Licht und einer anderen Perspektive zeigt, die sie als eigene Welt neu erfindet.« (Ebd.)

Im Anschluss an Koch und Seier wird das Medium Film als »performativer Prozess« begriffen, der das, »was den Film als Medium definiert, nicht nur aktualisiert, sondern zitierend wiederholt und damit potentiell verschiebt« (Seier 2007: 139), wodurch das Repräsentationsparadigma um einen transformatorischen Aspekt erweitert wird (vgl. ebd.: 138). Seier hat vorgeschlagen, ausgehend hiervon danach zu fragen, »welchen Anteil medienspezifische Performativitäten an Gender-Performativitäten haben« (ebd.: 140). Sie plädiert dafür, sich »der Frage nach Ereignis und Wiederholung [...], sei es in Körpern oder in Medien«, zu stellen und filmische Geschlechterinszenierungen »als Ort zu untersuchen, an dem Geschlechterdiskurse nicht nur aktualisiert, sondern auch transformiert werden« (ebd.). Die vorliegende Untersuchung greift diese Perspektive auf und erweitert sie dahingehend, dass in der Analyse der Figurationen weißer Männlichkeit das Augenmerk auf die Rassifizierung der filmischen Geschlechterinszenierungen gerichtet wird. Die Untersuchung zeigt, in welcher Weise die Filme rassistische und Geschlechterdiskurse aktualisierten und transformierten und so Deutschsein als Weißsein (wieder-)herstellten. Kreuzungspunkt dieser Diskurse ist die Sexualität, verstanden als »besonders dichter Durchgangspunkt für die Machtbeziehungen« (Foucault 1977: 125), die im audiovisuellen Archiv des Kinos »nicht heimlich, sondern offen und omnipräsent an die Oberfläche der Diskurse drängt« (Engelmann 1999: 222f.). Ausgehend von TOXI und dem Diskurs um afrodeutsche ›Besatzungskinder‹, in dem sich Geschlecht, ›Rasse‹, Nation und die Frage der heterosexuellen Reproduktion kreuzen, kreisen die ausgewählten Filme um Auseinandersetzungen um (sexuelle) Sittlichkeit und (weiße) Moral.

Die Analyse der Filme zeigt, dass das Beharren auf sexuelle Reinheit und Unschuld, das eine Distanzierung vom Nationalsozialismus bedeutete (vgl. Herzog 2005: 120), grundlegend rassifiziert war. Während in der ersten Hälfte der 50er Jahre die filmischen Krisenüberwindungsnarrative auf Überwindung der Schuld zielen, wird in der zweiten Hälfte zunehmend die moralische Integrität und Unschuld beteuert, vor allem in den Filmen, die Jugendliche und ihre Belange zum Thema machen. Die filmischen (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein sind am Ende des Jahrzehnts weniger von Entschuldung gekennzeichnet als von dem Beteuern der vollzogenen Demokratisierung, Resouveränisierung und Normalisierung. Im Verlauf des Jahrzehnts lässt sich eine Bewegung beobachten, die sich von der Vergangenheitspolitik hin zu einem einsetzenden »Bewältigungsdiskurs« (Frei 2012: 409) vollzieht, die gleichsam als unabgeschlossen gelten muss. Zentral für diese Bewegung ist jedoch das explizite Beharren auf bzw. Beteuern von Deutschsein als Weißsein.

## AUFBAU

Das Buch gliedert sich in drei Kapitel, die jeweils einen kinematografischen Aspekt zum Ausgangspunkt der Untersuchung machen: Genres, Stars und Spektakel. Die Filmauswahl orientiert sich an den filmischen und diskursiven Feldern, die sich im Lauf der Recherche und Sichtung herausgebildet haben und die auch die Kapitel meiner Arbeit bilden. Als filmische (Auto-)Ethnografien stellen die einzelnen Filme dabei Schauplätze der Auseinandersetzungen dar, die an der (Wieder-)Herstellung von Deutschsein arbeiten. Über die Analyse der einzelnen Filme hinaus werden, soweit möglich, jeweils die Produktions- und die Rezeptionsgeschichte rekonstruiert.

In Kapitel I »Zuhause, Heimat, Amerika: Deutschsein zwischen Integration und (Afro-)Amerikanisierung« stehen die Verhandlungen nationaler Zugehörigkeit und die Inszenierungen der Räume des ›Zuhauses‹, der ›Heimat‹ und ›Amerikas‹ im Fokus. Ausgehend vom Diskurs um die afrodeutschen ›Besatzungskinder‹ gehe ich der Frage nach, wie sich das ›rassifizierte Unbewusste‹ jeweils genrespezifisch artikuliert. Dreht sich TOXI im melodramatischen Modus um die Frage des ›Zuhauses‹, wird in den Heimatfilmen GRÜN IST DIE HEIDE (BRD 1951, R: Hans Deppe) und HEIMAT – DEINE LIEDER (BRD 1959, R: Paul May) die ›neue‹ Heimat ästhetisch und narrativ hergestellt und bietet Platz für ›Vertriebene‹ und andere Neuankömmlinge. In DIE GOLDENE PEST (BRD 1954, R: John Brahm) werden Aspekte des Film Noir aktualisiert, um die als Krankheit verstandenen Auswirkungen der US-Stationierung in Szene zu setzen. In allen untersuchten Filmen zielen die Figurationen weißer Männlichkeit auf Heilung und Integration der als krank gezeichneten Protagonisten: Um sich vom Nationalsozialismus abzugrenzen, werden diese im Verlauf der Filme erst geheilt und schließlich integriert oder aber, in DIE GOLDENE PEST, geopfert. Wie ich zeigen werde, wird dieser Prozess von der Integration und Verwerfung rassifizierter und geschlechtlicher Differenz begleitet. In der Zusammenschau der Filme zeichnen sich die verschiedenen Strategien zwischen Integration und (Afro-)Amerikanisierung ab, die die (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein begleiten.

Kapitel II, »Deutsche (Film-)Helden zwischen Viktimisierung und Resouveränisierung«, macht das Verhältnis zwischen den Figurationen weißer Männlichkeit und der Herausbildung des klassischen Erzählkinos zum Ausgangspunkt der Betrachtung von Krisen(überwindungs)narrativen. Dafür rücke ich zeitgenössische Stars, deren Figurationen sich aus außer- und innerdiegetischen Aspekten speisen, als deutsche (Film-)Helden in den Mittelpunkt: Dieter Borsche als Heimkehrer/Arzt in DIE GROSSE VERSUCHUNG (BRD 1952, R: Rolf Hansen), DER STERN VON AFRIKA (BRD 1957, R: Alfred Weidenmann), die Filmbiografie des ›erfolgreichsten‹ Jagdfliegers der Wehrmachts-Luftwaffe im Zweiten Weltkrieg, Hans-Joachim Marseille,



und Heinz Rühmann als ›kleiner Mann‹ in EIN MANN GEHT DURCH DIE WAND (BRD 1959, R: Ladislao Vajda). Die Filme geben Auskunft über zentrale Geschlechterdiskurse des Jahrzehnts, sei es die Heilung und Integration der Heimkehrer, die Remilitarisierung mit dem Entwurf des ›Staatsbürgers in Uniform‹ oder die Etablierung der Allein-Verdiener-Ehe als Ausdruck der Normalisierung im ›Wirtschaftswunder‹. Die Filme setzen in den Figurationen weißer Männlichkeit nicht nur auf narrative Schließung, sondern in gleichem Maße auf ästhetische Mittel der Überwindung – in der Arztwerdung Dieter Borsches, in Hans-Joachim Marseilles Aufstieg am Himmel über ›Afrika‹ und seinem unausweichlichen Absturz am Ende des Films oder in Heinz Rühmanns Durch-die-Wand-Gehen – und vollziehen damit die männliche Resouveränisierung, durch die Deutschsein als Weißsein bestätigt wird.

Kapitel III, »Spektakuläre Topografien der Unschuld«, konzentriert sich auf Strategien des Differenzkonsums, wobei ein weiterer Aspekt des am Publikumsgeschmack orientierten bundesdeutschen Kinos der 50er Jahre in den Mittelpunkt rückt: Die Vorliebe für exotisiertes und erotisiertes Spektakel in Farbe und Bewegungen zu Musik. So werden hier die Inszenierungen von Afrikanismen und (Afro-)Amerikanismen im Kontext der Debatten um Jugendkultur in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts betrachtet. In der Analyse der ersten beiden Teile der Abenteuer-Serie LIANE – DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD (BRD 1956, R: Eduard von Borso-dy) und LIANE – DIE WEISSE SKLAVIN (BRD 1957, R: Hermann Leitner) und des Liebesfilms MONPTI (BRD 1957, R: Helmut Käutner) treten die Auseinandersetzungen um (sexuelle) Unschuld im Rückgriff auf rassifizierte Imaginationen des ›dunklen Kontinents‹ zutage. Die Jugend-/Musikfilme DIE HALBSTARKEN (BRD 1956, R: Georg Tressler), DIE GROSSE CHANCE (BRD 1957, R: Hans Quest) und ALLE LIEBEN PETER (BRD 1959, R: Wolfgang Becker) geben Auskunft über die Auseinandersetzungen um die jugendliche Begeisterung für (afro-)amerikanische Musik zwischen rassifizierter und sexualisierter Bedrohung und der Chance auf Heilung und Demokratisierung. Das für den Differenzkonsum grundlegende Begehren nach Veränderung bewegt sich in den hier untersuchten Filmen zwischen Überschreitung und Einholung, wobei die Ambivalenz und Unabgeschlossenheit der (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein deutlich hervortritt.

Die vorliegende Studie zeigt anhand der skizzierten historischen und medialen Felder, wie Deutschsein im bundesdeutschen Kino der 50er Jahre als Weißsein (wieder-)hergestellt wird. Wichtig dabei ist die Perspektive, aus der dies geschieht: Donna Haraway betont in ihrem Aufsatz »Situieretes Wissen« (1995), in dem sie Möglichkeiten und das Versprechen feministischer Wissenschaftskritik diskutiert, die Körperlichkeit aller Vision und stellt dem »erobernden Blick von Nirgendwo«, der sich in den visuellen Medien vervielfältigt, eine »partiale Perspektive« entgegen, denn: »Nur eine partiale Perspektive verspricht einen objektiven Blick.«

(ebd.: 82) Dieser ist jedoch, so Haraway, keineswegs unproblematisch oder gar ›unschuldig‹, sondern erinnert an die Verantwortung, die einer bzw. einem bei der Produktion von Wissen, verstanden als Darstellung der Welt, zukommt. Vielmehr ist nach Haraway notwendig,

»die Perspektive solcher Blickwinkel anzustreben, die niemals im voraus bekannt sein können und die etwas sehr Ungewöhnliches versprechen, nämlich ein Wissen, das die Konstruktion von Welten ermöglicht, die in geringerem Maße durch Achsen der Herrschaft organisiert sind. Aus diesem Blickwinkel verschwände die unmarkierte Kategorie *wirklich* – was doch etwas anderes ist als die bloße Wiederholung eines Akts des Verschwindens.« (Ebd.: 85)

Meine Analyse ist durch das Bestreben motiviert, zum einen zu zeigen, dass die *unheimlich* hartnäckig »unmarkierte Kategorie« weißer Männlichkeit das un/sichtbare Zentrum der filmischen (Wieder-)Herstellungsprozesse von Deutschsein in den 50er Jahren bildet und zum anderen entgegen dem in den Bewältigungsdiskurs eingebundenen Mythos der Abwesenheit des Rassismus die rassistischen Exklusions- und Inklusionsprozesse nachzuzeichnen, die dessen Herausbildung begleiteten. Damit soll jedoch Weißsein nicht erneut bestätigt werden, sondern gegen »race-thinking« (Gilroy 2000: 8) und »das Denken des Anderen« (Glissant 2004: 61) ist die vorliegende Studie von dem Anliegen getragen, sich auf »das Andere des Denkens« (ebd.) einzulassen.