

Florian Fuchs

Maja Figge: Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der 1950er Jahre

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.2.4988>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fuchs, Florian: Maja Figge: Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der 1950er Jahre. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.2.4988>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Maja Figge: Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der 1950er Jahre

Bielefeld: transcript 2015 (Post_koloniale Medienwissenschaft, Bd.3), 432 S., ISBN 9783837625387, EUR 37,99

(Zugl. Dissertation an der Humboldt Universität zu Berlin, 2012)

Die im Feld der *critical whiteness studies* forschende Maja Figge versteht das bundesdeutsche Kino der 1950er Jahre „als zentrale[n] Ort der Aushandlungen des nationalen Selbstverständnisses“ (S.13), wobei vor allem die vielfach postulierte krisenhafte Männlichkeit „geheilt“ (ebd.) werden solle. Die populären Filme hätten an der „imaginäre[n] Überwindung des Schuldgefühls durch die [Wieder-]Herstellung von Deutschsein“ (S.14) entscheidend mitgewirkt. Während es am Anfang des Jahrzehnts noch um die kinematografische Überwindung der Schuld gegangen sei, würde später zunehmend die Unschuld ausgestellt, beziehungsweise die „vollzogene Demokratisierung“ (S.36) beteuert.

Figges erstes Beispiel ist *Toxi* (1952), in dem ein afrodeutsches Mädchen zu einer ‚liberalen Wirtschaftswunderfamilie‘ kommt. Der zugleich rassistische und antirassistische Film, der die sogenannten *brown babys* offen thematisiert, diene der Integration der zum Wiederaufbau gebrauchten, aber ‚unbelehrbaren‘ Nationalsozialisten. Erst die Begegnung mit dem Mädchen Toxi macht den ‚Nazi‘ Theoder zum marktkonformen Demokraten. Toxi interpretiert Figge als eine Art Pharmakon, als heilsames (Gegen-)Gift (vgl. S.48-81).

Dass der deutsche Nachkriegsfilm nicht einfach die Realität verdrängt,

sondern aktiv eine Art „Ersatzhistorie“ (vgl. Beindorf, Claudia: *Terror des Idylls: Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaft im Heimatfilm und Landsbygd-film 1930-1960*. Baden-Baden: Nomos, 2001) schuf, die der Entschuldung dienen sollte, ist keine neue Erkenntnis. Doch Figge geht es um eine „Perspektiverweiterung“ (S.14): Sie will die „zentrale Funktion der Rassifizierungen und des Rassismus für diesen Prozess herausarbeiten“ (ebd.). ‚Weißsein – so die These – konnte nach dem Krieg nicht mehr einfach vorausgesetzt werden, sondern wurde umgedeutet beziehungsweise nicht mehr biologistisch begründet, „sondern an christlichen, moralischen Qualitäten festgemacht“ (S.383), um den Bedürfnissen der Nachkriegsgesellschaft zu dienen. Es reiche daher nicht, den Fokus einseitig auf die Geschlechterinszenierungen zu legen, wie das viele jüngere Publikationen getan hätten. Vielmehr würden sich „Rasse‘ und Geschlecht in den (Wieder-)Herstellungsprozessen von Deutschsein miteinander verschränken und gegenseitig bedingen“ (S.14).

Rassismus war auch nach dem 2. Weltkrieg ein wichtiges Bindemittel der Volksgemeinschaft – trotz aller offiziellen Beteuerungen des Gegenteils. Nach dem Zusammenbruch des NS-Rassestaates funktionierte der Kolonialrassismus relativ ungebrochen weiter, so

dass ein Rückgriff auf dessen Tropen im Gegensatz zum offenen Antisemitismus möglich war. Gleichwohl durchzogen antisemitische Stereotype die Filmproduktion, wie Figge an *Die goldene Pest* (1954) zeigen kann.

Die rassistischen Bilder treten in sehr heterogenen Kontexten auf und erfüllen verschiedene Funktionen. Sie spielten eine wichtige Rolle bei einer Bewegung, die nicht zuletzt „Weißsein als Unschuld“ (S.383) etablieren sollte. Der Arztfilm *Die große Versuchung* (1952) führte zum Beispiel „Arztwerden als Weißwerden“ (S.156) vor. Der Film diente der Weißwaschung ‚belasteter‘ Heimkehrer und Kriegsverbrecher, so wie der Heimatfilm *Grün ist die Heide* (1951) der Integration der ‚Vertriebenen‘.

Afrikanische Settings boten eine Bühne für das (Melo-)Drama weißer Subjektivation. Etwa ermöglichten die Abenteuerfilme *Liane, das Mädchen aus dem Urwald* (1956) und *Liane, die weiße Sklavin* (1957) rassifizierte Erotik beziehungsweise die Ausstellung weißer Nacktheit, während das Melodrama *Monpti* (1957) aufgrund der Thematisierung von vorehelichem Sex heftig zensiert wurde.

Für Figges Analyse ist die Kategorie des ‚Weißseins‘ zentral, die sich immer in Relation zu ‚Schwarzsein‘ konstituiert, aber einem ständigen historischen Wandel unterworfen sei. ‚Weißsein‘ meint hier „einen Prozess von Exklusionen und Inklusionen“, der „Differenz produziert und organisiert und so Rassedanken in Gang setzt und perpetuiert“ (S.15). Dabei kann ‚Deutschsein‘ einerseits als ‚Weißsein‘,

aber andererseits als ‚Schwarz-Werden‘ ‚hergestellt‘ werden – letzteres durch den Konsum rassifizierter Differenz beziehungsweise „imaginärer Afroamerikanisierung“ (Ege, Moritz: *Schwarz werden: ‚Afroamerikanophilie‘ in den 1960er und 1970er Jahren*. Bielefeld: transcript, 2007, S.18). In *Alle lieben Peter* (1959) tanzt Peter Alexander über die Produktionsstraßen der Automobilindustrie zu Rock’n’Roll-Klängen, und am Ende des Films performt er gemeinsam mit einem schwarzen Musiker im Jazzkeller; auch in *Die große Chance* (1957) würde „Schwarze Musik als Medium der Reinigung und Erlösung“ (S.334) fungieren. Die Komödie *Ein Mann geht durch die Wand* (1959) mit Heinz Rühmann ist für Figge ein Beispiel „komischer Normalisierung“ und der „kleine Mann“ eine Figur „weißer männlicher Resouveränisierung“ (S.248). Alle diese Filme stabilisieren letztlich die Gleichung ‚deutsch gleich weiß‘, die nationale Selbstentwürfe auch heute noch grundiere.

Figge kann die Persistenz des Kolonialrassismus in den Filmen schlüssig nachweisen. Problematisch ist aber, dass sie an keiner Stelle die Grenzen ihres Ansatzes aufzeigt. Die bundesdeutsche Konstellation sei von einer gleichermaßen „postnationalsozialistischen und postkolonialen“ (S.18) Situation geprägt. Diese Überschätzung des eigenen Gegenstands und insbesondere auch der Erklärungskraft des Konzepts des ‚Weißseins‘ in diesem Zusammenhang wird der Komplexität des Phänomens – der Konstitution einer neuen nationalen Identität – nicht gerecht. Denn die Remaskulinisierung funkti-

onierte im Kino vor allem auf Kosten der Frauen – siehe beispielsweise die beliebtesten Filme der Zeit *Sissi, die junge Kaiserin* (1955) und *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1956) – von ande-

ren hier nicht beachteten Faktoren, wie beispielsweise dem Anti-Kommunismus, ganz zu schweigen.

Florian Fuchs (Frankfurt/Main)