GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Afrikanismen als Deckerinnerungen : Zur Verwobenheit der postnationalsozialistischen und postkolonialen Erinnerung in bundesdeutschen Filmen der 1950er Jahre

Figge, Maja

2016

https://doi.org/10.25595/2077

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Figge, Maja: *Afrikanismen als Deckerinnerungen : Zur Verwobenheit der postnationalsozialistischen und postkolonialen Erinnerung in bundesdeutschen Filmen der 1950er Jahre*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2016) Nr: 59, 38–49. DOI: https://doi.org/10.25595/2077.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Maja Figge

AFRIKANISMEN ALS DECKERINNERUNGEN. ZUR VERWOBENHEIT DER POSTNATIONALSOZIALISTISCHEN UND POSTKOLONIALEN ERINNERUNG IN BUNDESDEUTSCHEN FILMEN DER 1950ER JAHRE

In ihrem Aufsatz *Postkoloniale Erinnerungsprozesse in einer postnationalsozialistischen Gesellschaft* schreibt Astrid Messerschmidt, dass in der Bundesrepublik Deutschland die Vorstellung, man habe nach der Demokratisierung auch die rassistischen Weltbilder überwunden, die Beschäftigung mit kolonialem Rassismus verhindert habe (2008: 44). Hier soll das Augenmerk auf den Prozess der Demokratisierung gelenkt und anhand einiger bundesdeutscher Filme der 1950er Jahre gezeigt werden, dass die Vorstellung, nicht (mehr) rassistisch zu sein, durch den Rückgriff auf (kolonial-)rassistische Bilder, Töne, Figuren und Metaphern hervorgebracht wurde. Im Zentrum meiner Überlegungen steht die Frage, inwiefern diese filmischen Aktualisierungen eine spezifische Form verwobener Erinnerung an eine *geeignete,* das heißt *unbelastete* Vergangenheit etablierten, die zur filmischen (Wieder-)Herstellung eines *geheilten* Selbstbildes beitrugen.[1)]

Hierfür setze ich an den Ergebnissen meiner Studie zum bundesdeutschen Kino der 1950er Jahre *Deutschsein (wieder-) herstellen* (2015) an und möchte diese aus einer veränderten Perspektive in den Blick nehmen: Meine Untersuchung war von der Beobachtung geleitet, dass in populären Produktionen des Jahrzehnts vielfach Schwarze Figuren auftauchen, die sowohl auf die zeitgenössische Präsenz Schwarzer Menschen in der Bundesrepublik verweisen als auch an der Bestimmung eines weißen nationalen Selbstbildes arbeiten. Besonders deutlich wird dies an dem Film *Toxi* (BRD 1952, R: Robert A. Stemmle), der die Geschichte eines afrodeutschen Mädchens in einer weißen deutschen (Pflege-) Familie erzählt, um zum Zeitpunkt der ersten Einschulung afrodeutscher *Besatzungskinder* 1952 um Mitgefühl für diese zu werben. Auffällig ist nicht nur, dass dies im melodramatischen Modus geschieht und sich das weiß imaginierte Publikum durch die Viktimisierung Toxis moralisch *besser* fühlen kann. Auf narrativer Ebene legt der Film darüber hinaus nahe, die Beziehung zu Toxi könne dabei helfen, die nationalsozialistische Vergangenheit und insbesondere die Rassenideologie zu überwinden. Um die Geschichte zu erzählen, wird Toxi nicht nur stereotyp als *tragic*

1) Jennifer Kapczynski untersucht in ihrer Studie *The German Patient* (2008) Diskurse um Krankheit und Heilung vom Faschismus in der frühen Nachkriegszeit, die sich auch in den Filmen des Jahrzehnts artikulieren.

mulatto inszeniert, sondern auch Referenzen auf die kolonialrassistische Figur des *Mohren* durchziehen den Film. Sobald am Ende ihr Vater aus den USA kommt, um sie zu sich – in der Logik des Films *nach Hause* – zu holen, wird dieses Narrativ aufgehoben und die biologische Verwandtschaft betont. Auch wenn anzunehmen ist, dass Regisseur Stemmle auf die Kontinuität von Rassismus in der frühen Bundesrepublik aufmerksam machen wollte, so geschieht dies doch mit kolonialrassistischen Mitteln. Damit werden Kolonialimaginationen wie die des *M.* in eine postnationalsozialistische Gegenwart überführt.[2)] An *Toxi* lässt sich ebenso wie an den weiteren in meiner Studie untersuchten Filmen nachvollziehen, dass Deutschsein im bundesdeutschen Kino der 1950er Jahre durch die Einblendung von Schwarzsein bzw. afrikanistischen Präsenzen bestimmt wurde. Die filmische (Neu-)Definition dessen, was Deutschsein nach dem Nationalsozialismus und der Shoah bedeuten konnte, ist eingebunden in die Herausbildung der „postwar logic of race" (Fehrenbach 2005: 4), mit der die Bundesrepublik auf die internationalen Forderungen nach Distanzierung von der nationalsozialistischen Rassenideologie reagierte: Diese zeichnete sich, wie Heide Fehrenbach gezeigt hat, durch einen demokratisierenden Impuls und Westorientierung aus und versprach einen Neuanfang durch die abrupte Leugnung bzw. Verwerfung von (staatlichem) Rassismus (vgl. Ebd.). Auch die Filme, die ich im Folgenden diskutieren möchte, entsprechen dieser Logik: *Der Stern von Afrika* (BRD 1956/7, R: Alfred Weidenmann) und *Liane – Das Mädchen aus dem Urwald* (BRD 1956, R: Eduard von Borsody). Im Rückgriff auf Afrikanismen[3)] entwerfen sie ein *nicht (mehr) rassistisches,* aber explizit weißes Selbstbild, mit dem Deutschsein als von Schuld bereinigt und damit *geheilt* imaginiert werden konnte. Damit geht die Umarbeitung der Erinnerung an die deutschen Verbrechen des Nationalsozialismus ebenso wie des Kolonialismus einher. Um diese Umarbeitungen begrifflich zu fassen, wende ich mich hier nun der Frage zu, inwiefern die Einblendungen von Schwarzsein bzw. von Afrikanismen als *Deckerinnerungen* zu verstehen sind.

In seinem Aufsatz *Über Deckerinnerungen* (1899) beschreibt Sigmund Freud anhand von Kindheitserinnerungen das Phänomen, dass oftmals anstelle von traumatischen harmlose, unwesentliche Ereignisse erinnert werden. Dabei handele es sich vermutlich jedoch weniger um „Erinnerungen aus der Kindheit" als um „Erinnerungen an die Kindheit" (vgl. Freud 1999, 553). Vielmehr diene das „Deckende dem Verdeckten nicht bloß

2) Zum M-Wort vgl. Hamann 2010.

3) Ich beziehe mich hier auf Toni Morrisons Definition des Begriffs im US-Kontext; sie verwendet Afrikanismus „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" (Morrison 1995: 27).

als Versteck, sondern auch als Artikulationsstruktur und konturierender Schleier“ (Wittmann 2008: 122f.). Geht man mit Matthias Wittmann davon aus, dass es sich um Erinnerungen an Vergangenheiten handelt, die nie Gegenwart waren, werden die filmischen Einblendungen von Schwarzsein bzw. Afrikanismen als (un)bewusste nachträgliche Umarbeitungen der Erinnerung erkennbar (vgl. Ebd.: 122, 124). Obwohl die untersuchten Filme meist in der Gegenwart der 1950er Jahre angesiedelt sind und es sich keineswegs tatsächlich um Erinnerungen an die deutsche Kolonialvergangenheit handelt, geben diese kolonialrassistischen Bilder Auskunft über die Verwobenheit von postnationalsozialistischer und postkolonialer Situation und der Funktion, die Rassismus in dieser zukommt. Wenn man die Doppelbedeutung der Deckerinnerung als Schirm und Projektionsfläche ernstnimmt, ist ausgehend davon zu fragen, inwiefern mit der Einblendung von Schwarzsein/Afrikanismen genau diese doppelte Struktur wiederholt wird: Sie schirmen vor der deutschen Gewaltgeschichte ab und ersetzen sie mit einer kolonialen Imagination, die, wie ich zeigen möchte, zugleich behauptet, *unbelastet* und nicht (mehr) rassistisch zu sein.

Die Einblendungen von Schwarzen Figuren/kolonialen Bildern als Deckerinnerungen zu verstehen, heißt also, sie als Projektionen zu analysieren „behind/through which the nation is struggling to find a proper mode of memorializing traumata closer to home” (Hansen 1998: 196). Während Miriam Hansen darlegt, wie die US-amerikanische Faszination mit dem Holocaust in Filmen wie *Schindler’s List* (USA 1993, R: Steven Spielberg) u.a. die Erinnerung an den Genozid an der indigenen Bevölkerung Amerikas verdeckt, werden in den bundesdeutschen Filmen der 1950er Jahre gerade keine Gräuel gezeigt. Vielmehr werden die deutschen Verbrechen – sowohl die nationalsozialistischen als auch die kolonialen – nicht ein-, sondern ausgeblendet – aber mit Einblendungen Schwarzer Figuren, Bilder und Töne bzw. von Afrikanismen überblendet.

Es handelt sich also um eine doppelte Verdrängung bzw. Ersetzung, zum einen des Holocaust und zum anderen der deutschen Kolonialvergangenheit. Letztere scheint zwar in den Filmen als kolonialrassistische Imagination auf; als Bildrepertoire, das zweifellos gewalttätig ist, aber nicht als Gewalt inszeniert wird, wird sie aber unkonkret gemacht, enthistorisiert und durch die Verschiebung der Imaginationen in die Gegenwart – als Deckerinnerungen – dethematisiert. Diese doppelte Qualität der

Deckerinnerung, das Verdrängte sowohl zu verbergen als auch aufzudecken, wird im englischen Begriff des *screen memory* besonders deutlich: Sie umfasst die zwei Bedeutungsebenen des *screens,* zum einen als Schirm, der eine Grenze zwischen Bewusstem und Unbewusstem zieht und zum anderen als Fläche, auf die die unbewussten Fantasien, Ängste, Wünsche/Begehren projiziert werden.[4)]

EINBLENDUNGEN VON AFRIKANISMEN ALS DECKERINNERUNGEN: *DER STERN VON AFRIKA* Der Kriegsfilm *Der Stern von Afrika* (BRD/E 1956/7, R: Alfred Weidenmann) präsentiert eine *selektive Erinnerung* (vgl. Moeller 2001: 83) des Nationalsozialismus: Er erzählt die kurze Lebensgeschichte des historischen Wehrmachtsjagdfliegers Hans-Joachim Marseille, der aufgrund der hohen Zahl an von ihm getätigten Abschüssen während des Zweiten Weltkriegs große Berühmtheit erlangte, die auch aus dem Umstand rührt, dass er bei einem Absturz aufgrund eines technischen Defekts und damit *unbesiegt* starb.[5)] Im Zuge der Wiedereinführung der Wehrpflicht und mit Unterstützung des Bundespresseamts zur Förderung des *Wehrgedankens* produziert (vgl. Fröschle/Mottel 2009: 383), inszeniert der Film den Krieg als edlen Zweikampf in der Luft – am Himmel über *Afrika*. Der Film erinnert einerseits an die *verlorene Generation* junger Männer, die im schicksalshaft dargestellten Zweiten Weltkrieg ihr Leben ließen und rekonstruiert Marseilles Starimage – *als Stern von Afrika*. Wie der Titel ankündigt, erhält Marseilles Heldentum im Film seine Strahlkraft durch den Rückgriff auf koloniale Tropen und die Einblendung von Schwarzsein: Marseille wird eine Schwarze Figur, Mathias, zur Seite gestellt, der ihm von seinen Staffelkameraden zur Belohnung für eine weitere militärische Auszeichnung mit den Worten „Er macht alles, kocht, wäscht, mixt jedes Getränk und bringt Leben in die Bude“ als *Geschenk* überreicht wird. Vor dem Hintergrund der in der deutschen Geschichte der Sklaverei üblichen Praxis, Versklavung euphemistisch als Schenkung zu deklarieren (vgl. Figge 2015: 200f.), wird diese Geste als Aktualisierung kolonialer Vorstellungen lesbar, durch die sowohl die Männlichkeit als auch das Weißsein des *deutschen Helden* bestätigt wird: Wurde Mathias in der Szene zuvor mit einer Tanzszene als kommodifiziertes „Spektakel des *Anderen*“ (Hall 2004) eingeführt, wird er nun als Geschenk zum Objekt, zum „kolonialisierten Ding“ (Fanon 1986).[6)] Diese Objektivierung wird jedoch im weiteren Verlauf des Films konterkariert, wenn Mathias als

4) Im Bereich der Filmtheorie finden sich anschlussfähige Überlegungen zur doppelten Bedeutung des *screens* als Schirm und Projektionsfläche, vgl. Cavell 1979: 24f. Zur filmästhetischen Perspektivierung der Deckerinnerung vgl. Wittmann 2008.

5) Verstörenderweise hält Marseilles Ruhm bis heute an, wie sich an zahlreichen Publikationen, Filmen, aber auch Internetseiten sowie etlichen Clips auf *Youtube* zeigt.

6) Wie ich an anderer Stelle ausführlich dargestellt habe, ist die von Roberto Blanco gespielte Figur des Mathias der historischen Person Mathew Letuku nachempfunden, einem südafrikanischen Kriegsgefangenen, der der *Offiziersbursche* von Marseille war (vgl. Figge 2015: 205 ff.).

integriertes Mitglied der Truppe inszeniert wird, was der wiederkehrenden Betonung einer weißen, liberalen Farbenblindheit in den Filmen der 1950er Jahre entspricht. Farbenblindheit, diese „taktvolle, sogar großmütige liberale Geste", mit der *Rasse* ignoriert wird, begleitet das Beschweigen bzw. die Verschlüsselung von Rassismus (Morrison 1995: 30f.) und trägt damit zur Normalisierung von Weißsein bei (vgl. El-Tayeb 2005: 8). Sie kann als nachträgliche Umarbeitung verstanden werden, die der (Re-)Konstruktion des Selbstbildes als nicht (mehr) rassistisch dient.

Koloniale Bilder und Tropen kennzeichnen nicht nur das Verhältnis von Marseille und Mathias, sondern auch die Kontrastierung der Flugduelle in der Luft mit der Wüste *Afrikas,* in die die abgeschossenen Flieger abstürzen. Sie trägt dazu bei, die deutschen Soldaten sowohl als Opfer des Krieges als auch als überlegen zu etablieren – in einer Doppelbewegung aus Viktimisierung und Resouveränisierung weißer Männlichkeit.[7)] Auch die Darstellung des Kriegsschauplatzes in *Afrika* kann, wie ich zeigen möchte, als Deckerinnerung aufgefasst werden, als Rekonstruktion einer *geeigneten* Vergangenheit, in der der deutsche Angriffskrieg und die Vernichtungspolitik in Osteuropa ebenso ausgeblendet werden wie das kolonial(revisionistisch)e Anliegen des *Afrikafeldzugs*.[8)] Die filmische Inszenierung *Afrikas* entspricht nicht einfach nur den historischen Begebenheiten, sondern scheint darüber hinaus eine spezifische Funktion zu erfüllen. Sie rekurriert auf die lange Geschichte der europäischen Imaginationen von *Afrika* als *Idee* (vgl. Mudimbe 1994), die auch unter postnationalsozialistischen *und* postkolonialen Bedingungen in der frühen Bundesrepublik die filmische Herstellung von weißer Überlegenheit ermöglicht. Mit dem signifikanten Bild der Wüste als abstrakte *terra incognita* ist sie eingebunden in die Funktionalisierung *Afrikas* als Idee des Westens, die seit langem und weiterhin als *polemisches Argument* für die Selbstvergewisserung und Abgrenzung des *Westens* gegenüber dem *Rest* der Welt dient (vgl. Mbembe 2001: 2).

In diesem Verständnis fungiert *Afrika* als Chiffre des Westens für das Fremde. Mbembe führt aus, dass *Afrika* in jedem westlichen Narrativ einen Vorwand bzw. eine Ausrede darstelle, um über etwas anderes zu sprechen, einen anderen Ort, andere Menschen. In dieser Vorstellung grenze sich das westliche Selbst gerade nicht gegen ein anderes ab, sondern gegen ein Nichts: „... the continent becomes the very figure of what is null, abolished, and in its essence, on opposition to what is: the very expression of that nothing whose special feature is to be nothing at all" (Ebd.: 4).

7) Zur männlichen Resouveränisierung vgl. Foster 2006.

8) Zu den Kolonialplanungen im Nationalsozialismus vgl. Linne 2008.

In *Der Stern von Afrika* scheint diese Vorstellung von Afrika als Nichts im Bild der Wüste auf: Das letzte Bild des Films zeigt Marseilles abgestürztes Flugzeugwrack in der Wüste, umweht vom Sand. Es unterscheidet sich von den Aufnahmen in der Luft, in denen Afrika bzw. die Wüste abstrakt bleiben und zugleich im erhabenen Blick von oben eine weiße Perspektive eingenommen wird. Es wird jedoch vorbereitet von den kurzen Szenen, die wiederholt den Absturz einer von den Briten getroffenen Maschine zeigen – langsam stürzen sie in die Tiefe, in die Wüste, ins Nichts. In der letzten Einstellung wird hingegen der *horror vacui* gebannt. Dies wird deutlich, wenn man die Szene, in der Marseilles Tod narrativ vorbereitet wird, betrachtet: Marseille besucht einen verwundeten Kameraden im Lazarett. Bevor dieser stirbt, sagt er unter Tränen zu Marseille: „Weißt du, ich hab mal in der Wüste gestanden, hab den Sand gesehen, wie der weht und alles zudeckt. Ja, so ist das, der Sand weht und deckt alles zu … Komisch, aber mich hat's beruhigt. Das nichts bleibt." Mit diesem Dialog, der als Hinweis darauf gedeutet werden kann, dass auch der Film etwas verdeckt, wird die Angst vor dem Nichts abgemildert. Auch in der letzten Einstellung wird der Wüste ebenso wie dem Tod durch die Untermalung mit dem musikalischen Motiv des Films, einem sentimentalen Bolero, jegliche Bedrohung genommen. Stattdessen etabliert die Einstellung die Überführung der historischen Person Marseille in einen Mythos und begründet seine Unsterblichkeit (vgl. Figge 2015: 216). Die Wüste in *Der Stern von Afrika* verdeckt die Erinnerung an die Verwüstungen – die Politik der verbrannten Erde –, die die deutsche Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg in Osteuropa angerichtet hat. Diese Deutung wird dadurch gestützt, dass im Verlauf des Films immer wieder Wochenschaumaterial eingeblendet wird, um die Schicksalshaftigkeit des Krieges und die im extradiegetischen Kommentar kommunizierte Botschaft, dass dieser alle zu Opfern mache, zu unterstreichen. Zu sehen sind nicht die Gewalttaten der Wehrmacht, sondern das Näherrücken der Alliierten. Vor dem Hintergrund der Ausblendung der kolonial(revisionistisch)en Bestrebungen der Wehrmacht in Nordafrika bei gleichzeitiger Betonung weißer Überlegenheit verdeckt die Wüste aus heutiger Perspektive aber auch noch einen anderen historischen deutschen Kriegsschauplatz: die Omaheke-Wüste im heutigen Namibia, in der die deutschen Schutztruppen von 1904-1908 einen kolonialen Vernichtungskrieg gegen die Herero und Nama führten.[9)]

Nach Athi Mongezeleli Joja ist jedoch in der Perspektive des Westens nicht nur *Afrika* als Nichts, sondern auch Schwarzsein

9) Enzo Traverso schreibt, dass die „von den Deutschen in Südwestafrika zu Beginn des Jahrhunderts geführten Kolonialkriege" über „alle Charakteristika eines Vernichtungsfeldzuges" verfügten, „der auf einer sehr kleinen Stufenleiter jenen vorwegnahm, den Hitler ab 1941 in der UdSSR führen sollte" (Traverso 2003: 69).

als *absolute Negation* zu verstehen, die er mit dem Konzept der Deckerinnerung zusammenbringt. Demnach sei Schwarzsein der *screen*, „an arbitrary image that stands in as a reminder of the unsettling otherness that must be kept at a safe distance" (Joja 2013). Als Projektionsfläche dramatisiere Schwarzsein das, wogegen Weiße sich abzuschirmen versuchten: „the bottomless abyss where everything is noise" (Mbembe 2001: 2). Joja greift Mbembes Beschreibung der weißen, westlichen Vorstellung von *Afrika* auf und ergänzt, dass auch Schwarzsein für den „absolute fall of humanity into what Hegel called the ‚dark mantle of night'" stehe: „It is the open pigsty that threatens to swallow humanity, and according to Hegel is ‚poisonous to Europeans'" (Joja 2013). Die Deckerinnerung ist in diesem Bild das, was die Gefahr des Fallens bannt. Als Projektion alle 7 Negativen ist sie, so Joja, das Objekt, das als visuelle Trope dem Abstieg „into the yelping noise of the pre-Edenic darkness – a fall back into whiteness' own repressed niggerness" widersteht (Joja 2013). Ausgehend von Jojas Überlegung wird nun nicht nur das Bild der Wüste, sondern auch die Inszenierung der Schwarzen Figur des Mathias als Objekt, als Deckerinnerung, erkennbar. Für die Frage nach der verwobenen Erinnerung ist relevant, dass die Deckerinnerungen in *Der Stern von Afrika* nach dem *Zivilisationsbruch* von Auschwitz, oder, um die Metapher aufzugreifen, *nach dem Fall* ins Bild gesetzt werden und ihre, von Joja und Mbembe beschriebene, potentielle Gefahr zugleich gebannt wird. Mit dieser explizit auf koloniale und rassistische Vorstellungen bauenden Umarbeitung der Erinnerung an den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg und die Shoah, aber auch an die deutsche Kolonialgeschichte wird ein Selbstbild als *weiß* und *nicht (mehr) rassistisch* entworfen: Die Einblendungen von Schwarzsein/Afrikanismen als Deckerinnerungen scheinen hier jedoch weniger einen Versuch darzustellen, einen *angemessenen* Modus der Erinnerung zu finden (vgl. Hansen 1998: 196), sie werden vielmehr als Antwort auf das (un)bewusste Bedürfnis lesbar, die Verbrechen und ihr Sichtbarwerden vor den Augen der internationalen Öffentlichkeit zu ver- bzw. bedecken bzw. das Ansehen wiederherzustellen, wie ich anhand des Bildes der Wüste und seiner zugleich überdeckenden und zugleich tröstenden Funktion gezeigt habe.[10)]

10) Michael Rothberg verweist darauf, dass in der Deckerinnerung eine verstörende Erinnerung durch eine angenehmere, tröstende *(comforting)* ersetzt wird (vgl. Rothberg 2009: 16).

ENTDECKEN, ENTBLÖSSEN, WIEDERHERSTELLEN: DIMENSIONEN DER SCHAM IN *LIANE – DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD*

Das anhand von *Der Stern von Afrika* geschilderte Bedürfnis nach Be- bzw. Verdeckung verweist auch auf den Scham und

Schuld-Diskurs der frühen Nachkriegszeit.[11] Ein wichtiger Schauplatz dieser Auseinandersetzungen war das Feld der Sexualität:[12] Dagmar Herzog hat in ihrer Studie *Die Politisierung der Lust* gezeigt, dass die Betonung sexueller Reinheit insbesondere in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre ein wirkungsvolles Instrument darstellte, um „mit dem Erbe von Scham und Schuld umzugehen, das der Nationalsozialismus mit dem Holocaust und vielen seiner anderen grotesken und brutalen Aspekte hinterlassen hatte" (Herzog 2005: 120). Diese Verschiebung, die im Kontext der zeitgenössischen Bemühungen um *Rechristianisierung* steht und zudem auf die sexuelle Codierung der Schuld als *Sündenfall* weist, findet sich auch im Kino: Viele Filme des Jahrzehnts zeichnen sich durch die *explizite* Abwesenheit von Sexualität aus: sexualisierte andere, Schwarze und/oder weibliche Figuren werden zugunsten von asexuellen, heterosexuellen, weißen Paarbildungen verworfen, selbst die Familiengründung geschieht nicht selten ohne Reproduktion – was zwar durchaus an demografische Realitäten der Zeit anknüpft, hier aber eher als Zeichen der Behauptung des Anstands – oder der Scham – verstanden werden kann.

Scham beinhaltet den Wunsch sich zu bedecken. Dieses Begehren nach (Be-)Deckung *(cover)* resultiert jedoch aus seinem Scheitern, da es aus dem Umstand rührt, vor anderen sichtbar geworden zu sein (vgl. Ahmed 2005: 76). In öffentlichen Schambekundungen, in denen Scham über im Namen der *Nation* begangene Verbrechen artikuliert wird, wird nun in der Äußerung das, was zuvor zugedeckt wurde, bloßgestellt. Nach Ahmed beinhaltet diese Bloßstellung ein Narrativ der Besserung oder Heilung, „of recovery as the re-covering of the nation" (vgl. Ebd.: 79). Aber mehr noch, die Schamäußerungen über die Geschichten der Gewalt der begangenen Verbrechen wirken nicht nur als Narrativ der Wiederherstellung, Gesundung oder auch Bergung *(recovery)* der Nation, sondern auch als Form des Überdeckens *(covering-over)* der Verbrechen (vgl. Ebd. 80). Ähnlich wie in der Konversionsbewegung von einem *schlechten* in ein *gutes* Gefühl, die Sara Ahmed für öffentliche Schambekundungen beschreibt, geht es, wie ich an *Liane – Das Mädchen aus dem Urwald* (BRD 1956, Eduard von Borsody) zeigen möchte, in der Betonung sexueller Reinheit um die (Wieder-)Herstellung der Unschuld. Mich interessiert hier, in welchem Verhältnis dieses Überdecken der Schuld – *re-covery* als *covering over* – zu den Einblendungen von Schwarzsein/Afrikanismen als Deckerinnerungen steht und welche Implikationen sich daraus für die Verwobenheit der Erinnerung ergeben.

11) Wobei in diesem weniger die Schuld im Vordergrund stand, als die Scham, von den Alliierten *vor den Augen der Welt* bloßgestellt worden zu sein. Zur Bedeutung öffentlicher Artikulationen *kollektiver Scham* in der Bundesrepublik vgl. u.a. Assmann/Frevert 1998, von Braun 2001, Hanitzsch 2013.

12) Bereits zu Beginn des Jahrzehnts lässt sich ein *Diskurs des Anstandes* beobachten (vgl. Stern 2001: 275), mit dem das *verletzte* Selbstbild wiederhergestellt werden sollte: Anlass hierfür war nicht nur die Redeweise/Vorstellung von Hitler *verführt* worden zu sein, sondern insbesondere die Erfahrung der Depotenzierung durch militärische Niederlage und Besatzung.

Wie der Titel bereits andeutet, verlegt der Abenteuerfilm die Auseinandersetzung um sexuelle Reinheit nach *Afrika*. Diese Verschiebung ermöglicht die Behauptung von Unschuld durch die Darstellung expliziter weißer weiblicher Nacktheit. Entgegen der Rezeption des Films, in der Kritik an der Nacktheit und der Doppelmoral geäußert wurde, betrachtete die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) Lianes Nacktheit jedoch nicht als *Ausgezogenheit* und gab den Film mit dem Argument, dass diese in *Afrika* und kindlich – und damit unschuldig – sei, für die Jugend frei (vgl. Figge 2015: 276f.). Tatsächlich erzählt der Film vom (Wieder-)Finden der Unschuld im afrikanischen Urwald: Eine europäische Expedition stößt während der Erforschung einer indigenen Gemeinschaft auf ein weißes Mädchen, Liane, das bei dieser lebt. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei dem Mädchen um die Enkelin eines Hamburger Reeders, die als einzige einen Schiffbruch überlebt hat, von den sogenannten *Wo-Dos* aufgenommen wurde und von diesen als *weiße Göttin* verehrt wird. Der Film schöpft aus dem Fundus kolonialer Narrationen und Imaginationen, von Henry Rider Haggards *She* (1887) über die kolonial(-revisionistisch)en Filme von Hans Schomburgk, wie *Die weiße Göttin der Wangora* (D 1916) bis zu den *Tarzan*-Verfilmungen. Sobald Lianes Herkunft geklärt ist, wird sie von Thoren, dem Kameramann der Expedition, nach Hamburg zu ihrem Großvater gebracht. Allerdings endet die Geschichte nicht in Hamburg, in der *Zivilisation,* sondern Liane kehrt am Ende des Films gemeinsam mit Thoren nach *Afrika* zurück und damit der Zivilisation den Rücken. In dieser Bewegung bietet der *Urwald* bzw. *Afrika* nicht nur einen Ausweg aus der *deutschen* Schuld, indem durch die Verknüpfung der Bestätigung von Weißsein und der Betonung sexueller Reinheit Unschuld (wieder-)hergestellt wird. Dieser Modus lässt sich insbesondere an der Szene nachvollziehen, die die Rückkehr von Thoren und Liane in das Dorf der *Wo-Dos* zeigt. Während Liane vor ihrer Abreise nach Hamburg als *primitiv* und *infantil* dargestellt wird und auch Thoren, wie er selbst sagt, „Mimikry“ betreibt und darin Lianes *Primitivität* ähnelt, wird nun eine rassifizierte Differenz zwischen den als *primitiv* und *infantil* inszenierten *Natives* und Liane und Thoren festgeschrieben. Könnte man die Verschiebung des Schauplatzes nach *Afrika* und die Primitivierung der Hauptfiguren als Hinweis auf den mit dem Nationalsozialismus verbundenen Rückfall in die *Barbarei* verstehen, so wird nun in dieser Szene das Verhältnis zwischen den beiden als „koloniale Ersatzfamilie“ etabliert (Nagl 2009: 247): Liane und Thoren werden bei ihrer Ankunft

von den *Wo-Dos* umringt, Liane bekommt zur Begrüßung ein Kind gereicht, womit die Familie komplettiert wird: „Die Safari-Konstellation erlaubte die Gründung einer Familie ohne sexuelle Reproduktion, die nur einen Makel besitzt: ihre *Kinder* sind nicht weiß." (Ebd.). So wird mit dieser Einstellung am Ende des Films eine eindeutige Differenz eingezogen, die eine weiße, zivilisierte Zukunft entwirft und mit der Behauptung des Verzichts auf Sexualität verknüpft. Letzteres macht sich auch an Lianes Bekleidung fest, sie ist nun nicht mehr nackt, sondern trägt ein weißes Kleid, das den Anschein der Jungfräulichkeit unterstreicht. Allerdings ist ihre Rückkehr nach *Afrika* noch nicht vollzogen. Erst mit der letzten Einstellung, die ein paradiesisches Bad in *Unschuld* zeigt, wird die Konversionsbewegung abgeschlossen: Liane kommt ins Bild, legt ihre Kleidung ab und springt vollständig entblößt in einen See. Wenig später folgt Thoren ihr mit einer Badehose bekleidet ins Wasser. Sie schwimmen und winken schließlich in die Kamera. Dieses Bild der Unberührtheit *überdeckt* die Vergangenheit – die unmittelbare Nachkriegszeit, die Thoren, wie dieser gegenüber der Ärztin der Expedition erklärt, *überlebt* hat, ebenso wie den Nationalsozialismus.[13] Sie wird ersetzt bzw. verdeckt von der Inszenierung *Afrikas* als paradiesischen und zugleich anachronistischen Zustand prähistorischer Vergangenheit (vgl. McClintock 1995: 40). Versteht man mit Uli Linke weiße Nacktheit als Metapher der Kindheit, die als „developmental icon for the nation in the making" (Linke 1999: 111) steht, zeigt das Ende des Films einen Zustand *vor der Scham,* die Deutschsein als weiß, aber unberührt und unschuldig wiederherstellt.[14] Anders als öffentliche Bekundungen der Scham, die von dem Versprechen getragen sind, die begangenen Verbrechen anzuerkennen (und auf diese Weise das beschädigte Ansehen wiederherzustellen), überdeckt in *Liane – Das Mädchen aus dem Urwald* die Deckerinnerung des paradiesischen Bades in *Afrika* die Ursache der Scham und vollzieht die Wiederherstellung des Ansehens durch die Behauptung eines Zustands davor – *vor den Verbrechen*.

Wie ich an so unterschiedlichen Motiven, wie dem Bild der Wüste und der Figur des Mathias in *Der Stern von Afrika* wie auch der Inszenierung sexueller Reinheit in Afrika in *Liane – Das Mädchen aus dem Urwald* nachzuvollziehen versucht habe, ermöglicht das Verständnis der filmischen Einblendungen von Afrikanismen und Schwarzsein im Kino der 1950er Jahre als Deckerinnerungen, die spezifische Verwobenheit und doppelte Verdrängung von nationalsozialistischer und kolonialer Vergangenheit in den Blick

13) In einer zeitgenössischen Kritik wird Thoren (Hardy Krüger) polemisch als „tragischer Heimkehrer mit 'ner trotzigen Seele, weil er bei der SS-Division ‚Das Reich' gewesen is', gezwungen natürlich" beschrieben (Korn 1956).

14) Bereits im Vorspann wird jedoch deutlich, dass sich der Film nicht nur von der nationalsozialistischen Vergangenheit, sondern auch von den zeitgenössischen, rassifizierten Gefahren der Zivilisation bzw. *Moderne* abgrenzt: Der Film beginnt mit ethnografischen Aufnahmen tanzender afrikanischer Frauen, allerdings ist über die Szene extradiegetischer Sound – (afro-)amerikanisch codierter Jazz – gelegt.

zu nehmen. Die filmischen Deckerinnerungen konstruieren eine *geeignete*, weil unkonkret gemachte, dethematisierte Vergangenheit, die sowohl die nationalsozialistischen als auch die kolonialen Verbrechen überdecken. Ebenso wie Deckerinnerungen sich dadurch auszeichnen, dass sie sowohl etwas verbergen als auch etwas artikulieren, habe ich in der Diskussion der Filme gezeigt, dass dem Rassismus dieser Deckerinnerungen – den kolonialrassistischen Bildern – eine doppelte Funktion zukommt: Sie weisen auf die Geschichten der Gewalt und verdecken sie zugleich. Es sind also gerade die Afrikanismen als Deckerinnerungen, die die (Wieder-)Herstellung *(re-covery)* eines Selbstbildes als *weiß* und zugleich *nicht mehr rassistisch* ermöglicht. Zu untersuchen wäre, ob und wenn ja, auf welche Weise diese unbewussten Bewältigungsstrategien bis in heutige erinnerungspolitische Auseinandersetzungen weiterwirken.

// Filme

Die weiße Göttin der Wangora (D 1916, R: Hans Schomburgk)
Liane – das Mädchen aus dem Urwald (BRD 1956, R: Eduard von Borsody)
Schindler's List (USA 1993, R: Steven Spielberg)
Der Stern von Afrika (BRD/E 1956/7, R: Alfred Weidenmann)
Toxi (BRD 1952, R: Robert A. Stemmle)

// Literatur

Ahmed, Sara (2005): The Politics of Bad Feeling. In: Australian Critical Race and Whiteness Studies Association Journal, Vol. 1, S. 72-85
Assmann, Aleida/Frevert, Ute (1999): Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt
Braun, Christina von (2001): Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht. Zürich, München, Pendo
Cavell, Stanley (1979): The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Cambridge, London, Harvard University Press
El-Tayeb, Fatima (2005): Vorwort. In: Eggers, Maureen Maisha/Kilomba, Grada/Piesche, Peggy/Arndt, Susan (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster, Unrast, S. 7-10
Fanon, Frantz (1986): Das kolonisierte Ding wird Mensch. Ausgewählte Schriften. Leipzig, Reclam
Fehrenbach, Heide (1995): Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler. Chapel Hill, London, University of North Carolina Press
Fehrenbach, Heide (2005): Race after Hitler. Black Occupation Children in Postwar Germany and America. Princeton, NJ, Princeton University Press
Figge, Maja (2015): Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre. Bielefeld, transcript
Forster, Edgar (2006): Männliche Resouveränisierungen. In: Feministische Studien, Jg. 24, Heft 2, S. 193-207
Freud, Sigmund (1999): Über Deckerinnerungen (1899). In: Ders.: Gesammelte Werke. Band 1, Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag, S. 531-554
Fröschle, Ulrich/Mottel, Helmut (2009): „s'ist Krieg, s'ist Krieg". Krieg im westdeutschen ‚Antikriegsfilm' der fünfziger Jahre. In: Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962). München, Wilhelm Fink Verlag, S. 367-407
Hamann, Ulrike (2010): Das M-Wort. In: Nduka-Akwu, Adibeli/Hornscheidt, Antje Lann (Hg.): Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen. Frankfurt/Main, Brandes und Apsel, S. 146-156

Hanitzsch, Konstanze (2013): Deutsche Scham. Gender, Medien, „Täterkinder". Eine Analyse der Auseinandersetzungen von Niklas Frank, Beate Niemann und Malte Ludin. Berlin, Metropol
Hansen, Miriam Bratu (1996): „Schindler's List" Is Not „Shoah": The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory. In: Critical Inquiry, Jg. 22, Nr. 2, S. 292-312
Herzog, Dagmar (2005): Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts. München, Siedler
Joja, Athi Mongezeleli (2013): Black as the Thing in Deck-Erinnerung. In: The Feminist Wire (19.10.2015)
Kapczynski, Jennifer M. (2008): The German Patient. Crisis and Recovery in Postwar Culture. Ann Arbor, The University of Michigan Press
Korn Karl (1956): Der Nackedei. „Liane", ein Film von der Unschuld 1956. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.12.1956
Linne, Karsten (2008): Deutschland jenseits des Äquators? Die NS-Planungen für Afrika. Berlin, Ch. Links Verlag
Mbembe, Achille (2001): On the Postcolony. Berkeley, Los Angeles, University of California Press
Messerschmidt, Astrid (2008): Postkoloniale Erinnerungsprozesse in der postnationalsozialistischen Gesellschaft. In: PERIPHERIE Jg. 28, Nr. 109/110, S. 42-60
McClintock, Anne (1995): Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the colonial contest. New York, Routledge
Moeller, Robert G. (2001): Remembering the War in a Nation of Victims: West German Pasts in the 1950s. In: Hanna Schissler (Hg.): The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949-1968. Princeton, Oxford, Princeton University Press, S. 83-109
Morrison, Toni (1995): Im Dunkeln Spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag
Mudimbe, Valentin Y. (1994): The Idea of Africa. Bloomington, Indiana University Press
Nagl, Tobias (2009): Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino. München, Edition Text & Kritik
Rothberg, Michael (2009): Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford: Standford University Press
Stern, Frank (2001): Film in the 1950s: Passing Images of Guilt and Responsibility. In: Hanna Schissler (Hg.): The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949-1968. Princeton, Oxford, Princeton University Press, S. 266-280
Traverso, Enzo (2003): Moderne und Gewalt. Eine europäische Genealogie des Nazi-Terrors. Köln, ISP
Wittmann, Matthias (2008): What you see is what you forget. Zur Gegenwart des Vergessens im Film, in: Lith Bahlmann, Anke Hoffmann (Hg.): Der Blinde Fleck, Ausstellungskatalog, Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, S. 114-129

// Angaben zur Autorin

Maja Figge, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte sind: Gender, Race und Medien, Critical Whiteness Studies, Postkoloniale (Medien-)Theorie, politische Gefühle, Film und Geschichte, deutsches und transnationales Kino. Zu ihren Publikationen gehören u.a. Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah. Bielefeld, transcript 2010 (hg. mit Konstanze Hanitzsch und Nadine Teuber) und Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre. Bielefeld, transcript 2015.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DFG UND DAS ICS DER ZHDK //
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / KRISTINA PIA HOFER / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN // WWW.FKW-JOURNAL.DE //