

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:

Jagdfliieger Marseille in DER STERN VON AFRIKA | 186
Produktion und Rezeption im Kontext der Kriegsfilmwelt | 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-Claire's 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

Das Denken des *Anderen*, das ist die Großzügigkeit, die mich geneigt macht, das Prinzip der Alterität zu akzeptieren, zu begreifen, dass die Welt nicht aus einem Block ist und dass es nicht nur eine Wahrheit, die meine, gibt. Doch das Denken des *Anderen* kann mich bewohnen, ohne mich in Bewegung zu setzen, ohne mich zu ›verrücken‹, ohne mich zu verändern. Es ist ein ethisches Prinzip, bei dem es genügen würde, nicht dagegen zu verstoßen.

Das Andere des Denkens ist eben dieses In-Bewegung-Setzen. Da muss ich handeln. Es ist der Moment, wo ich mein Denken ändere, ohne auf dessen Beitrag zu verzichten. Ich ändere mich, und ich tausche (mich) aus. Das ist eine Ästhetik der Turbulenz, wobei die Ethik, die ihr entspricht, nicht von vorneherein gegeben ist.

EDOUARD GLISSANT 2004: 61

