

Michael Flitner ■

Das Mädchen aus dem Urwald. Über Geschlecht und Nation in einem Filmhit der 1950er Jahre¹

1 Einleitung

Mit der Rückkehr großer Kinosäle und einer Zunahme der Besucherzahlen gelten die 1990er Jahre als hoffnungsfrohes Jahrzehnt des Kinos. Zugleich haben theoretische Neuorientierungen dafür gesorgt, dass Filme auch in der Geographie heute größeres Interesse finden. Angesichts dieser aktuellen Entwicklungen gerät leicht in Vergessenheit, dass in Deutschland der Kinobetrieb schon vierzig Jahre früher seine größte Blüte erlebte. Der quantitative Höhepunkt der Kinobegeisterung lag hier im Jahr 1956 mit über 800 Millionen Kinobesuchen, eine Zahl, wie sie heute etwa die gesamte Europäische Union erreicht. Mit Fernsehen, Videotechnik und neuen Medien ist der individuelle Filmkonsum in den letzten Jahrzehnten zwar weiter gestiegen, doch sind das kollektive, geteilte Erleben und damit auch die soziale Verbindlichkeit medialer Erfahrung gleichzeitig zurückgegangen. Von den einstmals 15 Kinobesuchen pro Kopf und Jahr sind in Deutschland keine zwei mehr übrig geblieben (Eurostat 2001).

Qualitativ genießt das damalige Kinoprogramm im Rückblick allerdings geringe Wertschätzung. Vor allem an die Heimatfilme wird da gedacht, die im Spitzenjahr mehr als ein Drittel der uraufgeführten Filme ausmachten. Allein der heute sprichwörtliche *Förster vom Silberwald* konnte von 1954 bis 1958 mehr als 20 Millionen Zuschauer verbuchen. Und auch das *Schwarzwaldmädel*, *Grün ist die Heide* und *Sissi* wurden von einem Millionenpublikum besucht – Titel, die allesamt nach süßlich-seichter Unterhaltung klingen. Weniger bekannt ist, dass das damalige Kinoprogramm auch Anlass zu scharfen gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen gab. Die einen beklagten den Sittenverfall und riefen zum Kampf gegen ‘Schmutz und Schund’, die sie in Form unzüchtiger Bekleidung und niveauloser Populärkultur über die Jugend kommen sahen. Wie Rockmusik, Jeans und Comic-Strips stammten auch die verpönten filmischen Vorbilder oft aus ‘Amerika’. Andere stießen sich hingegen daran, dass der deutsche Kinobetrieb zu sehr dem der NS-Zeit ähnel-

te: Auf der Leinwand waren oft noch dieselben Stars zu sehen, und auch unter den Regisseuren waren berühmte Namen schon bald wieder vertreten. Besonders an den neuen Filmen des *Jud-Süß*-Regisseurs Veit Harlan entzündete sich heftiger Protest, der zu zahlreichen Demonstrationen und langwierigen gerichtlichen Auseinandersetzungen führte (Kraushaar 1996, 542f).

Für diese kurz angerissenen Dimensionen steht exemplarisch der Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald*. Auch diesen Film sahen Millionen, er war scheinbar unpolitisch, ein bisschen 'amerikanisch' und heftig umstritten wegen seiner 'Freizügigkeit'. Im Kern handelt seine Geschichte von einem hellhäutigen Mädchen, das von einer Expedition im afrikanischen Urwald entdeckt und gefangen wird, um sich schließlich als einzige Nachfahrin eines reichen Hamburger Reeders namens Amelongen zu entpuppen. Weil das Mädchen anfangs wenig bekleidet unter afrikanischen Wilden haust und auch sonst einen kessen 'Wildfang' gibt, sehen einige Betrachter in *Liane* heute vor allem einen erfrischenden Aufstand gegen die rigide Sexualmoral der 1950er Jahre. *Liane*, so heißt es etwa, sei „die Figur, die den Bundesdeutschen versuchte, Nacktheit als natürlich nahezubringen“ (Feddersen 1997). Die lange Zeit vorherrschenden Interpretationen des damaligen Unterhaltungsfilms legen dagegen nahe, den Film als kritikwürdigen Fall von Eskapismus zu deuten. *Liane* wäre damit eine exotisch angehauchte Variante der Flucht aus der mühsamen Alltagsrealität sowie den Erinnerungen an Krieg und NS-Faschismus.

Eine gründlichere Betrachtung kann sich mit beiden Lesarten nicht ganz zufriedengeben. Sie folgt zunächst der Annahme, dass uns *Liane* – wie andere populäre Filme der Zeit – Wichtiges über die Veränderung gesellschaftlicher Selbstbilder und Rollenverständnisse zu sagen hat, die in ihren konkreten Bezügen zu würdigen sind (vgl. Seeßlen 1989, 138). Dass dabei den Geschlechterrollen besondere Bedeutung zukommt, legt im vorliegenden Fall schon die Besetzung der Hauptrolle mit einer unbekanntem Schülerin (Marion Michael) nahe, die durch einen Wettbewerb in der Bildzeitung ausgewählt wurde und kometenhaft zum begehrtesten weiblichen Jungstar der Zeit aufstieg. Zudem weisen die Befunde anderer Filmanalysen darauf hin, dass das Verhältnis der Geschlechter gerade in dieser Zeit ein wichtiges Feld ist, auf dem die Auseinandersetzungen um die soziale Ordnung durchbuchstabiert und ausgetragen werden (Westermann 1990, Kap. 3).

Die folgende Interpretation fußt auf der Grundthese, dass in *Liane* mit der Konfigurierung der Geschlechter eine doppelböckige gesellschaftliche Restauration betrieben wird. Ein bestimmtes Frauenbild in bestimmbareren räumlichen und historischen Kontexten dient hier als Medium und Ressource, um die soziale Ordnung wieder herzustellen und die politische Nation zu erneuern. Diese Erneuerung vollzieht sich jedoch nicht als umstandslose, erinnerungsfeindliche „Rückkehr in die Bürgerlichkeit“ (Herbert 1995) nach dem NS-Faschismus, sondern zugleich als – kaum weniger zweifelhafte – Kritik der alten und neuen Bürgerlichkeit. Der afrikanische 'Urwald' als räumlicher Bezugspunkt der Erzählung erfüllt dabei gleich mehrere Funktionen. Er steht zunächst für aufregende Exotik und paradiesische Freiheiten, wie sie auch der zeitgenössisch verbreitete Gummibaum

noch zaghaft beschwört. In der erzählerischen Tradition von Joseph Conrad signalisiert der 'Urwald' zugleich dunkle Gefahren, die im Inneren der Protagonisten selbst angesiedelt sind. Jenseits der Metaphorik stellt der 'Urwald' schließlich konkrete historische Bezüge her, welche die Geschichte rahmen und ihren politischen Kern erst genau bestimmen.

In diesem Sinne verfolgt die vorgelegte Analyse vor allem zwei Absichten. Erstens soll anschaulich werden, wie in einer bestimmten historischen Situation (hier: der bundesdeutschen Nachkriegszeit) spezifische Raumbilder (z.B. der afrikanische 'Urwald') filmisch mobilisiert werden, um gesellschaftspolitische Botschaften zu übermitteln (hier: die Ordnung der Geschlechter als Grundlage einer Wiedergeburt der Nation). Dabei spielen metaphorische und metonymische Bezüge ebenso eine Rolle wie tatsächliche historische Zusammenhänge. Zweitens, methodologisch gewendet, soll gezeigt werden, dass der Rückgriff auf Produkte der Populärkultur bei der Untersuchung der Funktion solcher Raumbilder eine forschungsökonomische Alternative darstellt zu herkömmlichen sozialgeschichtlichen Rekonstruktionen. Selbst und gerade an einem (sehr erfolgreichen) 'Schundfilm' lassen sich wichtige gesellschaftspolitische Auseinandersetzungen der in Frage stehenden Zeit mit vergleichsweise geringem Aufwand explorieren, wobei die Funktion der räumlichen Chiffren und Bezüge näher bestimmt werden kann.

Die Entwicklung der Analyse erfolgt in vier Schritten, wobei der methodische Zugriff in einer zweigleisigen Kontextualisierung besteht: Einerseits finden wichtige öffentliche Debatten im unmittelbaren zeitlichen Umfeld des Films Beachtung, die sich aus vorhandener Literatur rekonstruieren lassen. Andererseits wird die Erzählung in verschiedenen Filmgenres situiert, deren narrative Logik der Film aufnimmt und stellenweise variiert, woraus sich zusätzliche Perspektiven auf die Erzählung ergeben. Zunächst wird in dieser Weise das Genre der Tarzanfilme betrachtet; an ihm lässt sich der Kern der schillernden Botschaft bestimmen und ein begrenzter, kultureller Bruch mit der Elterngeneration kenntlich machen (2). Anschließend werden Bezüge zum Kolonialfilm und zum Halbstarkefilm ausgehend vom Drehbuchautor des Films, Ernst von Salomon, rekonstruiert und mit der Thematisierung der Gewalt im Film in Verbindung gesetzt (3). Das Thema des Sexskandals führt uns weiter zum Heimatfilm und den Familienstrukturen der Protagonistin (4). Ein kurzer Schlussabschnitt pointiert die Interpretation des Films auf dieser Grundlage (5).

2 Tarzan: Von der Zivilisierung zur *re-education*

Der Film bezieht sich offensichtlich auf das Genre der Tarzanfilme, das deutet schon der Name der Hauptfigur an, dem diese nicht nur durch einige Schwingübungen an Baumranken im Verlauf des Films gerecht wird. Weitere Ähnlichkeiten und Bezüge gibt es auf den ersten Blick: Wie *Tarzan* spielt auch *Liane* in Afrika, wie ihr Vorbild ist auch sie meist spärlich bekleidet, und ähnlich begrenzt ist auch ihr Sprachvermögen, das im ganzen Film nur ein gutes Dutzend Äußerungen zulässt, selten mehr als zwei Silben lang. Eine tiefer liegende Ähnlichkeit findet sich in der zentralen Problematik der Herkunft: Tarzan ist

bekanntlich der Abkömmling eines Adligen, Lord Greystoke, und so geht es in dem ersten, das Genre begründenden Erfolgsroman von Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes* (1914), ganz wesentlich darum, wer der rechtmäßige Nachfahre des in Afrika umgekommenen Lord Greystoke ist und damit zugleich auch ein angemessener Gatte für Jane Porter. Über seine Hintergedanken bei der Konstruktion der Tarzangeschichte schrieb Burroughs im Rückblick:

„Vor allem interessierte mich die Vorstellung eines Wettkampfs von Vererbung und Umwelt. Zu diesem Zweck wählte ich ein kleines Kind von einer Rasse, die stark von erblichen Eigenschaften der feineren und edleren Art gezeichnet war, und ich warf dieses Kind in einem Alter, in dem es noch nicht vom Zusammensein mit Geschöpfen der eigenen Art beeinflusst sein konnte, in eine Umwelt, die derjenigen, in der es geboren wurde, so weit wie möglich diametral entgegengesetzt sein sollte (...)“ (zit. n. Taliaferro 1999, 14, Üs. MF).

Ein darwinistischer Überlebenskampf der ‘Rassen’: Keine Frage, dass die guten Gene schließlich auch in der fremden Umwelt – und gerade im Urwald! – triumphieren werden. Auch Liane lebt seit dem Kleinkindalter mit fremden Geschöpfen in der afrikanischen Wildnis zusammen und ist doch unverkennbar von feinerem Geblüt. Was sich bei ihr – genau wie bei Tarzan – schließlich an zufällig konservierten Fingerabdrücken aus Kindertagen beweisen lässt, hat der kernige Expeditionsfotograf Thoren (Hardy Krüger) schon zu einem früheren Zeitpunkt an ihrem Gesichtsschnitt erkannt: „... die kommt aus einem guten Stall“.

Allerdings gibt es auch Unterschiede zwischen Tarzan und Liane, erstens und vor allem den des Geschlechts. Weibliche Tarzanwesen gab es bereits in einigen Comics, am populärsten als *Sheena, die Dschungelkönigin* ab Ende der 1930er Jahre und später in der italienischen Version der *Pantera bionda*. Auch im Film waren Auftritte leicht bekleideter Frauen in tropischen Gefilden etabliert, nicht zuletzt durch Tarzans Partnerinnen oder Gegnerinnen (vgl. die Darstellungen bei Fury 1994). Doch war daraus kaum eine Hauptrolle geworden, wie sie Liane spielen durfte, sportlich, kämpferisch und aufregend. Liane, wohlgermerkt, tritt uns dabei weniger als Königin oder frauliche Pantherin entgegen denn als pubertäres ‘Mädchen’, wie es schon im Titel heißt.

Neben dem Geschlecht hat sich zweitens das historische Panorama deutlich verschoben, vor dessen Hintergrund die Geschichte zu lesen ist. Eric Cheyfitz (1997, 4f.) hat die ursprüngliche Tarzanfigur als eine außenpolitische Fantasie gedeutet, in der sich die US-amerikanischen Ängste und Begierden Ende des 19. Jahrhunderts kondensieren. Tarzan schaffe gewissermaßen eine neue, imaginäre *frontier* im kolonialen Afrika, wo sich die überkommenen Westernträume mit neuen imperialistischen Ambitionen mischen könnten (vgl. Dixon/Grimes 2004, 272). Auch in *Liane* tragen die Europäer, die hier unter deutscher Leitung Afrika erforschen, einen paternalistischen Führungsanspruch vor sich her, der schon in der Inszenierung ihrer technischen und moralischen Überlegenheit zum Ausdruck kommt. Die naiven, im Grunde gutherzigen Afrikaner, die wir im Film kennen ler-

nen, bedürfen allemal der Hilfe und des Schutzes von außen. Doch ist der Bezug auf Afrika aus deutscher Perspektive nach dem Zweiten Weltkrieg von ganz anderer Beschaffenheit als der Blick des US-amerikanischen Publikums auf die europäischen Einflusssphären dort zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Die Hochphase des kolonialen Imperialismus ist definitiv vorbei und 'Schwarzafrika' ist für das deutsche Publikum in den 1950ern kaum eine Chiffre, die geeignet wäre, vergangene Kolonialträume zum zweiten Mal wieder zu erwecken. 'Afrika' fungiert hier eher als ein Natur-Raum, in welchem sich menschliche Probleme gerade fern der Geschichte rekonfigurieren und vielleicht auch lösen lassen. Fern der Geschichte heißt hier in erster Linie: fern der jüngsten deutschen Geschichte. Der konkrete koloniale Bezug fungiert dann als ein Abstandhalter, der es ermöglicht, heikle Themen wie 'Rasse', Nation und territoriale Herrschaft in einem historisch abgelegten Feld zu artikulieren.

Zwei andere Aspekte des Tarzangenres sind in diesem Zusammenhang von Interesse: Erstens das Motiv der Zivilisation und Zivilisierung, das mit diesem Genre eingeführt wird, und zweitens der implizite Bezug zu der bemerkenswerten deutschen Rezeptionsgeschichte der Tarzanfigur. Liane ist als „eine Art Ethnopygmalion“ (Feddersen 1996) bezeichnet worden, und tatsächlich nimmt das klassische Motiv der Zähmung und standesgemäßen Erziehung in dem Film beträchtlichen Raum ein, nachdem Liane einmal gefangen worden ist. Nun wird die halbwüchsige Frau zivilisiert und gefügig gemacht. Sie lernt die deutsche Sprache, wenn auch nur rudimentär, ihre Haare werden geschnitten, sie übt sich anständig zu kleiden, Tee zu trinken usw. Liane als *My fair Lady*. Eines ihrer ersten Worte lautet bezeichnenderweise „Seife“, die Warnung der Expeditionsärztin Jacqueline (Irene Galter) nachplappernd, nachdem Liane bei ihrer ersten Waschung tollpatschig am Schaum geschleckt hat. Für die zeitgenössischen Zuschauer dürfte das Seifenthema nicht nur die gängigen Sauberkeitwünsche wachgerufen haben, sondern im vorliegenden Kontext auch das Thema Hautfarbe, genauer die körperlich kodierte (post-)koloniale Situation. Anne McClintock (1995) hat in ihrem Buch *Imperial leather* die Rolle ausgiebig diskutiert, die der Saubermach- und Seifendiskurs im kolonialen Rassismus spielte. Die Haut als Schauplatz des Kampfes um Sauberkeit und Zivilisation, ein Kampf, in dem die natürliche Hautfarbe unhintergebar bleibt wie die Fingerabdrücke. Weiße Haut wird denn auch zum Namen gebenden Zeichen für die Figur, die paradoxerweise qua Biologie zumindest moralisch schon zivilisiert ist, „Weißhaut“ – in Burroughs Affensprache: „Tarzan“.

Die Dunkelhäutigen sind bei *Liane* vor allem die ganz primitiven Wo-Dos, die das helle Mädchen nicht umsonst abgöttisch verehren. Sie kämpfen noch 1956 mit Blasrohren und rennen vor den Klängen eines Lautsprechers erschreckt davon. Kindliche Freude und blinde Wut sind ihr Ausdruck, von Zivilisationserscheinungen weder getrübt noch verfeinert. Sie sind Teil des afrikanischen Naturbildes, wie die Tiere, die immer wieder auftauchen und, ganz wie bei *Tarzan*, als Sinnbild natürlicher Vergesellschaftung dienen (vgl. Holtmark 1981, Kap. 3). Oft kündigen die Tiere in *Liane* Kommendes an: Schon ganz am Anfang des Films sehen wir nach den trommelnden Wo-Dos verschiedene Tierfamilien

durch die Landschaft stapfen, die die Restauration der Amelongschen Familienverhältnisse vorzeichnen. Liane, die meist ein einsames Löwenjunges mit sich führt, wird später selbst wie ein Tier mit dem Netz gefangen. Sie beißt um sich und soll deshalb auch eine Nacht im Tierkäfig eingesperrt verbringen. Kaum verschleppt, wird sie von dem Fotografen Thoren mit einer Banane gefüttert; auf der Überfahrt nach Hamburg füttert sie später selbst einen Affen mit einer Banane – so werden ikonografische Übergänge zwischen Tier und Mensch geschaffen und zugleich hierarchisch geordnet. In der Summe der bildlichen und textlichen Bezüge entsteht im Laufe des Filmes aus den Elementen Kleidung, Sprache, Seife, Hautfarbe, Tierwelt ein Muster sozialer Zugehörigkeiten, in dem für Liane die Abstammung mit der Kulturstufe und dem Grad an individueller Zivilisierung in Einklang gebracht wird. Es ist wenig überraschend, dass diese Muster im 'Urwald' und in 'Hamburg' auch ihre räumlichen Korrelate bzw. Bestimmungen finden.

Doch das Motiv der Zivilisierung lässt sich nicht nur auf Liane beziehen. Auch Thoren, der junge Fotograf, macht im Verlauf des Films eine Wandlung durch. Marschiert er am Anfang noch als ungehobelter paramilitärischer Bursche im Khakihemd durch den Busch, so sehen wir ihn im Laufe seines Deutschlandaufenthaltes zu einem properen Schwiegersohn gedeihen, der in Anzug und Krawatte im Blankeneser Garten des Reeders Amelongen sitzt und der sozialen Ordnung huldigt, die hier zugleich die natürliche ist. Die Zivilisierung ist da fast eine *re-education*, jedenfalls eine Wiedereingliederung in die anständigen Reste von Heimat und Familie. Ganz zum Schluss jedoch, und das ist eine nicht zu unterschätzende Pointe des Films, kehren Liane und Thoren zusammen in den afrikanischen 'Urwald' zurück, nachdem sie den gesellschaftlichen Dschungel von Hass und Intrigen in Deutschland kennen gelernt haben. Der afrikanische Wald macht sie frei und gleich: schön, jung, primär menschlich. Hier gibt es jedenfalls keinen Stand und keine Klasse, die sie in Hamburg zu trennen drohten, keine bürgerlichen Konventionen und keine allzu belastete Geschichte.

Edward Said (2000, 336) hat in einem Essay über Johnny Weissmuller dessen Tarzan als einen „einsamen Überlebenden“ bezeichnet, der sozialer Perspektiven beraubt „im dauerhaften Exil“ verharren müsse. Wir können dieses Bild eher noch auf Thoren als auf Liane beziehen. Liane könnte sich in Hamburg einfügen, eine Heimat finden, die zu verlieren sie nie wirklich Gelegenheit hatte. Thoren dagegen ist ein heimatloser Überlebender, ein Junge der Flakhelfergeneration, der gelernt hat, „am Leben zu bleiben“, wie er sagt. Seine Aussichten auf Anerkennung und sozialen Aufstieg sind prekär, er weiß nicht, wo er hingehört, ja er kennt nicht einmal seine eigenen Gefühle wirklich. Sein Ort bleibt einstweilen 'außerhalb' – und er will das offenbar auch so.

Die Einordnung ins soziale Ganze und das begrenzte, individuelle Aufbegehren gehen für Liane und Thoren Hand in Hand. Das ist die doppelbödige, scheinbar widersprüchliche Botschaft des Films, die in verschiedener Form immer wieder durchgespielt wird. Ein erster, vorgängiger Ausdruck dieser Doppelbotschaft lässt sich schon in der Berufung auf das Genre selbst identifizieren, das in Deutschland durch einen merkwürdigen Widerspruch

von ideologischem Gehalt und öffentlicher Rezeption gekennzeichnet ist. Schon Mitte der 1920er Jahre wurden die *Tarzan*-Romane von Burroughs in der deutschnationalen Presse scharf angegriffen, weil sie ein sehr unvorteilhaftes Bild der Deutschen und besonders der deutschen Kolonialtruppen in Ostafrika zeigten (Lorenz 1982, 118). Die meisten Bücher und auch die meisten frühen Tarzanfilme wurden aber vorerst gedruckt bzw. aufgeführt, bis hin zum ersten Tonfilm mit Johnny Weissmüller, *Tarzan, Herr des Urwalds*, im Jahr 1932. Wenig später wurden Tarzanfilme jedoch wegen ihrer angeblich anti-deutschen Ausrichtung vollständig aus dem Programm genommen, und so erschienen während der gesamten NS-Zeit in Deutschland keine Tarzanfilme und auch keine Tarzanpublikationen mehr. Im Krieg wurde Tarzan von dem erklärten Eugeniker Burroughs dann sogar noch zum kämpfenden Antifaschisten gemacht. *Tarzan triumphs* hieß der hierzulande wenig bekannte Film, der erst 1971 unter dem Titel *Tarzan und die Nazis* im deutschen Fernsehen gezeigt wurde.² Die feine Ironie dieser Rezeptionsgeschichte macht Tarzan zu einem anti-deutschen Helden, obwohl er als sozialdarwinistisch konzipierter Herrenmensch doch fest in ideologischen Mustern verankert scheint, die in Deutschland zur gleichen Zeit ihre äußerste Radikalisierung fanden.

Vor diesem Hintergrund rückt nicht nur der Tarzanboom der 1950er und 1960er Jahre in ein etwas anderes Licht, sondern auch das Misstrauen, mit dem die Hüter der Hochkultur die bekannte Figur bei ihrem sehr erfolgreichen Wiederauftritt in Deutschland beäugelten. Zwischen 1950 und 1960 wurden Dutzende der alten Filme und einige neue gezeigt, die Bücher und Comics wurden veröffentlicht, zudem drängten neue, deutschsprachige Bildergeschichten mit Tarzan-ähnlichen Figuren wie Akim und Tibor auf den Markt (vgl. Seeßlen 2000). Das Tarzangenre stand dabei ohne Zweifel für einen Bruch mit der jüngeren Vergangenheit, für eine neue, amerikanische, 'undeutsche' Welt, die im Kulturellen nun Einzug halten konnte. Der Bruch bezog sich dabei allerdings in erster Linie auf die Darstellungsweise, denn *Tarzan* war ja nur sehr bedingt ein Vorkämpfer für Völkerverständigung, Emanzipation oder demokratische Gesellschaftsformen. Es waren denn wohl auch vor allem anti-amerikanische und ästhetische, anti-moderne Ressentiments, wenn die Elterngeneration darin eine sittliche Gefährdung der Jugend erkennen mochte. So knüpft *Liane* auch genrehistorisch an eine Doppelbotschaft an: *Tarzan* war Schund, oder wie man heute sagen würde: *trash*, und damit ein bisschen subkulturell und irgendwie aufbegehrend – in seinen gesellschaftspolitischen Visionen jedoch war er bestenfalls harmlos und im Kern reaktionär.

3 Gewalt: Von den 'Geächteten' zu den 'Halbstarken'

Das Buch, das den Film inspirierte, wurde von Anne-Day Helveg verfasst und erschien zuerst als Fortsetzungsroman in der Bild-Zeitung. Die tatsächlich verfilmte Geschichte, das Drehbuch zum Film und die Dialoge verfasste jedoch ein anderer Schriftsteller, der zu den bizarrsten Figuren in der deutschen Medienszene des 20. Jahrhunderts gehört, Ernst

von Salomon (1902-1972). Sein Werdegang vom Freikorps-Kämpfer und Faschisten der ersten Stunde bis zum Bestsellerautor der Adenauer-Ära liefert uns Stichworte zu weiteren Aspekten des Films. Nur zwei davon sollen hier aufgenommen werden, nämlich erstens der Bezug zum Kolonialfilm der NS-Zeit und zweitens die durchgängige Verachtung für die bürgerlichen Institutionen und Konventionen, die mit einer hohen (auch individuellen) Bereitschaft zur Anwendung von Gewalt einherging.

Berühmt wurde Salomon schon mit seinem ersten Buch unter dem Titel *Die Geächzten* (1930), in dem er seinen Weg zum antidemokratischen Kämpfer reuelos nachzeichnete. Trotz der politischen Anerkennung, die seinen Werken ab 1933 zuteil wurde, hatte Salomon wohl nur begrenzte Sympathien für die NSDAP und trat politisch im engeren Sinne nicht hervor. Ab Mitte der 1930er Jahre begann er jedoch Drehbücher für Unterhaltungsfilme zu schreiben, und zwar unter anderem für einige der großen Kolonialfilme der NS-Zeit. Die Filme *Kautschuk* (1938) und *Kongo-Express* (1939) waren vergleichsweise harmlose, wenn auch im Kern problematische Filme, in denen tropische Abenteuer-geschichten erzählt wurden. Wie die Titel schon andeuten, ging es darin mehr oder weniger direkt um die Erschließung tropischer Räume und Ressourcen, ein Thema, das zu dieser Zeit stark politisch besetzt war, gleichgültig, ob man es tatsächlich auf den Wieder-erwerb von Kolonien in den Tropen gemünzt sah, oder metonymisch auf den 'Lebensraum' im Osten. Explizit politisch war jedoch besonders der dritte Kolonialfilm, an dessen Drehbuch Salomon mitwirkte, *Carl Peters* von 1941, ein hetzerischer, antisemitischer und anti-englischer Film mit Hans Albers in der Hauptrolle des deutschen Urkolonisten, der während des Krieges mit viel Werbung in die Kinos kam und nach dem Krieg wegen seiner ausgeprägt antidemokratischen Ausrichtung einige Jahre mit Aufführungsverbot belegt blieb.

Liane knüpft an diese Filme in zweierlei Weise an, nämlich über personelle Kontinuitäten und über den Ort der Handlung. *Kautschuk* und *Kongo-Express* drehte mit Eduard von Borsody auch derselbe Regisseur, der *Liane* machte. Die Übereinstimmung von Drehbuch und Regie macht *Liane* narrativ und ästhetisch zu einem Abkömmling der Kolonialfilme, und umso mehr sind auch die entsprechenden Aspekte der Tarzangeschichte ernst zu nehmen. Noch eindeutiger ist Mitte der 1950er Jahre der Ort der Handlung von kolonialen Bezügen bestimmt, nicht nur, weil sich in vielen afrikanischen Ländern genau zu dieser Zeit die antikoloniale Befreiungsbewegung merklich artikuliert, sondern vor allem, weil (Ost-)Afrika ansonsten zeitgenössisch *nicht* besetzt ist: nicht als 'Ost' oder 'West' im politischen Sinn, und auch noch kaum als internationalisierter Medienraum der Tierwelt (vgl. Flitner, i.V.). Anders formuliert: Afrika ist aus deutscher Sicht kolonial, soweit es überhaupt geschichtlich ist, und das heißt *postkolonial* im Sinne einer diskurs-historischen Beziehung.

Das Stichwort zum zweiten Thema, das der Drehbuchautor für *Liane* im Gepäck führt, gibt der Film, mit dem Salomon unmittelbar zuvor beschäftigt war. 1954 schrieb er das Drehbuch für den Film *08/15*, einen pseudokritischen Film über die Wehrmacht mit

Blacky Fuchsberger in der Hauptrolle als aufrechter Gefreiter, der gegen sinnlose Schleiferei und Korruption unter den Offizieren ankämpft – für eine saubere Armee ohne ständige Privilegien. Eine Faszination durch Gewalt in Verbindung mit tiefem Ressentiment gegen bürgerliche Verkehrsformen durchzieht das gesamte Werk von Salomon, und Gewalt in verschiedenen Formen ist auch ein wichtiges Thema im Film *Liane*.

Dabei geht es in *Liane* nicht nur um militärische Gewalt, sondern auch um subtilere Formen physischen Zwangs, der bevorzugt gegen Frauen oder Afrikaner ausgeübt wird. Gleich sehr früh im Film wird das Motto dazu vorgegeben, und einmal mehr spielt hier die Tierwelt in die Etablierung der sozialen Norm. Da ist der Fotojäger Thoren mit einheimischen Helfern unterwegs und will gerade einen Vogel fotografieren. Ein Afrikaner hebt sogleich die Waffe, um den Vogel abzuschießen. Mit der belustigt und kopfschüttelnd vortragenen Bemerkung „Immer gleich totmachen“ hält ihn Thoren davon ab. Nur wenige Schritte später: großes Geschrei der Helfer, eine Schlange zischt vom Baum herab. Thoren haut sie erbarmungslos mit der Machete entzwei und brummelt: „Diesmal ging’s ja wohl nicht anders.“

Um diese Denkfigur geht es auch im weiteren Verlauf immer wieder, wenn Gewalt ins Spiel kommt, also um die Frage, wann Gewalt berechtigt, erlaubt oder notwendig ist. So gibt es etwa ein halbes Dutzend physische Übergriffe auf die beiden Frauen Jacqueline und Liane, und dabei wird sehr fein unterschieden: Wird die Gewalt in guter Absicht ausgeübt, und das heißt besonders, wenn Thoren Liane ‘etwas härter anfasst’, dann billigt dies der Film direkt durch seine Bilder, indem die Perspektive des Täters übernommen wird, oder durch den weiteren Verlauf, der die Notwendigkeit der Tat umgehend erhellt. Geschieht ähnliches in zweifelhafter oder gar böser Absicht, etwa wenn der Grobian Keller Liane ‘unnötig’ hart anfasst oder Jacqueline begrapscht, dann wird dies im Fortgang der Geschichte bestraft, entweder durch eine Tracht Prügel von Thoren, oder durch direkte Gegenwehr in Form einer Ohrfeige von Jacqueline. Die tierischere Liane verteidigt sich mit Bissen.

Analog gilt dieses Muster auch bei militärischen Konflikten. Der erste, scheinbar willkürliche Überfall der Wo-Dos auf das Zeltlager der Expedition zu Anfang des Films wird hart zurückgeschlagen. Auch bei ihrer zweiten Attacke muss von der Waffe Gebrauch gemacht werden, doch ist hier der Angriff seinerseits legitim, denn die Wo-Dos wollen nur ihre verehrte Liane befreien – das findet auch Thoren verständlich. Und so werden die Angreifer schließlich vor allem mit symbolischer Gewalt in die Flucht geschlagen. Die hinterlistige Gewalttat des Bösewichts Schöning (Reggie Nalder) am Ende des Films wiederum wird mit aller Konsequenz, d.h. bis zu dessen Tod verfolgt.

Diese Motivik lässt sich auch vor dem Hintergrund der Debatten um verschiedene Formen von Gewalt einordnen, die Mitte der 1950er Jahre die deutsche Öffentlichkeit bestimmten. Eine der hitzigsten Debatten ist die um die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik und den Eintritt in die NATO. Stichwort 08/15: Adenauer schreitet im Januar 1956 die Front der ersten Kompanien ab, und noch im selben Jahr wird auch die Nationale

Volksarmee der DDR gegründet. „Nicht für Dollar, nicht für Rubel, fort mit dem Kasernentrubel“ heißt es auf zahlreichen Demonstrationen im Westen (Kraushaar 1996, Bd. 2, S. 1394). Franz-Josef Strauß, der nach dem Krieg noch gewünscht hatte, wer jemals wieder eine Waffe in die Hand nehme, dem möge der Arm abfallen, ist gerade Verteidigungsminister geworden, als *Liane* erscheint. In der Bejahung legitimer militärischer Gewalt, so könnte man argumentieren, ist der Film ganz staatstragend im Sinne der jungen Republik. Gewalt ja, aber nur, wenn es sein muss bzw. als notwendige Verteidigung.

Gewalt spielte im Jahr 1956 aber noch eine zweite, wichtige Rolle in der Öffentlichkeit, denn dieses Jahr war auch ein Höhepunkt der sogenannten ‘Halbstarkenbewegung’. Eher als eine Art Mode-Protest Jugendlicher hatte das Anfang der 1950er schon begonnen, Mädchen trugen die langen Haare verwerflich offen, malten Schmollmund und Lidstrich, Jungen trugen spitze Schuhe, Elvistolle und Röhrenhosen, alles offensichtlich ‘amerikanisch’ beeinflusst. Besonders die jungen Männer zeigten dabei zeitweise einen ausgeprägten Hang zur Randalie. Scheinbar sinnlose Schlägereien untereinander und mit der Polizei waren in größeren Städten an der Tagesordnung, oft mit zahlreichen Verletzten und Festnahmen, und so äußerten auch Politiker bald vielfach ihre Besorgnis über die sogenannten Halbstarken oder auch ‘Frühreifen’.³ Ab Mitte der 1950er gab es dann mehr oder weniger subkulturelle Identifikationsfiguren für die ‘Halbstarken’, allen voran James Dean, der Ende 1955 umkam und bald zum Mythos wurde. In Deutschland lief nur wenig zeitverzögert eine Filmwelle an, die das Thema aufnahm. Nach Nicholas Rays ...*denn sie wissen nicht, was sie tun* kam 1956 ein Film von Georg Tressler unter dem Titel *Die Halbstarken* ins Kino, mit Horst Buchholz, dem ‘deutschen James Dean’, in der Hauptrolle, 1957 folgten *Die Frühreifen* (Joseph von Baky), ebenfalls ein Film zur sogenannten ‘Gefährdungsthematik’, 1958 wiederum mit Buchholz *Endstation Liebe* und *Nasser Asphalt*.

Liane hat einen Bezug zu dieser Gruppe von Filmen schon alleine wegen Hardy Krüger, der in mehreren Filmen über die ‘gefährdete Jugend’ große Rollen hatte (Kurowski 1989, 129). *Liane* ist auch ein Film über und für die aufmüpfige Jugend und ganz sicher nicht ohne Sympathie für diese. Die unnahbare und ruppige Art, in der Thoren im Kreis der Expeditionsteilnehmer agiert und die freche Unbekümmertheit von Liane, die auf Einordnung und Konventionen nur halb aus Unkenntnis pfeift, machen gerade den Charme dieser Figuren aus. In dem Aufbegehren gegen die bürgerliche Ordnung, oder jedenfalls in der Pose des Aufbegehrens, konnte sich fraglos auch Salomon wiederfinden. Zumal dürfte er mit der ungerichteten Gewalt keine Probleme gehabt haben, die in diesem Zuge ausagiert wurde. „Was wir wollten, das wussten wir nicht, und was wir wussten, das wollten wir nicht. [...] wir taten es“, schreibt Salomon (1930, 73) in seinem Roman *Die Geächteten* über seine Zeit beim faschistischen Freikorps. Man kann in seiner Apologie heroischer Gewalttaten zumindest sprachlich einige Verwandtschaft mit dem wüsten und scheinbar grundlosen Aufbegehren der Halbstarken in den 1950er Jahren erkennen: „Denn sie wissen nicht, was sie tun“. Doch stimmungsmäßig führt uns diese Verwandtschaft allzu weit von

Liane fort, ganz sicher jedenfalls im Blick der damaligen (nicht nur männlichen) Fans, die in dem antibürgerlichen Impuls des Films wohl vor allem Freiheit und Leichtigkeit fanden – und ‘Sex’.

4 Geschlecht: Vom Körper zur Herkunft

Ein nordamerikanischer Vertrieb preist *Liane jungle goddess* heute mit den Worten: „One of Germany’s all time ranking films (...), full of adventure, action and excitement. Some nudity and topless situations.“ Einige Nacktszenen sind tatsächlich in dem Film enthalten, doch dürfte sich der Film damit heute kaum mehr den Vorwurf der Pornografie einhandeln. Meist fallen da doch die langen Haare des Urwaldmädchens im entscheidenden Moment geschickt über die Brüste, huscht Liane schnell aus dem Bild oder ist die Kamera entfernt genug bei ihrem erfrischenden Bad im Waldsee. Die öffentliche Aufregung, d.h. die Erregung öffentlichen Ärgernisses ebenso wie die Anziehungskraft dieser Bilder, ist hierzulande nur in historischer Sicht nachvollziehbar.

Was die Darstellung von Nacktheit angeht, waren die 1950er Jahre sehr restriktiv, da bestätigt einschlägige Literatur die spontane Vermutung. „Bare Brüste, wie sie selbst im Nazifilm gelegentlich vorkamen, waren (...) tabu“, schreibt ein Betrachter knapp über diese Zeit, und das stimmt für den deutschen Film mit wenigen Ausnahmen (Radevagen 1981, 244). Unter diesen waren vor allem die sogenannten ‘Kulturfilme’ über südamerikanische Indigene (z.B. *Hito-Hito* von Hans Ertl) oder Tierfilme, in denen am Rande einige Afrikanerinnen auftauchten, Grzimeks *Kein Platz für wilde Tiere* (1956) etwa, oder Heinz Sielmanns *Herrscher des Urwalds* (1958). Der Blick, den diese Filme auf die ‘paradiesischen Primitiven’ erlaubten, mag nicht ihren geringsten Reiz ausgemacht haben. Und genau hier knüpft *Liane* vom Setting her an: Urwald, Tiere, Wilde, da ist ein gewisses Maß an Nacktheit schon etabliert und vorgesehen. Allerdings ist diese Nacktheit doch weitgehend an die dunkle Hautfarbe geknüpft und in gewisser Weise wird Lianes helle Blöße durch die intertextuelle Kontrastierung auch besonders sichtbar. Ohne Frage war *Liane* damals ein sehr ‘freizügiger’ Film und er wurde auch aggressiv mit diesem Hinweis beworben und bekämpft.

Liane spielt die Rolle eines frech-naiven, aber doch formbaren Blondchens und gerade darin können wir auch weitergehende Bedeutungen entschlüsseln. Liane ist und bleibt ein weitgehend unbeschriebenes Blatt, eine Projektionsfläche, ein Medium. Nehmen wir ihren Namen wörtlich. Liane ist eben nicht Tarzan, nicht einmal Jane, oder L-Jane, sie ist vielmehr Tarzans Transportmittel. Sie verschafft unserem germanischen Tarzan-Donnergott Thoren Bewegung, einmal die soziale Bewegung aufwärts, soziale Anerkennung und Aufstiegschance, zudem die moralische Heimkehr der Flakhelfergeneration.

In diese Interpretation fügt sich, was im Film fast beiläufig am Anfang passiert: dass Liane nämlich bei der ersten Begegnung Thoren rettet. Die Wo-Dos haben ihn geschnappt, das Messer ist gezückt, Liane tritt auf und spricht die Begnadigung aus. Ein Gründungsakt,

Liane als Pocahontas (vgl. Theweleit 1999). Zwar muss sich Liane nicht selbst als Opfer darbieten, in der Folge aber wird sie zumindest von Thorens Gnaden abhängig und muss sozial zu ihm hinabsteigen. Später folgt eine zweite, nur scheinbar umgedrehte Rettungsszene, in der sich Thoren freundlich aber bestimmt um die gefangene Liane kümmert. Bei genauer Betrachtung wird in dieser Schlüsselszene jedoch ein Dritter gerettet, und dabei ist es bildlich geradezu fassbar, wie Lianes Körper zu einer Ressource im sozialen Geschehen wird. Während sie rechts im Bild auf einer Pritsche halbnackt in einem Fangnetz zapelt und von Thoren gebändigt wird (Abb. 2), liegt links im selben Zelt auf einer Sanitätsliege der im Kampf verletzte Kersten und wird von Jacqueline in weißer Schwestertracht verarztet (Abb. 1). Die Kamera schwenkt zwischen diesen beiden Einstellungen hin und her: Thoren hält die sich windende, entblößte Liane nieder, der Verwundete liegt derweil nebenan auf dem Rücken und wird von der „weißen Krankenschwester“ geheilt (vgl. Theweleit 2000, 131f). Eine merkwürdige Körperverschmelzung, eine Transfusion zumindest scheint hier statt zu finden: der männliche, kriegerische Körper wird in der Unterwerfung des sexualisierten Frauenkörpers restauriert.



Abbildung 1: Jacqueline verarztet Kersten



Abbildung 2: Thorben bändigt Liane

Wie so oft sehen wir Thoren in dieser Schlüsselszene fast über die Schulter, während er Liane niederhält. Das „Blickregime“ (Silverman 1997) wird im Film selbst thematisiert: Thoren ist schließlich Fotograf, wir haben ihn ganz am Anfang filmen sehen und später Bilder entwickeln, die er von Liane in freier Wildbahn geschossen hat. Wir bekommen aber keines dieser Bilder zu Gesicht, das erledigt der Film selbst, der uns insgesamt in Thorens Position des *male gaze* setzt, jedenfalls was Liane angeht.

Lianes Körper als Frauen-Bild führt uns jedoch noch in ein anderes Bedeutungsfeld, welches das Geschlecht im weiteren Sinne des Wortes betrifft: das Tarzanthema der Ab-

stammung. Zunächst ist da eine Frau, die überhaupt nur als Bild vorhanden ist, als standesgemäßes Ölbild im Salon des Hamburger Reeders, ein Bild, das wir gleich mehrfach zu Gesicht bekommen. „Mutter“ lautet auch Lianes erstes, klar erkennbares, deutsches Wort in dem Film, und es ist das einzige, welches sie mehrfach ausspricht. Bei ihrer ersten Hör- und Sprechprobe leuchten ihre Augen bei dem Wort, beim zweiten Mal, im Haus des Großvaters, spricht sie es selbsttätig aus, als sie ihre Mutter auf dem besagten Bild zu erkennen scheint, umso erstaunlicher, als sie diese bereits im Alter von zwei Jahren bei einem Schiffsunglück verloren hat. Die Mutter, kein Zweifel, steht für die instinktive Verbundenheit mit dem „guten Stall“, den Thoren erkannt hat, für Lianes Blutsbande.

Das Wort Vater hingegen kommt im ganzen Film nicht vor, wir erfahren auch nichts über ihn außer seinem Untergang. Diese prekäre Elternkonstellation bringt uns direkt zum Heimatfilm – ein weiteres Genre, an das *Liane* anknüpft, und eines, das viel konfliktreicher ist, als das Vorurteil es will. Das legen jedenfalls neuere Untersuchungen nahe, die nicht nur das Süßlich-Versöhnlerische in den Blick nehmen. So schreibt etwa Jürgen Trimborn (1998, S. 80):

„Auffallend oft begegnen uns im deutschen Heimatfilm der fünfziger Jahre zerstörte, beschädigte Familienstrukturen, die in der Regel – ob im Film selbst thematisiert und explizit angedeutet oder nicht – wohl als Resultate des Zweiten Weltkrieges angesehen werden können (...). In den meisten Fällen besteht die Familie des Heimatfilms bemerkenswerter Weise aus einem verwitweten Vater und seiner heiratsfähigen Tochter, (d.h. es ist) in der Regel (...) gerade die Mutterfigur, die in den Familien der Heimatfilme wegfällt. Über den Verbleib der Mutter wird in der Regel überhaupt keine Angabe gemacht.“

Dies lässt sich einleuchtend als eine (intendierte) Verschiebung deuten, da ja in der großen Mehrzahl der unvollständigen Familien tatsächlich der Vater fehlte (ebd.). Liane aber fehlen beide Eltern, und mit dem Schiffsunglück im Jahr 1941 wird jedenfalls der Zeitpunkt ihres Verschwindens explizit in die Kriegsjahre gelegt. In diesem Punkt ist der Film direkter als die meisten Heimatfilme der Zeit. Und die totale Abwesenheit des Vaters wird durch die wiederholt erwähnte, jedenfalls im Geiste anwesende Mutter geradezu in den Vordergrund gerückt.

Eine Ersatzmutter ist im Film nicht in Sicht, mit Abstrichen vielleicht die Haushälterin bei Amelongens, die den passenden Namen Alma trägt. Die Suche nach Ersatzvätern für Liane bzw. Thoren im Film bietet uns drei Personen der entsprechenden Generation. Des Reeders Neffe Viktor Schöning, der Bösewicht des Films, der offenbar im Krieg seine zivile Karriere gemacht hat, während andere an die Front mussten, kommt ebenso wenig in Betracht wie der Funker Keller, ein Rüpel, der gerne schießt und auch seine Funkerei kaum bei den Pfadfindern gelernt haben dürfte. So bleibt eigentlich nur der Expeditionsleiter, Prof. Danner, ein guter Wissenschaftler und besonnener Patriarch, zudem Internationalist qua Amt. Auch Jane Porters Vater Archimedes im Urtarzan war übrigens schon Professor, auch er ein guter, in dem die Figuren von Vater und Forscher zusammen-

fließen. Zu ihrem Prof. Danner kehren Liane und Thoren denn schließlich auch vorläufig zurück.

Diese Rückkehr lässt verschiedene Deutungen zu. Für Liane ist es mit der unschuldigen Freiheit des Urwalds vorbei, denn sie weiß jetzt woher sie stammt. Sie ist nicht nur in gewissem Umfang erzogen worden, sondern durch die Einordnung auch ihrer mythischen Stellung weitgehend beraubt. Thoren hat in Hamburg immerhin die Aussicht und den Segen gewonnen, an dem „guten Stall“ zu partizipieren. Doch die Bedingungen für den sozialen Aufstieg scheinen für ihn nicht sonderlich anziehend. Beide wählen einstweilen die unnatürliche Familie, ein ungeklärtes Gemisch aus der Expeditionscrew und den wilden Wo-Dos. Ein angemessenes Vorbild für die Jugend der 1950er Jahre konnte diese Wahl aus Sicht der meisten Eltern kaum abgeben. Wie vergnügt man das junge Paar zum Schluss im Waldsee baden sieht, lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass es fern von Heimat und Familie allemal amüsanter zugeht als zu Hause. Darin ist *Liane* geradezu ein Anti-Heimatfilm: Die Wildnis lockt, das Leben geht weiter, und zwar da draußen im Urwald. Aber diese Deutung übersieht nicht nur die moralische Heimkehr und die soziale Einordnung, die die beiden bereits aktiv durchlebt haben. Das Bad im See wäre dafür vielleicht nur eine kleine Belohnung. Der Weg in den Urwald zeigt in Film und Literatur bekanntlich oft auch die Selbstgefährdung und Entgrenzung an, den „Weg in das innere Dunkel der Menschen“ (Kobner 1994, 104). Und dann wäre der Schluss zugleich eine Drohung mit dem Bruch der zivilisatorischen Fassade.

5 „Bundesnackedei“

Worum geht es in dem Film also? Wenn man den vorgeschlagenen Interpretationen auch nur teilweise folgen mag, zeichnen sich die Konturen einer gesellschaftspolitischen Botschaft deutlich ab. Es geht um den rechten Weg in ein Leben, das vielleicht ein wenig unbürgerlicher ist, als sich die Eltern dies wünschen, aber doch letztendlich anständig. Um junge Mädchen, die nicht ganz wissen, wo sie hingehören und auch nicht mehr jedem älteren Mann gehorchen wollen, aber schließlich doch ihren Kerl bekommen. Es geht um die Ausübung kontrollierter Gewalt, die sich zwar in einer diffusen sittlichen Überlegenheit legitimieren muss, deren Motive und Grenzen im Einzelnen aber nicht zur Diskussion stehen. Um die Rückkehr der Flakhelfergeneration aus dem Dunkel da draußen, das als afrikanischer Urwald nur noch halb so schlimm scheint und sogar durchaus verlockende Züge trägt. Es geht um das Aufbegehren der vermeintlich Geächteten. Und um die Rückkehr der jungen Bundesrepublik in den Kreis der zivilisierten Nationen, wehrhaft, aber einstweilen fern von imperialen Ambitionen.

In diesem Sinne lässt sich die längste Äußerung von Liane interpretieren, immerhin der einzig grammatikalisch vollständige, wenn auch nicht fehlerfreie Satz, den Liane im ganzen Film spricht. Eine asiatisch wirkende Journalistin fragt sie im Hafen von Port Said, genauer gesagt, sie fragt den Beschützer Thoren: „Kann sie nicht selbst etwas sprechen,

vielleicht in ihrer Muttersprache?“ Lianes Antwort, sehr zögerlich, schüchtern und stockend gesprochen: „Ich bin ... froh ... auf Europa.“

Heimwärts geht es hier, nicht mehr nach Hamburg oder nach Deutschland, sondern nach Europa, noch etwas zögerlich, jung und unbedarft. Liane ist der Körper, in dem die junge Bundesrepublik halb widerstrebend als zivilisiertes Land entsteht, in einer europäischen Wertegemeinschaft, die von Adenauers Bananenkongingent bis zu Albert Schweitzers Vermächtnis reicht, eine neu-deutsche Ordnung mit afrikanischen Ressourcen, eine männliche Ordnung mit weiblichen Ressourcen, antiamerikanisch und doch amerikanisiert, immer noch etwas militaristisch und doch in ein legitimes Verteidigungsbündnis eingebunden, abgelöst vom Stammbaum, aber ihn anerkennend – alles in allem vielleicht doch noch: 'Prädikat: wertvoll'.

Es war der Bild-Zeitung vorbehalten, zentrale Elemente dieser Botschaft in einem schlagenden Begriff zu verdichten: Sie hat Liane irgendwann einmal den „Bundesnackedei“ getauft. Das gewollt harmlose Wort Nackedei, der Hauch von Pädophilie, den es in Kombination mit den 'freizügigen' Bildern des 'blutjungen' Mädchens in den 1950er Jahren verströmen musste, und als nähere Bestimmung dazu die Bundesrepublik. Nicht etwa der deutsche Nackedei hieß es, oder der Nationalnackedei – nein, die politische Verfasstheit muss her: der Bundesnackedei. Als Gegenpol und gewissermaßen große Schwester dieses „Bundesnackedei“ lässt sich die „Reichswasserleiche“ identifizieren, wie die Schauspielerin Kristina Söderbaum im Volksmund genannt wurde, die germanische Kindfrau, Ehefrau von Veit Harlan und „gemeinsame Mutter-Figur von Melodram und Nazi-Ideologie“ (Kuhlbrodt 2001), die in verschiedenen Filmen der NS-Zeit angesichts der ihr zugefügten Schande ins Wasser gehen musste.

Ein Bundesnackedei, der im afrikanischen Waldsee schwimmen geht, anstelle einer Reichswasserleiche, die in den Sümpfen des Ostens versinkt: Die Wiedergeburt der Nation, nicht als Melodram oder gar als Tragödie, weniger als befreiender Akt denn als kontrollierte Enthemmung, als ‚repressive Entsublimierung‘, als Entfaltung durch den fröhlichen Volks-Körper, den gnädig spät geborenen Körper eines Mädchen des Volkes. Vergessen wir dabei nicht: der Badeseesee liegt, jedenfalls vorläufig noch, im ‚Urwald‘, einem Urwald, der bei Salomon – wie bei Joseph Conrad – nicht nur als allgemeines Raumbild für wirre Düsternis und gefährliche Verlockung steht, sondern zugleich auf ein gesellschaftliches Dunkel verweist, das historisch jeweils genau bestimmt werden kann.

Anmerkungen

- 1 Der Essay geht auf einen Vortrag in der Reihe *Screening Gender* der Freiburger Frauenforschung zurück. Ich danke Martina Grimmig und Christine Zimmer für entscheidende Hinweise. Ein Dank geht zudem an die Mitarbeiter des AV-Medienzentrums der UB Freiburg für verschiedentliche Unterstützung. Der Abdruck der Video-Stills erfolgt mit freundlicher Genehmigung der e-m-s GmbH, Dortmund.

- 2 Eigentlich wollte sich Tarzan ja auch in diesem Fall politisch gar nicht einmischen, aber wenn sogar die eigene Familie angegriffen wird: „Took away Boy? – Now, Tarzan make war!“ (Fury 1994, 102).
- 3 Der legendäre Familienminister Franz-Josef Wuermeling war Vorreiter dieser Bemühungen und sorgte nicht nur für eine Kampagne gegen „Schmutz und Schund“, welche die Jugend verdarben, sondern bald auch für das bis heute gültige Jugendschutzgesetz bzw. „Gesetz zum Schutz der Jugend in der Öffentlichkeit“, in welchem unter anderem die Normen für die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) festgeschrieben wurden (Keßler 2001).

Literatur

- Burroughs, Edgar Rice 1914: Tarzan of the apes. New York.
- Cheyfitz, Eric 1997: The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan. Expanded Edition. Philadelphia.
- Dixon, Deborah / John Grimes 2004: Capitalism, masculinity and whiteness in the dialectical landscape: The case of Tarzan and the Tycoon. In: GeoJournal 59 (4), S. 265-275.
- Eurostat 2001: Statistik kurz gefasst. Thema 4 – 2/2001 - Kinostatistiken. (Red. Richard Deiss). Luxembourg.
- Fedderson, Jan 1996: „Ich will sagen, wie es wirklich war“. In: taz - die Tageszeitung vom 09.12.1996.
- Fedderson, Jan 1997: Sozusagen eine Femmage. In: taz – die Tageszeitung vom 17.12.1997.
- Flitner, Michael 2000: Vom ‘Platz an der Sonne’ zum ‘Platz für Tiere’. In: ders. (Hg.): Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik. Frankfurt/M. S. 94-110.
- Flitner, Michael 2005: Inszenierte Natur, postkoloniale Erinnerung: ‘Serengeti darf nicht sterben’. In: Michael Flitner, Julia Lossau (Hg.): Themenorte. Münster. S. 107-124
- Fury, David 1994: Kings of the Jungle. An Illustrated Reference to „Tarzan“ on Screen and Television. Jefferson u. London.
- Herbert, Ulrich 1995: Rückkehr in die Bürgerlichkeit? NS-Eliten in der Bundesrepublik. In: Bernd Weisbrod (Hg.): Rechtsradikalismus in Niedersachsen nach 1945. Hildesheim. S. 1-17.
- Holtmark, Erling B. 1981: Tarzan and Tradition. Classical Myth and Popular Literature. Westport u. London.
- Keßler, Lutz 2001: Jugend und Film während der Adenauerzeit. In: Deutsches Filminstitut (Hg.): Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films. Die 50er Jahre. Online-Dokument (<http://www.deutsches-filminstitut.de>). Frankfurt.
- Koebner, Thomas 1994: Insel und Dschungel. Zwei Landschaftstypen im Film. In: Berg, Jan / Kay Hoffmann: Natur und ihre filmische Auflösung. Marburg. S. 95-108.

- Kuhlbrodt, Dietrich 2001: In Teufels Küche: Stephen Spielbergs 'A.I.' ist der Film zum Terrorkrieg. In: *Jungle World* Nr. 39 vom 19. Sept. 2001.
- Kurowski, Ulrich 1989: „Denn viel von uns sind verlorene Kinder.“ Schauspielerinnen und Schauspieler im deutschen Nachkriegsfilm. In: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt. S. 112–134.
- Kraushaar, Wolfgang 1996: *Die Protestchronik 1949–1959*. 4 Bde. Hamburg.
- Lorenz, Detlef 1982: *Alles über Tarzan. Bücher, Filme, Comics*. 2., korr. Aufl., [Braunschweig].
- McClintock, Anne 1995: *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*. New York.
- Radevagen, Til 1981: Wie die blonden Tanten bei Capri baden gingen. In: Eckhard Siepmann (Hg.): *Bikini – Die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne*. Berlin. S. 236–253.
- Said, Edward 2000: *Jungle calling. On Johnny Weissmuller's Tarzan*. In: ders.: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge. S. 327–336.
- Salomon, Ernst von 1930: *Die Geächteten*. Berlin.
- Seeßlen, Georg 1989: Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt/M. S. 136–161.
- Seeßlen, Georg 2000: Gezeichnete Tropen. Urwald-Flora in Comics, vor allem bei Hansrudi Wäscher. In: Michael Flitner (Hg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*. Frankfurt/M. S. 94–110.
- Silverman, Kaja 1997: Dem Blickregime begegnen. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin. S. 41–64.
- Taliaferro, John 1999: *Tarzan forever. The life of Edgar Rice Burroughs, creator of Tarzan*. New York.
- Theweleit, Klaus 1999: *Pocahontas in Wonderland, Shakespeare on Tour. Indian Song*. Frankfurt/M. u. Basel.
- Theweleit, Klaus 2000: *Männerphantasien. Taschenbuchneuausgabe. München u. Zürich (Erstausgabe Bd. 1 1977)*.
- Trimborn, Jürgen 1998: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole, Handlungsmuster*. Köln.
- Westermann, Bärbel 1990: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt/M. u. a.