

Tarzan und der Bundesnackedei. Überlegungen zu Geschlecht und moralischer Geografie in dem Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald*¹

In den 1950er Jahren blühte der Kinobetrieb in Deutschland wie nie zuvor. Das Fernsehen war noch wenig verbreitet, das Kino ein kollektives Ereignis, welches selbst in Mittelstädten Säle mit tausend Plätzen füllen konnte. Der quantitative Höhepunkt der Kinobegeisterung wurde 1956 mit über 800 Millionen Kinobesuchen erreicht, eine Zahl, die heute kaum noch die gesamte Europäische Union erreicht. Von den damals 15 Besuchen pro Kopf und Jahr sind in Deutschland keine zwei mehr übrig geblieben.²

Das damalige Kinoprogramm genießt im Rückblick allerdings geringe Wertschätzung. Zuerst werden da die berüchtigten Heimatfilme wachgerufen, 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.³ 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 Kinoprogramm der 1950er Jahre auch Anlass zu gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen gab. Die einen beklagten den dramatischen Sittenverfall und riefen zum Kampf gegen ‚Schmutz und Schund‘, die sie in Form unzuchtiger Bekleidung und niveauloser Populärkultur über die gefährdete Jugend kommen sahen. Wie Rockmusik, Jeans und Comic-Strips kamen auch die verpönten filmischen Vorbilder oft aus ‚Amerika‘. Andere stießen sich vielmehr daran, dass der deutsche Kinobetrieb zu sehr dem der NS-Zeit ähnelte. Nicht nur waren auf der Leinwand oft noch die selben Stars zu sehen, wie Hans Albers, Paula Wessely, Kristina Söderbaum oder Heinz Rühmann. Auch unter den Regisseuren waren wohlbekannte Namen schon bald wieder vertreten. Vor allem an den neuen Filmen des *Jud-Süß*-Regisseurs Veit Harlan entzündete sich heftiger Protest, der zu verschiedenen Demonstrationen und gerichtlichen Auseinandersetzungen führte. In Freiburg

etwa kam es 1952 vor dem Friedrichsbau zu blutigen Übergriffen der Polizei gegen protestierende Studenten, die bundesweit Beachtung fanden.⁴

Für die verschiedenen Dimensionen, die damit kurz angerissen sind, steht der Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald* exemplarisch. Auch diesen Film sahen Millionen, er war äußerst populär, ein bisschen ‚amerikanisch‘ und zugleich heftig umstritten wegen seiner ‚Freizügigkeit‘. Einige Betrachter mögen in dem Film heute einen erfrischenden Aufstand gegen die rigide Sexualmoral der 1950er Jahre sehen oder sogar eine befreiende Dimension erkennen.⁵ Die lange Zeit vorherrschenden Interpretationen des Unterhaltungsfilms der 1950er Jahre und seiner Erfolge legen dagegen nahe, *Liane* als eine exotisierende Variante der Flucht aus der mühsamen Alltagsrealität und den schrecklichen oder unangenehmen Erinnerungen an Krieg und Faschismus zu deuten. Eine gründlichere Betrachtung kann sich mit beiden Lesarten nicht ganz zufrieden geben. 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 und dass diese gesellschaftspolitischen Gehalte in ihren konkreten Bezügen zu würdigen sind.⁶

Zwei Hauptmotive sollen dabei auf den folgenden Seiten näher ausgearbeitet werden. Zum einen werde ich der Frage nachgehen, was *Liane* zur Nachkriegsordnung mitzuteilen hat, und zwar sowohl zur inneren Ordnung der jungen Bundesrepublik als auch zu deren neuer Rolle in der Welt. Was bietet der Film als innen- und außenpolitischer Kommentar gelesen, wie besetzt er verschiedene Räume, welcher Art ist die ‚moralische Geografie‘, die er uns unterbreitet? Auf der methodischen Ebene verlangt diese Fragestellung, dass der Film in den öffentlichen Debatten der 1950er Jahre genau situiert werden muss, in Bezug gesetzt werden muss zu den Ereignissen und diskursiven Ereignissen, die im Umfeld seines Erfolges diese Debatten prägten. Eine vertiefte Kontextualisierung macht daher einen wesentlichen Teil der folgenden Ausführungen aus.

Zum zweiten betrachte ich die Geschlechterrollen in dem Film. Dies legen schon der Titel und eine oberflächliche Betrachtung der erzählten Geschichte nahe, die als Ausgangspunkt unschwer eine Figur erkennen lassen, deren Geschlecht gegenüber der ursprünglichen Erzählung geändert wurde. Auch aufgrund genereller Erwägungen und der Befunde früherer Arbeiten lässt sich davon ausgehen, dass das Verhältnis der Geschlechter ein wichtiges Feld ist, in dem die Auseinandersetzungen um die soziale Ordnung durchbuchstabiert und ausgetragen werden.⁷ Die Frauen bzw. bestimmte Frauenbilder dienen hier als gesellschaftliche Ressourcen, so meine Interpretation, um die soziale Ordnung wieder herzustellen und zu erneuern. Dabei geht es jedoch nicht allein um eine „Rückkehr in die Bürgerlichkeit“, um eine Wendung des Freiburger Historiker Ulrich Herbert zu strapazieren, sondern zugleich um eine – wenn auch äußerst zweifelhafte – Kritik der alten Bürgerlichkeit.

Story und Besetzung

Der erste Teil des Films spielt in Ostafrika. Eine von einem deutschen Wissenschaftler geleitete, international besetzte Expedition, deren Mandat nicht ganz klar wird, findet dort beim Stamm der „Wo-Dos“ ein halbwildes, junges Mädchen, das nach genauer Beobachtung unzweifelhaft europäischer Abstammung ist. Es gelingt den Expeditionsteilnehmern das Mädchen, welches von dem Stamm offenbar verehrt wird, zu fangen. Bald ergibt sich die Vermutung, dass es sich bei ihr um eine gewisse „Liane“ handeln könnte. Damit aber wäre sie die Enkelin des reichen alten Hamburger Reeders Theo Amelongen, die womöglich als einzige einen Schiffsuntergang vor der afrikanischen Küste im Jahr 1941 überlebt hätte.

Nun gilt es, diese Vermutung zu prüfen und Liane reist nach Hamburg, wo der zweite Teil des Films spielt. Zum Schutz und zur Aufsicht begleitet sie dorthin der etwas ungehobelt charmante Expeditionsteilnehmer und Fotograf namens Thoren. In Hamburg leitet seit längerem der karrierebewußte Neffe des besagten Reeders, Viktor Schöning, den Betrieb. Er entpuppt sich in der Folge als Bösewicht, der Lianes Ansprüche hintertreibt, wobei er zu immer drastischeren Mitteln greift und schließlich selbst vor einem Mord nicht zurückschreckt. Es kommt zu einem spannenden Showdown, welcher Liane in ihr verdientes Recht setzt. Liane und Thoren kehren schließlich siegreich und als verliebtes Paar nach Ostafrika zurück, wo sie begeistert von den zurückgebliebenen Expeditionsteilnehmern empfangen werden, und natürlich auch von den Wo-Dos, die dies zum Anlass nehmen, einmal mehr die Tanz- und Trommelriten zu zelebrieren, mit denen sie im Film die meiste Zeit beschäftigt sind.

Liane, Thoren und der böse Viktor Schöning sind also die Hauptfiguren des Films. Wie die meisten Rollen sind sie mit relativ jungen oder unbekannten SchauspielerInnen besetzt, die der Nachkriegsgeneration angehören: Liane wird von Marion Michael gegeben, auf deren Werdegang ich unten noch zurückkommen werde, Thoren von Hardy Krüger, der gerade als aufmüpfiger Jugendlicher Karriere macht, und der böse Viktor Schöning von Reggie Nalder, der im selben Jahr auch den Mörder in Hitchcocks *Der Mann, der zuviel wusste* („che sara, sara...“) spielte und später noch in allerlei dunklen Genres aktiv war (*Zoltan, der Hund von Dracula; Startrek – Die Reise nach Babel*).

Eine wichtige Nebenrolle spielt die Tropenärztin Jacqueline, oder „Fräulein Doktor Jacqueline“. Auch sie hegt zeitweise gewisse Gefühle für den rauen Thoren und begleitet diesen gemeinsam mit dem Tierpfleger Tibor bei der Rückführung von Liane nach Hamburg, wo sie eine Stelle am Tropeninstitut antreten kann. Mit Irene Galter als Jacqueline und Peter Moosbacher als Tibor Tekely kommen auch hier junge Gesichter zum Einsatz – sie war zwei Jahre zuvor in ihrem ersten größeren Film an der Seite von Vittorio de Sica zu sehen (*Cento anni d'amore*), er hatte 1950 im *doppelten Lottchen* seinen Auftritt vor

einem breiten Publikum. Einzig Theo Amelongen, der Reeder und Großvater, wird von einem altbekannten und berühmten Darsteller gespielt, Rudolf Forster, der schon seit den Stummfilmen der 1920er Jahre gut im Geschäft war (u.a. in dem antisemitischen Film *Wien 1910* unter der Regie von E. W. Emos). Insgesamt verdient die Besetzung trotz Forster die Bezeichnung unverbraucht. Mit dem Verzicht auf die bekannten UFA-Stars signalisiert der Film vorab schon klar die Zugehörigkeit zu einem neuen, jungen Kino.

Tarzan: Von der Zivilisierung zur re-education

Souverän werden in dem Film *Liane* verschiedene Film-Genres gemixt, wobei oft nur bestimmte Elemente aufgenommen, andere aber vernachlässigt oder stark verändert werden. Ganz offensichtlich bezieht sich der Film in dieser Weise auf das Tarzan-Genre, das deutet schon der Name der Hauptfigur an, dem diese durch einige Schwingübungen an Baumranken im Verlauf des Films gerecht wird.

Da sind zunächst die äußeren Ähnlichkeiten und Bezüge. Wie *Tarzan* spielt auch *Liane* in Afrika, wie ihr Vorbild ist auch sie meist nur dürrig gekleidet, und ähnlich begrenzt ist auch ihre Sprachmächtigkeit, die im ganzen Film nur ein gutes Dutzend Äußerungen zulässt, selten mehr als zwei Silben lang. Ähnlich ist schließlich vor allem die zentrale 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. „Vor allem interessierte mich die Vorstellung eines Wettkampfs von Vererbung und Umwelt“, schrieb Burroughs rückblickend über die Grundkonstellation der Tarzangeschichte:

„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 [...]“⁴⁸

Keine Frage, dass letztlich die guten Gene auch dort – und gerade im Urwald! – obsiegen werden.

Auch Liane lebt seit dem Kleinkindalter mit fremden Geschöpfen in der afrikanischen Wildnis zusammen, und es stellt sich im Verlauf der Handlung doch eindeutig heraus, dass sie aus bestem Hause stammt. Was sich bei ihr – genau wie bei Tarzan – schließlich an zufällig konservierten Fingerabdrü-

cken aus Kindertagen beweisen lässt, hat der kernige Thoren 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 sind zwar keine Erfindung der Autorin oder des Regisseurs von *Liane*. Es gab sie bereits in einigen Comics, am populärsten als *Sheena, die Dschungelkönigin* ab Ende der 1930er Jahre, und zehn Jahre später in der italienischen Version der *Pantera bionda*. Im Film jedoch stellte dieser Geschlechtswechsel meines Wissens eine Neuerung dar, so erfolgreich, dass bald zahlreiche Nachahmungen folgten. Neu war dabei nicht der Auftritt leicht bekleideter Frauen in tropischen Gefilden, denn schon manche von Tarzans Partnerinnen und Gegnerinnen trugen nur einige Lederfetzen oder einen Leopardenfell-Bikini.⁹ Neu war, dass Frauen in dieser Figur auch die Hauptrolle haben konnten, sportlich, kämpferisch und aufregend.¹⁰ Liane, wohlgemerkt, tritt uns dabei weniger als Königin oder frauliche Pantherin entgegen denn als pubertärer ‚Wildfang‘, halb noch ein ‚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. Wohl lässt sich auch *Liane* als eine außenpolitische Fantasie lesen, wie Eric Cheyfitz dies mit der Tarzanfigur unternommen hat.¹¹ Die Inszenierung der technischen und moralischen Überlegenheit der Europäer, die hier unter deutscher Leitung Afrika erforschen, trägt einen paternalistischen Führungsanspruch erkennbar vor sich her. Die naiven Afrikaner, die wir im Film kennen lernen, 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 Einfluss-Sphären dort nach dem Ersten Weltkrieg. Die Hochphase des kolonialen Imperialismus ist definitiv vorbei und Zentralafrika 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. Und wenn doch ein bestimmter historischer Gehalt zumindest negativ signalisiert werden soll, heißt fern der Geschichte vor allem: fern der jüngsten deutschen Geschichte. Der Bezug zum Kolonialismus fungiert dann als eine Erzählfigur, die es ermöglicht, in einem historisch abgelegten Feld heikle Themen wie Rassismus und territoriale Expansion zur Sprache zu bringen. Der implizite Vergleich mit der jüngsten Vergangenheit erlaubt es, diese zu historisieren und gegebenenfalls auch zu relativieren.

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 unausgesprochen hergestellte Bezug zu der bemerkenswerten deutschen Rezeptionsgeschichte der Tarzanfigur. Jan Feddersen hat Liane als „eine Art Ethnopygmalion“¹² bezeichnet und tatsächlich nimmt das klassische Motiv der Zähmung und standesgemäßen Erziehung in dem Film beträchtlichen Raum ein, nachdem Liane einmal von der Expedition gefangen worden ist. Nun wird die halbwilde Frau zivilisiert und gefügig gemacht. Sie lernt die deutsche Sprache, wenn auch nur rudimentär, ihre Haare werden geschnitten, ihr wird beigebracht sich anständig zu kleiden und Tee zu trinken usw., Liane als *My fair Lady*. Eines ihrer ersten Worte lautet bezeichnenderweise „Seife“, Jacqueline's Warnung nachplappernd, nachdem Liane bei ihrer ersten Waschung tollpatschig am Schaum geschleckt hat. Für die zeitgenössischen Zuschauer dürfte das Seifenthema nicht nur die gängigen Sauberkeitswünsche wachgerufen haben, sondern im vorliegenden Kontext auch das Thema Hautfarbe, genauer die körperlich kodierte (post-)koloniale Situation. Anne McClintock hat in ihrem anregenden Buch *Imperial leather* die Rolle ausgiebig diskutiert, die der Saubermach- und Seifendiskurs im kolonialen Rassismus spielte.¹³ 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 vor allem 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. Affen spielen dagegen bei *Liane* nicht dieselbe wichtige Rolle wie in der klassischen Tarzangeschichte, wo sie geradezu Halbmenschen sind und als Sinnbild natürlicher Vergesellschaftung dienen.¹⁴ Doch tauchen immer wieder Tiere im Film auf, deren Bedeutung sich leicht zum Fortgang der Geschichte in Beziehung setzen lässt. Schon ganz am Anfang des Films sehen wir verschiedene Tierfamilien durch die Landschaft stapfen, die die Restauration der Amelongschen Familienverhältnisse vorzeichnen. Liane, die meist ein einsames Löwenjunges mit sich führt, wird 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 Thoren mit einer Banane gefüttert; auf dem Schiff füttert sie später selbst einen Affen mit einer Banane – so werden ikonografische Übergänge geschaffen. In der Summe der bildlichen und textlichen Bezüge entsteht im Laufe des Filmes aus den Elementen Kleidung, Sprache, Seife, Hautfarbe, Tierwelt ein Muster sozialer Ordnung, in dem für Liane die Abstammung mit der Kulturstufe und dem Grad an individueller Zivilisierung in Einklang gebracht wird.

Aber dieses 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 sittlichen Dschungel 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 hat in einem Essay über Johnny Weissmuller dessen Tarzan als einen „einsamen Überlebenden“ bezeichnet, der sozialer Perspektiven beraubt „im dauerhaften Exil“ verharren müsse.¹⁵ Sein Gedanke lässt sich mehr noch auf Thoren als auf Liane beziehen. Liane könnte sich in Hamburg einfügen, eine Heimat finden, die sie nie zu verlieren die Gelegenheit hatte. Thoren dagegen ist ein heimatloser Überlebender, ein Junge der Flakhelfergeneration, dessen Aussichten auf Anerkennung und sozialen Aufstieg prekär sind, der nicht weiß, wo er hingehört, ja der nicht einmal seine eigenen Gefühle wirklich kennt. Sein Ort bleibt jedenfalls einstweilen ‚außerhalb‘.

Die Einordnung ins soziale Ganze und das begrenzte, individuelle Aufbegehren gehen für Liane und Thoren Hand in Hand. Diese Doppelbotschaft des Filmes wird in verschiedener Form vorgetragen, wie wir in den folgenden Abschnitten weiter sehen werden. Sie gewinnt eine zusätzliche Nuance, wenn wir uns der bemerkenswerten Rezeption des Tarzangenres in Deutschland zuwenden. Tarzan hat hier von Anfang an einen schwierigen Stand gehabt. Schon Mitte der 1920er Jahre wurden die Romane von Burroughs in der deutschnationalen Presse scharf angegriffen. Insbesondere der Roman *Tarzan the Untamed* wurde attackiert, weil darin die deutschen Kolonialtruppen in Ostafrika als besonders grausame Übeltäter gezeichnet waren und dementsprechend von Tarzan gnadenlos niedergemacht wurden. Dieser Roman, der ursprünglich despektierlicher *Tarzan und die Hunnen* heißen sollte, erschien dann auch erst Jahrzehnte später auf deutsch, wobei die deutschen Truppen kurzerhand und unkommentiert durch eine internationale Bande von Sklaven- und Elfenbeinhändlern ersetzt worden waren.¹⁶

Die meisten Bücher und auch die meisten frühen Tarzanfilme wurden vorerst jedoch gedruckt bzw. aufgeführt, bis hin zum ersten Tonfilm mit Johnny Weissmuller, *Tarzan, Herr des Urwalds*, im Jahr 1932. Wenig später wurden

Tarzanfilme dann vollständig aus dem Programm genommen. Während der gesamten NS-Zeit erschienen keine Tarzanfilme und auch keine Tarzanpublikationen mehr in Deutschland. Und im Krieg wurde Tarzan von dem erklärten Eugeniker (und fröhlichen Rassisten) Burroughs sogar tatsächlich noch zum kämpfenden Antifaschisten geadelt. *Tarzan triumphs* hieß der hierzulande wenig bekannte Film, der erst 1971 unter dem Titel *Tarzan und die Nazis* im deutschen Fernsehen gezeigt wurde. 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!“¹⁷

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 längst bekannte Figur bei ihrem Wiederauftritt beäugten. Zwischen 1950 und 1960 wurden Dutzende der alten Filme und einige neue gezeigt, die Bücher und Comics wurden veröffentlicht, zudem drängten in großer Zahl neue, deutschsprachige Bildergeschichten mit Tarzan-ähnlichen Figuren wie Akim und Tibor auf den Markt.¹⁸ Das Tarzangenre stand ohne Zweifel für einen Bruch mit der jüngeren Vergangenheit, für eine neue, amerikanische, undeutsche Welt, die im Kulturellen nun Einzug halten konnte. Der Bruch bezieht sich dabei allerdings in erster Linie auf die Darstellungsweise, denn *Tarzan* war nur sehr bedingt ein Vorkämpfer für Völkerverständigung oder demokratische Gesellschaftsformen. An kolonialgeprüften Klischees über die Tropenbewohner mangelte es vielen Versionen der Geschichte nach wie vor ebenso wenig wie an dumpfen Ansichten über die Geschlechterordnung. 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.

Ernst von Salomon: Von den Geächteten zu den Halbstarke

Das Buch, das den Film inspirierte, so lässt sich an dieser Stelle nachtragen, 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 wohl zu den bizarrsten Figuren in der deutschen Medienszene des 20. Jahrhunderts gehört, Ernst von Salomon. Seine Person liefert uns den Zugang für einige weitere Aspekte des Films.

Ernst von Salomon, 1902 geboren und 1972 gestorben, wird heute gelegentlich als ‚Nationalbolschewist‘ bezeichnet. Andere sprechen von einem Faschisten, der kein Nazi gewesen sei. Diese Einschätzungen treffen wenigstens für bestimmte Phasen seines Lebens zu, dessen Eckpunkte kurz nachgezeichnet werden sollen: Salomon besuchte in Kiel die Kadettenschule und schloss sich

dann als Achtzehnjähriger um 1920 den Freikorps an, um vor allem auf dem Baltikum mit der berüchtigten Brigade Ehrhardt zu kämpfen, die schon damals das Hakenkreuz am Helm trug und als besonders grausame Truppe verrufen war. Salomon war in den Kapp-Putsch verwickelt und musste wenig später wegen seiner Beteiligung an der Ermordung Walter Rathenaus vier Jahre ins Gefängnis. Kaum aus dem Gefängnis nahm er 1927 an der Vorbereitung eines Fememords teil, saß wiederum für einige Monate ein, ehe er aus gesundheitlichen Gründen entlassen wurde. Berühmt wurde er bald darauf mit seinem ersten Buch unter dem Titel *Die Geächteten* (1930), in dem er seinen Werdegang zum nationalistischen und antidemokratischen Kämpfer reuelos nachzeichnete. Das Buch hat auch heute noch seine Qualitäten als zeithistorisches, literarisches Dokument, geschrieben mit reaktionärem Scharfsinn und viel Blut und Stahlgewittern, ein Fundus zum Thema Männlichkeit und Militär, den Klaus Theweleit in seinen *Männerphantasien* genutzt hat.

Trotz der öffentlichen 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 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 noch die harmloseren Titel, an denen Salomon mitarbeitete. Vor allem *Carl Peters* von 1941 war ein hetzerischer, antisemitischer und antienglischer Kolonialfilm, mit Hans Albers in der Hauptrolle des deutschen Urkolonisten. *Liane* macht unverkennbar Anleihen bei diesem Genre und knüpft auf verschiedene Weise an die genannten Filme an: *Carl Peters*, ein populärer und stark beworbener Film, der nach dem Krieg noch einige Jahre mit Aufführungsverbot belegt war, spielt in Tanzania bzw. Deutsch-Ostafrika, wo auch *Liane* spielt. Und *Kautschuk* wie *Kongo-Express* drehte mit Eduard von Borsody sogar derselbe Regisseur, der *Liane* machte. *Liane* als direkter Abkömmling der Kolonialfilme: Umso mehr sind auch die entsprechenden Aspekte der Tarzangeschichte ernst zu nehmen.

Nach dem Krieg und zwei Jahren in einem amerikanischen Internierungslager schrieb Salomon seinen zweiten Erfolgsroman unter dem Titel *Der Fragebogen*. Darin verwendete er die Fragen der Entnazifizierungsbehörden, um in autobiografischer Form nochmal seine Version der deutschen Geschichte zu erzählen, nicht mehr so blutrünstig wie in den *Geächteten*, dafür umso souveräner und raffinierter als eine Art aufbegehrende Apologie des Faschismus. Das Buch ist, wie Rolf Schneider schreibt, „von einem gefährlichen restaurativen Charme“¹⁹, es wurde zum ersten Bestseller der Bundesrepublik, bei Rowohlt mit einer Auflage von bald über 200.000 Exemplaren verlegt. Salomon wurde damit zu einem der großen rechten Geister der Bonner Republik und stand bald in einer Reihe mit Männern wie Ernst Jünger, Hans Grimm u.a. – heute bietet die rechte *Junge Freiheit* den Roman im Internet zur Bestellung an.²⁰ Bald nach

diesem Erfolg, 1954/55, schrieb Salomon das Drehbuch für den Film *08/15*, einen dreiteiligen, pseudokritischen Film über den Barras bzw. die Wehrmacht, eine Armeeklamotte mit Blacky Fuchsberger in der Hauptrolle als aufrechter Gefreiter Asch, der gegen sinnlose Schleiferei und Korruption ankämpft – für eine saubere und gute Armee. Im Jahr darauf kam *Liane*.

Eines der durchgängigen Themen im Leben und in den Schriften Ernst von Salomons ist die Gewalt, der wir auch im Film *Liane* begegnen, mehr oder weniger subtil ausgeübt, bevorzugt, aber nicht ausschließlich, gegen Frauen oder Afrikaner gerichtet. 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 vorgetragenen Bemerkung „Immer gleich totmachen“ hält ihn Thoren davon ab. Wenige Schritte später: Großes Geschrei der Helfer, eine Schlange zischt vom Baum. 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 und erlaubt ist. So gibt es etwa ein halbes Dutzend Übergriffe auf die beiden Frauen Jacqueline und Liane und dabei wird sehr fein unterschieden. In guter Absicht, 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 Irrtümlichkeit oder Notwendigkeit der Tat schnell erhellet. In zweifelhafter oder gar böser Absicht, etwa wenn der Grobian Keller Liane ‚unnötig‘ hart anfasst oder gar Jacqueline begripscht, 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 gerne mit Bissen.

Analog gilt dieses Muster auch bei militärischen Konflikten. Der erste Überfall der Wo-Dos zu Anfang des Films wird hart zurückgeschlagen. Und auch bei ihrer zweiten Attacke muss von der Waffe Gebrauch gemacht werden. Allerdings ist hier der Angriff seinerseits legitim, oder zumindest nachvollziehbar, denn die Wo-Dos wollen nur ihre verehrte Liane befreien: Das findet sogar Thoren verständlich. Und so werden die Angreifer dann schließlich doch vor allem mit symbolischer Gewalt in die Flucht geschlagen. Hingegen wird des Bösewichts Schönings Gewalttat am Ende des Films mit aller Konsequenz verfolgt.

Diese Motivik lässt sich vor dem Hintergrund der Debatten um verschiedene Formen von Gewalt sehen, die Mitte der 1950er Jahre die deutsche Öffentlichkeit bestimmten. Eine dieser Debatten ist die um die Wiederbewaffnung

der Bundesrepublik und den Eintritt in die NATO. 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.²¹ 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 ein zweite Rolle in der Öffentlichkeit, denn dieses Jahr war auch ein Höhepunkt, jedenfalls ein medialer 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 stark amerikanisch beeinflusst. Insbesondere 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. Politiker äußerten vielfach ihre Besorgnis über die sogenannten Halbstarken oder auch ‚Frühreifen‘. Der legendäre Familienminister Franz-Josef Wuermeling war Vorreiter dieser Bemühungen und sorgte nicht nur für die Kampagne gegen „Schmutz und Schund“, welche die Jugend verdarben, sondern bald auch für das bis heute gültige Jugendschutzgesetz oder „Gesetz zum Schutz der Jugend in der Öffentlichkeit“, wie es genauer heißt, in welchem auch die Normen für die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) festgeschrieben wurden.²²

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 von Tressler mit Buchholz *Endstation Liebe*.

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.²³ *Liane* ist auch ein Film über und für die aufmotzende 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 auch Salomon wiederfinden. Zumal dürfte er mit der ungerichteten Gewalt keine Probleme gehabt haben, die in diesem Zuge ausagiert wurde. Eine Stelle aus seinem Roman *Die Geächteten* gibt auf wenigen Zeilen einen Eindruck von seiner Bilderwelt, aber auch von seinen raffinierten rhetorischen Wendungen:

„Was wir wollten, das wussten wir nicht, und was wir wussten, das wollten wir nicht. Krieg und Abenteuer, Aufruhr und Zerstörung und ein unbekannter, quälender, aus allen Winkeln unserer Herzen peitschender Drang! Aufstoßen ein Tor durch die umklammernde Mauer der Welt, marschieren über glühende Felder, stampfen über Schutt und stiebende Asche, jagen durch den wirren Wald, über wehende Heide, sich hineinfressen, stoßen, siegen nach Osten, in das weiße, heiße, dunkle, kalte Land, das sich zwischen uns und Asien spannte – wollten wir das? Ich weiß nicht, ob wir es wollten, wir taten es. Und die Frage nach dem Warum verblasste unter den Schatten immerwährender Gefechte.“²⁴

„Denn sie wissen nicht, was sie tun“, leicht abgewandelt. Man kann in Salomons Lob der heroischen Tat – und sei diese auch sinnlos – zumindest sprachlich einige Verwandtschaft mit dem wüsten und scheinbar grundlosen Aufbegehren der jugendlichen Halbstarken erkennen. Zum Glück gab es da den bereits erwähnten Familienminister, der immer noch klar benennen konnte, wo der Feind der deutschen Ordnung stand und was die zeitgemäße Form war, ihn zu bekämpfen: „Millionen innerlich gesunder Familien mit rechtschaffenen erzogenen Kindern sind als Sicherung gegen die drohende Gefahr der kinderreichen Völker des Ostens mindestens so wichtig wie alle militärischen Sicherungen.“²⁵

Sünde und Herkunft

Ein nordamerikanischer Vertrieb – ja, man kann den Film heute auch in den USA erwerben – preist *Liane jungle goddess* 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 die Bezeichnung Erotikfilm oder 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 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 Filmhistoriker knapp über diese Zeit, und das stimmt für den deutschen Film mit wenigen Ausnahmen.²⁶ Unter diesen waren vor allem die sogenannten ‚Kulturfilme‘ über südamerikanische Indigene (z.B. *Hito-Hito* von Hans Ertl) oder afrikanische Völker, die am Rande von Tierfilmen auftauchten, in Grzimeks *Kein Platz für wilde Tiere* (1956) etwa, oder Heinz Sielmanns *Herrscher des Urwalds* (1958), Filme, in denen auf die ‚paradiesischen Primitiven‘ draufgehalten werden durfte. Das mag nicht den geringsten Reiz dieser Filme ausgemacht haben und hier knüpft *Liane* zumindest vom Setting her an: Afrika, 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* ein ‚freizügiger‘ Film und er wurde auch aggressiv mit diesem Hinweis beworben und bekämpft.

Ob der Wirbel, den der Film auslöste, das massenhafte Interesse und die Proteste allein dadurch bewirkt wurden, scheint dennoch fraglich. Eine gute Illustration dafür, wie ein ‚Sexskandal‘ andere Aussagen eines Films verdecken und fast vollständig verdrängen konnte, bietet der Aufruhr um den Film *Die Sünderin* von Willi Forst, der 1951 in die Kinos kam. In diesem Film war Hildegard Knef in der Hauptrolle für einige Sekunden nackt von hinten zu sehen, als sie sich von ihrem Geliebten, einem kranken Maler abbilden lässt und später nochmal kurz, als sie in einem See schwimmt. Diese Nacktszenen waren Auslöser für einen unglaublichen Aufruhr um den sogenannten „Schandfilm“, der vor allem von den Kirchen unnachgiebig gegeißelt wurde, bis hinein in die Sonntagspredigten vieler Pastoren.²⁷ Der Film wurde aber trotz und wegen dieser Appelle ein Hit mit vier Millionen Zuschauern.

Erst eine genauere Betrachtung zeigt, dass die ‚Freizügigkeit‘ wohl der Auslöser, keineswegs aber der Kern des damaligen Konflikts war. In der wenig zuvor (1949) nach amerikanischem Vorbild gegründeten FSK hatten die kirchlichen Vertreter zum einen gegen den Selbstmord der jungen Frau in dem Film protestiert und, mehr noch, gegen die sehr weit ausgelegte Sterbehilfe, die sie zuvor ihrem leidenden Mann angedeihen lässt. Darin wurde eine gefährliche Verharmlosung der Euthanasie-Praktiken gesehen, die nur wenige Jahre zurücklagen. Als die FSK den Film dennoch freigab, zunächst ab 16 Jahren, stellten die Kirchen aus Protest dort vorübergehend ihre Mitarbeit ein.²⁸ Der enthüllte Körper von Hildegard Knef trat demnach erst dann so stark in den Vordergrund, als der politische Skandal bereits im Rollen war.

Sex eher als einen Deckmantel zu sehen, unter dem andere Tabu-Themen zur Sprache gebracht werden können, mag als Leitlinie für den *Liane*-Film eine

zu starke These sein. Doch eröffnet auch hier der Körper einer Frau, die visuelle Aneignung des Körpers einer jungen Frau, weitere, metaphorische Bedeutungen. Die Frauenbilder in dem Film geben darüber genauer Aufschluss.

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 ja bereits im Alter von zwei Jahren verloren hat. Die Mutter, kein Zweifel, steht für die instinktive Verbundenheit mit dem „guten Stall“, für Lianes Blutsbande.

Das Wort ‚Vater‘ hingegen kommt im ganzen Film nicht vor, wir wissen auch nichts über ihn. Daraus könnte man sicher ein psychoanalytisch gefärbtes Argument stricken, wenn man denn könnte, derart, wie sie in der Filmtheorie beliebt und verbreitet sind. Liane als eine Elektra, Thoren als liebender Bruder, der Vater historisch reingewaschen – das machte zeitgeschichtlich jedenfalls Sinn. In einer weniger voraussetzungsreichen Sicht bringt uns diese prekäre Elternkonstellation aber auch direkt zum Heimatfilm – einem weiteren Genre, an das *Liane* anknüpft, einem, das viel konfliktreicher ist, als wir anzunehmen geneigt sind. Das legen jedenfalls neuere Untersuchungen nahe, die nicht nur das Süßlich-versöhnlerische in den Blick nehmen. „Auffallend oft begegnen uns im deutschen Heimatfilm der fünfziger Jahre, zerstörte, beschädigte Familienstrukturen“, schreibt etwa Jürgen Trimborn,

„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.“²⁹

Dies lässt sich einleuchtend als relativ plumpe Verschiebung deuten, da ja in der großen Mehrzahl der unvollständigen Familien tatsächlich der Vater fehlte, woran die Erinnerung zu sehr schmerzen mochte. 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 schönen Namen Alma trägt, die nähernde Frau des Hauses. Die Suche nach Ersatzvätern für Liane bzw. Thoren im Film bietet uns drei Personen der entsprechenden Generation. Des Reeders Neffe Viktor Schöning, der Bösewicht, 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, man könnte sagen so eine Art Prof. Grzimek, ein anderer Afrika-Reisender, der zu dieser Zeit berühmt und beliebt wurde.³⁰ Auch Jane Porters Vater Archimedes im Urtarzan war schon Professor, auch er ein guter, in dem die Figuren von Vater und Forscher zusammenfließen. Zu ihrem Prof. Danner kehren Liane und Thoren denn schließlich auch zurück.

Diese Rückkehr lässt viele Deutungen zu. Für Liane ist es mit der kindlichen, unschuldigen Freiheit 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. Aber 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 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 zuhause. Die Wildnis lockt, das Leben geht weiter. Aber diese Deutung übersieht die moralische Heimkehr und die soziale Einordnung, die die beiden aktiv durchgemacht haben. Das Bad im See wäre dafür vielleicht nur eine kleine Belohnung.

Liane und Jacqueline

Liane ist der Star des Films und spielt im Wesentlichen die Rolle des dummen Blondchens. Das anti-konventionelle, aufmüpfige Element der Figur ist heute nur stellenweise noch zu erkennen. 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. Da kommen wir Liane schon näher. Sie verschafft unserem Tarzan-Teutschen-Donnergott Thoren Bewegung, ein-

mal 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. Seine Rettung ist, dass sie ihn entdeckt, nachdem er sie bereits früher entdeckt hatte. Später dann wird er sie beschützen und gleichfalls retten. Der Gründungsakt bleibt diese erste, primäre Rettung, Pocahontas lässt grüßen.³¹ Zwar muss sich Liane nicht gleich an Thorens Statt als Opfer darbieten, später aber wird sie zumindest von seinen Gnaden abhängig und muss sozial zu ihm hinabsteigen.



Bild 1: *Liane rettet Thoren*

In der zweiten Rettungsszene, als sich Thoren um die gefangene Liane bemüht, wird es bildlich geradezu fassbar, wie sie zur Ressource wird. Während sie rechts im Bild auf einer Pritsche halbnackt im Netz zappelt und von Thoren gebändigt wird (Bild 3), liegt links im Zelt auf einer Sanitätsliege der im Kampf verletzte Kersten und wird von Jacqueline in weißer Schwesterntracht verarztet (Bild 2). Die Kamera schwenkt zwischen diesen beiden Einstellungen hin und her: Thoren hält den halbnackten ‚Wildfang‘ Liane nieder, der Verwundete liegt derweil nebenan auf dem Rücken und wird von der weißen Frau geheilt. Eine merkwürdige Körperverschmelzung, eine Transfusion zumindest scheint hier stattzufinden: der männliche, kriegerische Körper wird in der Unterwerfung des sexualisierten Frauenkörpers restauriert.

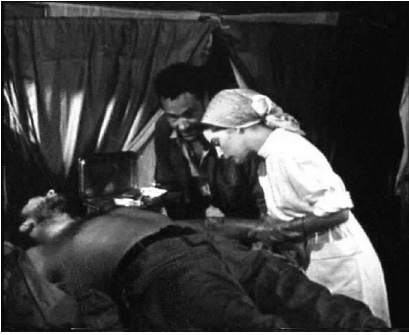


Bild 2: Jacqueline verarztet Kersten



Bild 3: Thoren bändigt Liane

Während Liane also vor allem als Medium und Ressource zum Einsatz kommt, hat Jacqueline weit mehr Möglichkeiten. Sie kann eine weiße Ärztin sein, mit blauem Kopftuch, marienhaft und unnahbar, Klischeebild eines Lazarettings. Dann aber ist sie auch kess gekleidet und kokett, sehr selbstbewußt, und sie weiß sich zu wehren, ob verbal oder mit Ohrfeigen; sie ist erwachsen, zwischendurch zwar ein bisschen pubertär in Thoren verknallt, aber am Ende nähert sie sich doch einem anderen an – und die Zuschauenden wissen, soweit sie darüber nachdenken, dass sie da besser fährt, was immer sich daraus ergeben wird. Sie geht ‚zurück‘ nach Deutschland, auch wenn wir nicht so ganz sicher sind, ob das wirklich zurück ist, für sie, schon allein wegen ihres Namens. Und sie geht in den Beruf, einen hoch qualifizierten zumal. Es wäre allzu leicht gewesen in einem Film, der sonst vor keiner Banalität zurückscheut, sie als zarte dunkle Gestalt gegen die nordisch-kernige Liane zu stellen, als verstocktes Wesen gegen den Wildfang, als verbildete Frau gegen das Naturmädchen. Aber das ist nicht der Fall, und das ist vielleicht das Beste, was man über den Film sagen kann: dass seine heimliche Sympathie Jacqueline gehört, einer recht emanzipierten Frau.

Wir sehen das nicht zuletzt an der Fotografie, den Einstellungen des Films. Während Liane zappelig herumtollt, hat Jacqueline regelrechte Auftritte (Bild 4). Es gilt übrigens auch für die Art, wie Thoren Jacqueline ansieht, im Film. Die Frage des ‚Blickregimes‘³², um einen Begriff von Kaja Silverman aufzunehmen, wird im Film explizit thematisiert: Thoren ist nicht umsonst Fotograf, wir haben ihn ganz am Anfang selbst filmen, und später Bilder entwickeln gesehen, 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. Ob die viel inszeniertere Fotografie Jacquelines mehr Möglichkeiten für eine wenn nicht gerade weibliche, so doch zumindest vielschichtigere Blickposition enthält, bedürfte einer genaueren Analyse.³³ Die oberflächliche Betrachtung zeigt jedenfalls mehr Abstand in der Darstellung, mehr ruhige

Halbtotale, mehr kunstvollen Lichteinsatz, die Jacqueline mehr Persönlichkeit zugestehen.



Bild 4: *Jacqueline blickt*

Thoren sieht sich denn auch kaum in der Lage, mit dieser selbstständigen Frau zurecht zu kommen. Ein Gespräch zwischen den beiden, abends im Zelt stehend, kann dies illustrieren:

- Th: „Sie sind so ganz anders, sie wissen soviel, haben studiert – ich weiß gerade soviel, dass hier das Herz sitzt, und hier der Magen, wenn ich Hunger hab.“
- J.: „Falsch, höher.“
- Th.: „Na seh’n Sie!“
- J.: „Aber das ist doch nicht ausschlaggebend, Sie haben doch auch was gelernt!“
- Th.: „Nicht viel, ich habe gelernt am Leben zu bleiben, deshalb habe ich anpackt was so kam, Bauarbeiter, Träger... dann konnte ich mal dabeisein beim Filmen und so hab ich Fotografieren gelernt – das ist alles.“
- J.: „Machen Sie sich nicht kleiner als Sie sind.“
- Th.: „Ich bin ziemlich klein, Ihnen gegenüber.“
- J.: „Das nehm ich Ihnen nicht ab.“
- Th.: „Und dann war da noch die Sache mit dem Ehrenwort...“
- J.: „Und Sie haben sich daran gehalten.“
- Th.: „Andere etwa nicht? – Denen schlage ich die Knochen zusammen!“
- J.: „Ich kann mich meiner Haut allein wehren... wenn ich will.“
- Th.: „...wenn Sie... Jacqueline?“ [tritt näher]
- J.: „Wir wollen vernünftig sein, Thoren. In zwei Tagen muss ich weg und ich kann jetzt wirklich keine Liebschaft brauchen...“

Thoren hat gelernt, „am Leben zu bleiben“, wie er sagt. Aber noch ist er ein „armer fahrender Ritter unserer Zeit“, den eine erwachsene Frau „ins rech-

te Gleis bringen muss“. Dieses letzte Bild stammt wiederum von Salomon, der den erwähnten *Fragebogen* mit der Schilderung einer gestandenen Ärztin beginnt, die ihm im richtigen Moment seines Lebens begegnet. Aber es muss für Thoren, für den Zuschauer, für den Film, für den Zeitgeist, dann doch Liane sein, die ihn rettet, durch ihre Liebe, die unschuldig-verruchte, Liane, das Medium.

„Bundesnackedei“

Worum geht es in dem Film also? 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. 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 Wald schon nur noch halb so schlimm war. Um die vermeintlich Geächteten, zu Unrecht Ausgefragten. Und ein wenig auch um die Rückkehr der jungen Bundesrepublik in den Kreis der zivilisierten Nationen, wehrhaft aber einstweilen ganz fern von imperialen Ambitionen.

In diesem Sinne lässt sich die längste Äußerung von Liane interpretieren, immerhin der einzige 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's, 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 Bananenkongent bis zu Albert Schweitzers Vermächtnis reicht, einer neu-deutschen Ordnung mit afrikanischen Ressourcen, einer männliche Ordnung mit weiblichen Ressourcen, anti-amerikanisch und doch amerikanisiert, immer noch etwas militaristisch und doch in ein legitimates Verteidigungsbündnis eingebunden, abgelöst vom Stammbaum, aber ihn anerkennend – alles in allem vielleicht doch noch: „Prädikat: wertvoll“.

In einer genialischen Intuition war es der Bild-Zeitung vorbehalten, dies alles in einem 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 der Ära Wuermeling 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. Gegenpol und gewissermaßen die große Schwester dieses „Bundesnackedei“ ist wohl die „Reichswasserleiche“ gewesen, wie die Schauspielerin Kristina Söderbaum im Volksmund genannt wurde, die germanische Kindfrau, Ehefrau von Veit Harlan, die „gemeinsame Mutter-Figur von Melodram und Nazi-Ideologie“³⁴, die in verschiedenen Filmen angesichts der ihr zugefügten Schande ins Wasser gehen musste.

Einen Bundesnackedei, der schwimmen geht, anstelle der Reichswasserleiche, die sich ertränkt: Die Wiedergeburt der Nation, nicht als Melodram oder gar als Tragödie, weniger als befreiender Akt denn als kontrollierte Enthüllung, als repressive Entsublimierung, als Entfaltung durch den fröhlichen Volks-Körper, den gnädig spät geborenen Körper eines Mädchens des Volkes.

Marion Ilonka Delonge *alias* Marion Michael

Ein kurzer Nachtrag zur Darstellerin der Liane, der Person, die mit dem spät geborenen Körper aufstieg und fiel, eine Starlet-Tragödie, wie sie das Leben schreibt, so pflegt es zu heißen. Dem Abdruck des Romans in der Bild-Zeitung folgt eine Ausschreibung der Rolle ebendort. Mehr als 10.000 Mädchen bewerben sich, angeblich. Marion wird ausgewählt, aus einfachem Hause, Realschülerin in Berlin-Hiddensee, 15-jährig. 1300 Mark garantierte Gage und gute Verpflegung dazu. Die deutsche Antwort auf Brigitte Bardot soll sie werden, nach ein paar Korrekturen: Die Haare blond gefärbt, der fremd klingende Name verkürzt und eingedeutscht. *Liane* wird zum Triumph und spielt Millionen ein. Der Produzent, Arca-Chef Gero Wecker, heiratet Marion, sie leben in einer Villa am Wannsee, machen weitere Filme. 1959, während der Dreharbeiten bei Monaco dann: ein Autounfall. Liane ist kaputt, Marions Kapital zerstört, es bleibt eine große Narbe zwischen Kinn und Mund. Denkbare Charakterrollen bleiben nun aus, stattdessen die Scheidung, eine neue Heirat, später Theaterarbeit, ein Kinderladen in Kreuzberg, schließlich 1979 die Auswanderung in die DDR, nach Ostberlin, ein neues Leben? Nein, doch nicht: Alkohol, Selbstmordversuch, noch eine Ehe, die bis heute anhält, Arbeit als Synchronassistentin, Ende der DDR, dann arbeitslos. Sie lebt heute sechzigjährig in Berlin, ein schlechtes Musical und ein Dokumentarfilm gibt es über sie, und ein reich bebildertes kleines Büchlein in der Serie „Kulleraugen“³⁵.

Anmerkungen

- 1 Ich danke Martina Grimmig und Christine Zimmer für entscheidende Hinweise sowie zwei anonymen Leserinnen für Kritik und redaktionelle Ratschläge. Ein Dank geht zudem an die Mitarbeiter des AV-Medienzentrums der Universitätsbibliothek Freiburg für verschiedentliche Unterstützung. Der Abdruck der Video-Stills erfolgt mit freundlicher Genehmigung der e-m-s GmbH, Dortmund.
- 2 Eurostat: *Statistik kurz gefasst. Thema 4 - 2/2001 – Kinostatistiken*. (Red. Richard Deiss), Luxembourg 2001.
- 3 Willi Höfig 1973 zit. n. Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt/M. u.a. 1990, S. 157.
- 4 In der Folge musste der zuständige Polizeidirektor zurücktreten; siehe dazu Wolfgang Kraushaar: *Die Protestchronik 1949–1959*, Bd. 1, Hamburg 1996, S. 542ff. Zum Boykott von Harlan-Filmen hatte bereits 1950 der Hamburger Senatsdirektor Erich Lüth aufgerufen, was ihm vom Hamburger Landgericht 1951 untersagt wurde. Die Rechtmäßigkeit des Boykottaufrufs wurde vom Bundesverfassungsgericht erst 1958 in einem wegweisenden Urteil zur Meinungsfreiheit bestätigt.
- 5 <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/medienprojekt/Archiv.KVV/Ss01/sem2.3.html>.
- 6 Vgl. Georg Seeßlen: „Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt/M. 1989, S. 138.
- 7 S. dazu mit Bezug zum selben Zeitraum etwa die Studie von Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt/M. u.a. 1990, insbesondere Kap. 3.
- 8 Burroughs zit. n. John Taliaferro: *Tarzan forever. The life of Edgar Rice Burroughs, creator of Tarzan*, New York 1999, S. 14 (Übers. MF).
- 9 S. die Darstellungen bei David Fury: *Kings of the Jungle. An Illustrated Reference to „Tarzan“ on Screen and Television*, Jefferson u. London 1994, S. 29, 73, 80 und 111.
- 10 Unter den Vorläuferinnen im Film wäre vor allem Meelah (Gale Sherwood) aus dem Film *Blonde Savage* von 1947 zu nennen.
- 11 Eric Cheyfitz: *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from ‚The Tempest‘ to Tarzan*. Expanded edition, Philadelphia 1997.
- 12 Jan Feddersen: „Ich will sagen, wie es wirklich war.“, in: *taz*, 9.12.1996.
- 13 Anne McClintock: *Imperial Leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York 1995.
- 14 Vgl. Erling B. Holtmark: *Tarzan and Tradition. Classical Myth and Popular Literature*, Westport u. London 1981, Kapitel 3.
- 15 Edward Said: „Jungle calling. On Johnny Weissmuller’s Tarzan“, in: ders.: *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2000, S. 336.
- 16 Detlef Lorenz: *Alles über Tarzan. Bücher, Filme, Comics*, Braunschweig 1982, S. 118.

- 17 David Fury: *Kings of the Jungle. An Illustrated Reference to ‚Tarzan‘ on Screen and Television*, Jefferson u. London 1994, S. 102. Der Film wird in der Freiburger Universitätsbibliothek vorgehalten.
- 18 „Ein gutes spannendes Buch deiner Wahl“ versprach die Städtische Volksbücherei in Freiburg im November 1956 allen Jugendlichen „bei Ablieferung von 10 verschiedenen Heften (z.B. El Bravo, Sigurd, Akim oder Tarzan...)“ zur Vernichtung unter dem Motto: „Was an Schund und Schmutz ich hab, hinein damit ins Schmöckergrab“ (s. die Abbildung bei Petra Jäschke: „Produktionsbedingungen und gesellschaftliche Einschätzungen“, in: Klaus Doderer (Hrsg.): *Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945–1960*, Weinheim u. Basel 1988, S. 329). Vgl. auch Georg Seeßlen: „Gezeichnete Tropen. Urwald-Flora in Comics, vor allem bei Hansrudi Wäscher“, in: Michael Flitner (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94–110.
- 19 Rolf Schneider: „Der Geist des Offizierskasinos. Ernst von Salomon, ein Leben im Schatten des Rathenau-Mordes“, in: *Der Tagesspiegel*, 17.04.1994.
- 20 S. <http://www.jungefreiheit.de/jf.htm> (11.01.02)
- 21 Wolfgang Kraushaar: *Die Protestchronik 1949–1959*, Bd. 2, Hamburg 1996, S. 1394.
- 22 Lutz Keßler: „Jugend und Film während der Adenauerzeit“, in: *Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films. Die 50er Jahre*. Online-Dokument des Deutschen Filminstituts, 2001.
- 23 Ulrich Kurowski: „Denn viel von uns sind verlorene Kinder.“ Schauspielerinnen und Schauspieler im deutschen Nachkriegsfilm“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt/M. 1989, S. 129.
- 24 Ernst von Salomon: *Die Geächteten*, Berlin 1933, S. 73.
- 25 Franz Josef Wuermeling in der Kirchen-Zeitung vom 6. Dezember 1953, zit. n. Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt/M. u.a. 1990, S. 110.
- 26 Til Radevagen: „Wie die blonden Tanten bei Capri baden gingen“, in: Eckhard Siepmann (Hrsg.): *Bikini – Die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne*, Berlin 1981, S. 244.
- 27 Selbst der Kölner Erzbischof Frings ließ es sich nicht nehmen zu erklären, er erwarte, dass die „katholischen Männer und Frauen, erst recht unsere gesunde katholische Jugend in berechtigter Empörung und in christlicher Einmütigkeit die Lichtspielhäuser meidet, die unter Missbrauch des Namens der Kunst eine Aufführung bringen, die auf eine Zersetzung der sittlichen Begriffe unseres christlichen Volkes hinauskommt“; zit. nach Stefanie Schneek: „Die Sünderin – der erste Filmskandal Deutschlands“, 1951, <http://www.censuriana.de/texte/suenderin.htm> (02.03.2002).
- 28 <http://www.filminstitut.de/dt2nj10.htm> (23.06.2001).
- 29 Jürgen Trimborn: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive,*

- Symbole, Handlungsmuster*, Köln 1998, S. 80.
- 30 Vgl. Michael Flitner: „Vom ‚Platz an der Sonne‘ zum ‚Platz für Tiere‘“, in: ders. (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94-110.
- 31 Klaus Theweleit: *Pocahontas in Wonderland, Shakespeare on Tour: Indian Song*, Frankfurt/M. und Basel 1999.
- 32 Kaja Silverman: „Dem Blickregime begegnen“, in: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41-64.
- 33 Vgl. Jackie Stacey: „Desperately Seeking Difference“, in: E. Ann Kaplan (Hrsg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 450-465.
- 34 Vgl. Dietrich Kuhlbrodt: „In Teufels Küche: Stephen Spielbergs ‚A.I.‘ ist der Film zum Terrorkrieg.“, in: *Jungle World* 39, 19.09.2001.
- 35 S. CineGraph, Lg. 28, sv. *Marion Michael*; Brigitte Tast/Hans-Jürgen Tast: *Marion Michael – eine Fotogeschichte*, Düsseldorf 1980.

Literatur

- Burroughs, Edgar Rice:** *Tarzan of the apes*, New York 1914.
- Bock, Hans-Michael (Hrsg.):** *Cine-Graph-Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Loseblatt-Sammlung, München 1984.
- Cheyfitz, Eric:** *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*, Expanded Edition, Philadelphia 1997.
- Eurostat:** *Statistik kurz gefasst. Thema 4 – 2/2001 – Kinostatistiken* (Red. Richard Deiss), Luxembourg 2001.
- Feddersen, Jan:** „Ich will sagen, wie es wirklich war“, in: *taz – die Tageszeitung*, 09.12.1996.
- Flitner, Michael:** „Vom ‚Platz an der Sonne‘ zum ‚Platz für Tiere‘“, in: ders. (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94-110.
- Fury, David:** *Kings of the Jungle. An Illustrated Reference to „Tarzan“ on Screen and Television*, Jefferson u. London 1994.
- Holtmark, Erling B.:** *Tarzan and Tradition. Classical Myth and Popular Literature*, Westport u. London 1981.
- Jäschke, Petra:** „Produktionsbedingungen und gesellschaftliche Einschätzungen“, in: Klaus Doderer (Hrsg.): *Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945–1960*, Weinheim u. Basel 1988, S. 209–520.
- Keßler, Lutz:** „Jugend und Film während der Adenauerzeit“, in: *Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films. Die 50er Jahre*, Online-Dokument des Deutschen Filminstituts (<http://www.deutsches-filminstitut.de/sozialgeschichte> v. 01.07.2001), Frankfurt 2001.
- Kuhlbrodt, Dietrich:** „In Teufels Küche: Stephen Spielbergs ‚A.I.‘ ist der Film zum Terrorkrieg.“, in: *Jungle World* 39, 19.09.2001.
- Kurowski, Ulrich:** „Denn viel von uns sind verlorene Kinder.“ Schauspielerinnen und Schauspieler im deutschen Nachkriegsfilm“, in: Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt 1989, S. 112–134.
- Kraushaar, Wolfgang:** *Die Protestchronik 1949–1959*, 4 Bde, Hamburg 1996.
- Lorenz, Detlef:** *Alles über Tarzan. Bücher, Filme, Comics*, 2., korr. Aufl., Braunschweig 1982.
- MacClintock, Anne:** *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York 1995.
- Radevagen, Til:** „Wie die blonden Tanten bei Capri baden gingen“, in: Eckhard Siepmann (Hrsg.): *Bikini – Die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne*, Berlin 1981, S. 236–253.
- Said, Edward:** „Jungle calling. On Johnny Weissmuller’s Tarzan“, in: ders.: *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2000, S. 327–336.
- Salomon, Ernst von:** *Die Geächteten*, Berlin 1933.

- Salomon, Ernst von:** *Der Fragebogen*, Hamburg 1951.
- Schneider, Rolf:** „Der Geist des Offizierskasinos. Ernst von Salomon, ein Leben im Schatten des Rathenau-Mordes“, in: *Der Tagesspiegel*, 17.04.1994.
- Seeßlen, Georg:** „Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre“, in: Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt/M. 1989, S. 136–161.
- Seeßlen, Georg:** „Gezeichnete Tropen. Urwald-Flora in Comics, vor allem bei Hansrudi Wäscher“, in: Michael Flitner (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94–110.
- Silverman, Kaja:** „Dem Blickregime begegnen“, in: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.
- Stacey, Jackie:** „Desperately Seeking Difference“, in: E. Ann Kaplan (Hrsg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 450–465.
- Tast, Brigitte / Tast, Hans-Jürgen:** *Marion Michael – eine Fotogeschichte* („Kulleraugen“ 13.), Düsseldorf 1980.
- Taliaferro, John:** *Tarzan forever. The life of Edgar Rice Burroughs, creator of Tarzan*, New York 1999.
- Theweleit, Klaus:** *Pocahontas in Wonderland, Shakespeare on Tour. Indian Song*, Frankfurt/M. und Basel 1999.
- Trimborn, Jürgen:** *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole, Handlungsmuster*, Köln 1998.
- Westermann, Bärbel:** *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt/M. u.a. 1990.

