

Julia Dittman

Pippi Langstrumpf als rassialisiertes Role Model für kindliche Filmrezipierende

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13760>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dittman, Julia: Pippi Langstrumpf als rassialisiertes Role Model für kindliche Filmrezipierende. In: *ffk Journal* (2020), Nr. 5, S. 88–107. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13760>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=103&path%5B%5D=117>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Julia Dittmann

Berlin

Pippi Langstrumpf als rassialisiertes *Role Model* für kindliche Filmrezipierende

Abstract: Der Artikel baut auf die rassismussensible Analysematrix auf, die Julia Dittmann in ihrer Promotion entwickelt hat. Anhand der TV-Serie *Pippi Langstrumpf* untersucht er, inwieweit der Phallus der filmischen Identifikationsfigur auch in solchen Spielfilmen mithilfe einer hegemonialen Inszenierung von *Weißsein* konstruiert wird, die den *weißen* Raum gänzlich ohne Zuhilfenahme Schwarzer Filmfiguren konstruieren. Zudem soll die Frage beantwortet werden, in welchem Maße schon die Schaulust von okzidental sozialisierten Kindern durch den Phallusanteil *Weißsein* evoziert wird.

Julia Dittmann (Dr.) promovierte mit ihrer Arbeit „Ent-Täuschung des *weißen* Blicks. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse“ in Medienwissenschaften an der Universität Bayreuth. In Berlin studierte sie zuvor Filmwissenschaften (FU), Geschichte (TU) und Gender Studies (HU). Ihre derzeitigen Forschungsschwerpunkte sind Feministische Filmtheorie, Kritische Weißseinsforschung und das Afrikanische *Third Cinema*. Julia Dittmann lebt in Berlin, lehrt an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und arbeitet neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit als freischaffende Filmemacherin.

1. Einleitung

In meiner Dissertation *Ent-Täuschung des weißen Blicks*¹ habe ich herausgearbeitet, dass insbesondere solche Spielfilme zu hoch frequentierten Blockbustern von *weißen*² Frauen werden, in denen der Glanz *weißer* Protagonistinnen durch zwei Aspekte entsteht: durch die Konstruktion binärer Gegensätze zu nicht-*weißen* Filmfiguren und durch eine glorifizierende Darstellung weiblichen *Weißseins*.

Grundlage für diesen Beitrag ist die von mir entwickelte rassismussensible Analysematrix. Auf dieser aufbauend werde ich untersuchen, inwieweit der Phallus der filmischen Identifikationsfigur auch in solchen Spielfilmen mithilfe einer hegemonialen Inszenierung von *Weißsein* konstruiert wird, die den *weißen* Raum gänzlich ohne Zuhilfenahme Schwarzer Filmfiguren formen. Ein weiteres Augenmerk wird auf der Frage liegen, in welchem Maße schon die Schaulust von okzidental sozialisierten Kindern durch den Phallusanteil *Weißsein* evoziert wird.

Für beide Fragestellungen bietet sich als Analysegrundlage die auf Astrid Lindgrens Romanen und Drehbüchern basierende TV-Serie *Pippi Langstrumpf* an. Denn obwohl in dieser 21-teiligen Kinderfilm-Serie aus den 1960er/70er Jahren keine einzige Schwarze Filmfigur auftaucht, baut die Narration offenbar auf ähnlich rassifizierenden Inszenierungsstrategien auf wie die vier von mir in der Dissertation untersuchten Erwachsenen-Spielfilme *Eine Weiße unter Kannibalen* (1921),³ *The Nun's Story* (1959),⁴ *Out of Africa* (1985)⁵ und *Die weiße Massai* (2005).⁶

Inwieweit, frage ich mich, hat die große Schaulust, die ich in meiner Kindheit und Jugend bei der Rezeption der Pippi-Langstrumpf-Filme empfunden habe, etwas damit zu tun, dass ich als *weiß* konstruiertes, westdeutsches, bürgerlich sozialisiertes

¹ Dittmann 2018.

² Um den Konstruktionscharakter der Kategorie *Rasse* zu markieren, schreibe ich sowohl das Wort *Rasse* als auch die Worte *weiß*, *Weiß_e_r* und *Weißsein* immer dann kursiv, wenn es sich um deren Verwendung im Sinne einer sozialen Positionierung bzw. einer kritischen Analysekategorie handelt. Die Nomen „Schwarzsein“ und „Schwarze_r“ sowie das Adjektiv „schwarz“ werde ich, um die widerständige und ermächtigende Wirkung des Großgeschriebenen in die realpolitische Ebene der Dekolonisierung hineinzutragen, groß, nicht aber kursiv schreiben. Ich lehne mich damit an die Schreibweise anderer Wissenschaftler_innen der Kritischen Weißseinsforschung und postkolonialer Medientheorie in Deutschland und an konkrete Forderungen nach Markierung von Schwarzen Aktivist_innen an. Denn die Bezeichnungen „Schwarze“ und „Afrodeutsche“ sind als sozialpolitische Begriffe zu betrachten, die „auf komplexe Prozesse der kritischen Selbstpositionierung“ hinweisen.

³ Deutschland, Regie: Hans Schomburgk.

⁴ USA, Regie: Fred Zinnemann.

⁵ USA, Regie: Sydney Pollack.

⁶ Deutschland, Regie: Hermine Huntgeburth.

tes Mädchen in der Figur der unschlagbar starken, kindlichen Heldin Pippi Langstrumpf eine auf meiner sozialen Positionierung aufbauende Identifikationsfigur gefunden hatte, die sich letzten Endes als *weiß* konstruierte auf Kosten kolonial Unterdrückter ermächtigt?

Zur Beantwortung dieser Frage werde ich unter sporadischem Einbezug des Romantextes ausschließlich die oben bereits erwähnte TV-Serie *Pippi Langstrumpf* fokussieren, deren ersten 13 Teile 1968 in (west)deutsch-schwedischer Koproduktion, die letzten acht etwas später gedreht wurden. Alle Teile wurden im westdeutschen Fernsehen (ARD) vom 31.10.1971 bis zum 26.03.1972 erstausgestrahlt (jeden Sonntag eine Folge, außer am 28.11.1971).⁷ Zu den für mein Analyseziel notwendigen Besonderheiten der Serie gehört, dass Schwarze Filmfiguren nicht explizit sichtbar werden. Die vier Kino-Spielfilme von *Pippi Langstrumpf*, die ähnlichen Inhalts, aber gekürzt und anders montiert sind, lasse ich bei meinen Analysen außer acht.⁸

2. *Re-reading* Laura Mulvey

Um die Theoriegrundlage, auf die ich mich in meiner Analyse stütze, grob darzulegen, möchte ich zu Beginn meiner Ausführungen kurz auf Laura Mulveys geschlechtersensiblen Filmtheorieansatz eingehen. Dieser wurde von ihr in ihrem 1975 erstmalig erschienenen Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ dargelegt.⁹ In diesem Theorieansatz geht Mulvey davon aus, dass nur, wer den Phallus besitzt, in den Genuss von kinematografischer Schaulust gelangen kann und dass im Zentrum dieser Schaulust die Blickregime stehen.

Dabei nimmt Mulvey Bezug auf die psychoanalytische Theorie, die lustbringende Momente sowohl in der Skopophilie als auch im lacanschen Spiegelmoment erkennt. Während Sigmund Freud unter der Skopophilie das frühkindliche, lustvolle Fixieren eines Anderen versteht, beschreibt Jacques Lacan mit dem Spiegelmoment die frühkindliche Lusterfahrung der Betrachtung eines omnipotent erscheinenden Ich-Ideals im Spiegel.

Übertragen auf das Kino bedeutet das laut Mulvey bezüglich der Skopophilie, dass durch das Verschmelzen des Blicks von Zuschauenden, Filmfiguren und Kamera, den Rezipierenden Lust spendende Blickobjekte zur Verfügung gestellt werden.

⁷ Vgl. <https://www.fernsehserien.de/pippi-langstrumpf/episodenguide>.

⁸ Alle vier Kinofilme wurden ab dem 7. April 1979 im westdeutschen Fernsehen gezeigt. Die TV-Serie ist die ausführlichere Fassung. Allerdings sind vier Szenen ausschließlich im Kinofilm vorhanden; vgl. <http://efraimstochter.de/51-Pippi-Langstrumpf-Der-Unterschied-zwischen-Spielfilmen-und-TV-Serie.htm>.

⁹ Mulvey 1975.

Bezogen auf den lacanschen Spiegelmoment, bedeutet die Übertragung, dass die Leinwand dem rezipierenden Subjekt als Spiegel dient, der ihm ein Ich-Ideal präsentiert, dessen Omnipotenz zur freudvollen Identifikation einlädt.

Da aber, wie Mulvey konstatiert, die Blickregime im Patriarchat den männlichen Phallusträger als Subjekt des Blicks konstruieren und die symbolisch kastrierte Frau darauf reduzieren, passives Objekt für den aktiven Blick des Phallusträgers zu sein, wird laut Mulvey auch im Kino die Frau lediglich als Bild für den aktiven Blick des Mannes inszeniert.

Nach Mulveys Theorie ist zusätzlich eine Fetischisierung und/oder sadistische Abwertung der zum Bild werdenden, symbolisch kastrierten Filmfigur notwendig, um das Aufkommen von Kastrationsängsten bei den Rezipierenden zu vermeiden, die sich mit der phallischen Filmfigur identifizieren. Denn Kastrationsängste würden, laut Mulvey, die Schaulust beeinträchtigen.

Die dabei implizit aufgeworfene Frage lautet: Warum gehen Frauen dann überhaupt ins Kino? Diese Frage wurde über mindestens zwei Jahrzehnte in der feministischen Filmtheorie intensiv diskutiert. Verschiedene Filmtheoretikerinnen gaben verschiedenste Antworten auf diese Frage.¹⁰ Sie verlegten die Genese der Schaulust von der genitalen in die prägenitale Phase der Kindesentwicklung oder konzipierten sie sogar gänzlich losgelöst vom psychoanalytischen Erbe.¹¹

Beispielsweise stellten die Filmtheoretikerinnen die These auf, dass weibliche Rezipierende eine masochistische Schaulust aus der Identifikation mit einer weiblichen Filmfigur zögen, die zum Objekt des männlichen Blicks werde. Sie spekulierten über die Möglichkeit transsexueller Identifikation oder sie argumentierten, die Dunkelheit des Kinos biete Rezipientinnen die einmalige Chance, die den Frauen im Alltag verbotene Schaulust endlich ungezügelt auszuleben. Gertrud Koch, Julia Lesage und Gaylyn Studlar erklärten die weibliche Schaulust mit einer wiedererzeugten frühkindlichen „Diffusion der Geschlechtswahrnehmung“,¹² dem weiblichen Verlangen nach „einem phantasmatischen Wiederaufleben der Beziehung zur machtvollen präödipalen Mutter“,¹³ einem lesbischen Begehren¹⁴ oder der bisexuellen Triebkomponente der weiblichen Psyche.¹⁵

¹⁰ Jane Gaines weist 1988 darauf hin, dass sie die Stimme der feministischen Filmtheorie bis zum Ende der 1970er Jahre immer als eine weibliche Stimme mit britischem Akzent wahrgenommen habe, deren Genderanalyse fast ausschließlich die Bedingungen von *weiblichen* und heterosexuellen Mittelklassefrauen beleuchtet habe; vgl. Gaines 1988: 13.

¹¹ Sehr gute Zusammenfassungen feministischer Filmtheorien bieten: Lippert 2002, Klippel 2002: 168–185, Riecke 1998.

¹² Koch 1980: 18.

¹³ Klippel 2002: 173, vgl. Studlar 1985: 35.

¹⁴ Citron et al. 1999: 119. Julia Lesage auch zitiert in: Studlar 1985: 33.

¹⁵ Koch 1980: 17 f.

All diese Ansätze möchte ich weder verwerfen noch ad absurdum führen, sondern vielmehr durch eine von mir neu aufgestellte Hypothese ergänzen, mithilfe derer ich die oben gestellte Frage wie folgt beantworte: Frauen gehen ins Kino, weil sie durch eine hegemoniale Inszenierung von *Weißsein* in okzidental Blockbustern ebenfalls zu Trägerinnen des (symbolischen) Phallus werden. Denn Mulvey bezieht sich in ihrer Theorie zwar auf den symbolischen Phallus nach Lacan, liest den Phallus aber (ähnlich wie Freud) auf das männliche Genital reduziert. Liest man den lacanschen symbolischen Phallus jedoch mit der Kritischen Weißseinsforschung, so kann behauptet werden, dass auch *Weißsein* als symbolischer Phallus fungiert. Denn nach Lacan ist der symbolische Phallus ein Signifikant ohne Signifikat,¹⁶ d. h. ein Bedeutungsmacher der herrschenden Ordnung¹⁷ und daher ein Machtsymbol, das in unterschiedlichen Gesellschaften und gesellschaftlichen Kontexten unterschiedliche Formen annehmen kann: seien es Familieninsignien, die Form des realen Phallus, einer weiblichen Brust oder eines Kindes.¹⁸

In Anlehnung an die Kritische Weißseinsforschung kann auch *Weißsein* als ein solches Machtsymbol gelesen werden. Denn die Kritische Weißseinsforschung wertet *Weißsein* als ein Herrschaftssymbol, das den Zugang zu gesellschaftlichen Machtpositionen eröffnet. *Weißsein* wird in der Kritischen Weißseinsforschung ausschließlich als ein gesellschaftliches Konstrukt fernab essenzialistischer Zuschreibungen theoretisiert. Ebenso wie es bei Butler kein prädiskursives Geschlecht gibt, gibt es in der Kritischen Weißseinsforschung keinerlei prädiskursiv geformte rassifizierende Merkmale.¹⁹

Während Kalpana Seshadri-Crooks annimmt, *Weißsein* werde versubjektiviert, indem sich in der ödipalen Phase der *master signifier Weißsein* an die Stelle des Phallus schleiche,²⁰ lese ich den symbolischen Phallus nach Lacan als ein sich intersektional zusammensetzendes Machtsymbol. Dieses besteht aus verschiedenen Machtachsen wie zum Beispiel Klasse, Rasse, sexuelle Orientierung, Geschlecht, körperliche Befähigung.

Liest man Mulveys Text mit diesem erweiterten bzw. spezifizierten Phallusverständnis und bezogen auf die Machtachse Rasse neu, dann wäre nicht nur, wie von Mulvey konstatiert, der Phallozentrismus auf das Bild der (symbolisch) „kastrierten“ Frau angewiesen, um seiner Welt Ordnung und Sinn zu verleihen. Auch das Regiment von *Weißsein* wäre auf das Bild eines (symbolisch) „kastrierten“ Schwar-

¹⁶ Vgl. Lacan 1991b: 88.

¹⁷ Vgl. Lacan 1991a: 126.

¹⁸ Vgl. Grosz 1990: 121, 125, Pagel 1991: 99, Evans 2002: 224. Zur Phalluskonstruktion bei Lacan siehe auch Dittmann 2018: 100–103.

¹⁹ Vgl. Wollrad 2005: 90.

²⁰ Vgl. Seshadri-Crooks 2000: 21, 24 f, vgl. Tißberger 2013: 126 ff.

zen Menschen angewiesen, um eine vermeintlich *weiße* Existenz als hegemoniale Instanz zu erschaffen.

Gemäß dieser Übertragungslogik ist bezüglich okzidentaler Abenteuerfilme davon auszugehen, dass erstens die von Mulvey angeführten phallisch inszenierten Ich-Ideale, die Blick und Handlung lenken, auch mittels *Weißsein* entstehen, zweitens symbolisch kastrierte Schwarze Blickobjekte den *weißen* Charakteren zu deren hegemonialer Existenz verhelfen und drittens bestimmte Inszenierungsstrategien nötig sind, um das Aufkommen von Kastrationsängsten auch beim Anblick von solchen Filmfiguren zu verhindern, die auf der Machtachse *Rasse* symbolisch kastriert sind.

3. Die *weiß*-weibliche Protagonistin als Identifikationsfigur

Nachdem ich meine durch die Theorie-Herleitung aufgestellte These in der Dissertationsschrift anhand von Erwachsenenfilmen verifizieren und in eine rassismussensible Analysematrix überführen konnte, möchte ich im Folgenden anhand der Kinderserie *Pippi Langstrumpf* überprüfen, inwieweit auch die kindliche Identifikationsfigur Pippi durch eine hegemoniale Inszenierung von *Weißsein* entsteht.

Es ist offensichtlich, dass das *weiße* Mädchen Pippi Langstrumpf als Identifikationsfigur der Serie fungiert, da sie, obwohl nicht als Ich-Erzählerin konzipiert, entsprechend Mulveys Theorie die Filmfigur ist, die die Ereignisse initiiert, die Handlung aktiv vorantreibt, den Fortgang der Geschichte bestimmt und die Fantasie des Films lenkt.²¹ Pippi ist zudem, wie Laura Mulvey es der phallisch inszenierten Filmfigur zuordnet, immer wieder als Subjekt des Blicks inszeniert, sodass sie den Blick der Rezipierenden lenkt. Schon zu Serienbeginn ist sie als aktiv Blickende zu erleben.²² Im weiteren Serienverlauf wird diese Darstellung in regelmäßigen Abständen wiederholt. In Großaufnahmen wird Pippi immer wieder allein innerhalb einer Kadrierung mit offenem, aktivem Blick gezeigt.²³ In Folge eins, zwei und

²¹ Mulvey 1994: 56.

²² *Pippi Langstrumpf*, Folge 1: 0:06:01–0:06:13: Auf dem Weg von dem Stadttor, durch das Pippi in Tommys und Annikas Welt einreitet, bis zur Villa Kunterbunt schaut sich Pippi die kleine Stadt mit „aktivem Blick“ neugierig und guten Mutes an. Ihr Blick ist in dieser Subsequenz zwar nicht als Subjektive eingefangen, ihre Augen sind jedoch in einer ausgesprochen langen Großaufnahme überdeutlich als aktiv blickend wahrzunehmen.

²³ Zum Beispiel *Pippi Langstrumpf*, Folge 6: Pippi ist in dieser Folge die Figur, die am häufigsten in Groß- oder Nahaufnahmen bzw. amerikanischen Einstellungen zu sehen ist. Dadurch ist sie die präsenteste Figur in der Folge und führt durch ihre kontinuierliche Anwesenheit und Nähe durch die Erzählung. Einige der Großaufnahmen aufgelistet: 00:05:44–00:05:47, beim Auftritt des starken August 00:18:44–00:18:47 und 00:21:18–

drei spielen die Subjektiven der *weißen* Protagonistin quantitativ zwar eine untergeordnete Rolle, qualitativ aber stechen sie durch ihre Länge, die Unkonventionalität der Kamerabewegungen oder die Originalität der abgelenkten Blickobjekte hervor.²⁴ Diese den Blick in ungewohnte Schwingungen versetzenden Subjektiven werden in den Folgen sieben und elf noch einmal aufgegriffen.²⁵

3.1 Hegemoniale Inszenierung auf der Machtachse Geschlecht

Auf den ersten Eindruck erscheint es, als werde die von der kindlichen Protagonistin ausgesprochene Einladung zur Identifikation darüber hinaus vor allem dadurch evoziert, dass die Erzählung immer wieder auf die Erhöhung der *weißen* Frau auf der Machtachse Geschlecht abzielt. Denn die Autorin Astrid Lindgren erfindet (in Zusammenarbeit mit dem Filmteam) eine *weiß*-weibliche Hauptfigur, die dem okzidental Feminismus der 1970er Jahre entsprungen zu sein scheint. „Pippi gilt heute als Urfeministin und Autonome“, schreibt der Filmkritiker Andreas Thomas in der Filmgazette.²⁶

Während die Protagonistinnen der Spielfilme für Erwachsene erst einen Emanzipationsprozess durchlaufen müssen, verkörpert Pippi als Abenteurerin von Anfang an männliche Rollenbilder. Mehr noch: Die kleine Pippi ist stärker, schlauer, schneller als der *weiße* Mann, und sie verweigert konsequent die Performanz der heteronormativ geformten weiblichen Gender-Rolle, die mit Passivität, Schwäche, Fantasielosigkeit und – wie in den anderen weiblichen Filmfiguren der TV-Serie zu sehen – fehlender Authentizität einhergeht. Von dem Kaffeekränzchen, zu dem sie schon in männlich-militärischem Habitus und mit Marschmusik unterlegt erscheint,²⁷ kommt sie desillusioniert zurück:

Und wenn ich ganz ehrlich sein soll, Mama: die anderen feinen Damen sahen alle aus, als ob sie sich langweilten. Richtig spielen können die bestimmt nicht mehr. Eine feine junge Dame sein, das ist nichts für mich, Mama. Ich glaube, da werd ich doch lieber Seeräuber.²⁸

00:21:20 und 00:21:29–00:21:31; oder bei der Schlangennummer 00:24:08–00:24:11 und 00:24:53–00:24:57 und 00:25:20–00:25:25 und 00:25:31–00:25:33 und 00:25:52–00:25:55 und 00:26:22–00:26:25 und 00:26:29–00:26:31 und 00:26:34–00:26:35.

²⁴ *Pippi Langstrumpf*, Folge 1: 00:14:34–00:14:51, 00:24:15–00:24:46, Folge 2: 00:15:56–00:16:22, 00:17:12–00:17:20, 00:24:34–00:24:38, Folge 3: 00:24:04–00:24:21, 00:24:36–00:25:11, 00:26:12–00:26:21.

²⁵ *Pippi Langstrumpf*, Folge 7: 00:03:49–00:04:55, Folge 11: 00:12:19–00:12:50.

²⁶ Thomas (o. J.).

²⁷ *Pippi Langstrumpf*, Folge 3: 00:16:18–00:17:12.

²⁸ Ebd.: 00:26:11–00:26:26.

Eine der Sequenzen, in denen Pippi explizit gegen die Negation der Frau im Patriarchat und gegen die Macht des *weißen* Mannes aufbegehrt, ist Pippis Rummelplatz-Kampf gegen den starken August, in der sie den „stärksten Mann der Welt“ ohne jegliche Anstrengung besiegt.²⁹

[Direktor des Rummelplatzes auf der Bühne:]

„Und jetzt habe ich die Ehre, Sie mit dem stärksten Mann der Welt bekannt zu machen. Hier haben sie den starken August! Noch keinem lebenden Menschen ist es gelungen, ihn zu besiegen, aber Sie haben jetzt die Möglichkeit. [...] Kommen sie herauf! Herauf, meine Herren, und kämpfen Sie mit dem starken August um diesen Geldschein! Wer wagt, gewinnt. Kommen Sie, meine Herren, kommen Sie!“

[Pippi, die mit Tommy und Annika im Publikum des Rummelplatzes steht:]

„Herren, sagt er. Ich möchte wissen, warum er nicht ‚Kommen Sie, meine Damen!‘, sagt.“

Pippi hat keinerlei Angst vor dem Ringen mit dem „stärksten Mann der Welt“. Sie weiß: „Die allerstärkste Pippi auf der Welt bin ich!“ Dabei wird die *weiße* Protagonistin mit männlich konnotierten Eigenschaften in Verbindung gebracht. So steckt sie beispielsweise dem starken August, nachdem sie von seinem besiegten Körper herabgestiegen ist, den durch den Sieg gewonnenen Geldschein – ganz der gemeinhin männlich-hegemonialen Geste Frauen gegenüber gleich – in den Ausschnitt und sagt: „Hier, nimm du das Geld und kauf Dir dafür Traubenzucker! Du kannst es brauchen!“ Der starke August nimmt das Geld aus dem Ausschnitt und prüft ungläubig seine Muskeln.

Schon filmtextimmanent ist die Schaulust inszeniert, die diese heldenhafte *weißweibliche* Protagonistin durch den Sieg über den *weißen* Mann bei den Zuschauern evoziert. So wird sie während des Kampfes von vielen *weißen* Kindern bejubelt und vor allem von *weißen* Mädchen lautstark angefeuert. Immer wieder werden die begeisterten Gesichter der dem Kampf beiwohnenden Kinder in Großaufnahme zu sehen gegeben. Ihre Masse ist in den aufsichtig gefilmten Totalen auf das Rummelplatzpublikum deutlich wahrnehmbar.

Dass Pippi diese männlich konnotierte, Schaulust evozierende Kraft jedoch ebenso wie die *weißen* Protagonistinnen der analysierten okzidentalen Erwachsenenfilme in entscheidendem Maße durch eine kontrastierende Inszenierung zum Schwarzen Raum erlangt, wird schon in der ersten Sequenz der TV-Serie deutlich. Schon hier trägt die Konstruktion von *Weißsein* in entscheidendem Maße zur Entstehung des

²⁹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 6: 00:18:03–00:21:53.

von Pippi verkörperten, zur Identifikation einladenden Ich-Ideals bei. Das ist insofern wenig verwunderlich, als dass laut Werner Faulstich bereits der erste Auftritt der Hauptfigur dazu dient, deren „notwendige Glaubwürdigkeit und zugleich Attraktivität zu erzeugen“.³⁰

3.2 Die Figur des Abenteurers als Werkzeug weißer Hegemonialitätsproduktion

Die *weiße* Protagonistin wird schon bei ihrem ersten Auftritt in der ersten Folge der TV-Serie,³¹ dem Genre des Abenteuerfilms entsprechend, als (aktive) Abenteurerin, Entdeckerin und Erobererin gezeigt. Sie reitet auf ihrem schwarz gepunkteten Schimmel namens *Kleiner Onkel* wie ein (potenziell kolonialer) Eroberer durch ein historisches Stadttor in die Stadt ein, in der die Ich-Erzähler_innen Annika (8) und ihr großer Bruder Tommy (9) leben. Dazu spricht eines dieser beiden Kinder den folgenden Off-Text:

An diesem Vormittag passierte ganz was Tolles, während wir in der Schule waren. Etwas, was unsere ganze kleine Stadt allmählich auf den Kopf stellte.

An diese Worte schließt sich direkt die in die Diegese eingewobene, von der *weißen* Protagonistin gepfiffene Titelmelodie des Films an. Anstatt eine Fahne zu hissen, pfeift Pippi dieses später zur Hymne *weiß-europäischer Kinder* gewordene Lied, das noch in meiner Adoleszenz all meine *weißen* Freundinnen kannten und mit Freude summten, sangen oder auf ihren Instrumenten spielten. In unserer Fantasie befreiten wir uns beim Summen dieses Liedes ebenso wie Pippi Langstrumpf von den Normen und Zwängen unseres Alltags, von denen wir glaubten, dass sie uns klein hielten und am Fliegen hinderten. Das Lied appellierte an unsere Omnipotenzgefühle. Diese allerdings entsprangen zu einem nicht geringen Teil der hegemonialen Inszenierung von *Weißsein*, welche wiederum intersektional zu denken ist.

So setzt sich die phallische Macht der *weiß-kindlichen* Protagonistin bereits in der oben beschriebenen Einführungssequenz aus unterschiedlichen Machtachsen zusammen. Alle wichtigen, die *weiß-weiblichen* Hauptfiguren der Erwachsenenfilme erhöhenden Utensilien sind Pippi bereits beim Durchreiten des Stadttores zugeordnet: Um den Hals ihres Pferdes hängt eine große Ledertasche, die, wie die Rezipierenden später erfahren, bis zum Rand mit Goldstücken gefüllt ist. Indem diese Tasche Pippis ökonomische Macht symbolisiert, wird sie zum Anzeiger der Machtachse *Klasse*. Ein kleiner Affe mit gelber Strickjacke sitzt ganz dicht an Pippis

³⁰ Faulstich 2008: 99.

³¹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 1: 00:05:23–00:06:22.

Gesicht auf ihrer Schulter. Er ist ein erster Hinweis auf die Machtachse *Rasse*.³² Die langen Strümpfe, die Pippis Beine zu etwa Zweidrittel bedecken und von denen einer orange, der andere grün ist, werden von Strumpfhaltern gehalten, die erst weiter oben unter Pippis kurzem Kleid verschwinden. Diese Strümpfe und die halb nackten Oberschenkel erinnern stark an das Bild einer sexuell aktiven Frau, die nicht in passiver Keuschheit erstarrt ist, sondern ihre Sexualität selbstbestimmt lebt. Sie symbolisieren die Machtachse der sexuellen Orientierung, in der die *weiße* Protagonistin offensichtlich den aktiven Part übernimmt, der in der heteronormativen Gesellschaft gemeinhin dem Mann zugeschrieben wird. Zusätzlich weisen die Strümpfe in ihrer unterschiedlichen und grellen Farbgebung auf die rebellische Art hin, mit der Pippi Langstrumpf aus einer hegemonialen Positionierung heraus auf gesellschaftliche Normen pfeift. Sie dienen der Herrschaftskritik, die in den Filmtext eingewoben wird und die diesen vordergründig als fortschrittlich und „liberal“ erscheinen lässt.

Derart ausgestattet reitet Pippi vom Stadttor zur Villa Kunterbunt, die, wie die kindliche Off-Stimme bereits verraten hat, Pippis Vater irgendwann einmal erworben hat – eventuell, um sie seiner Tochter zu überlassen:

Die hat irgendein Kapitän mal gekauft, sagt unser Vater. Aber es wohnt keiner darin. Und das ist sehr schade.³³

Während die Villa Kunterbunt als Gutshaus einer Plantage gelesen werden kann, die von Pippis Vater als *weißem* Kolonialherren für seine Tochter gekauft worden ist, markiert der Affe *Herr Nilsson* das *weiße* Mädchen als weit gereiste Weltenbummlerin, die dank ihres Vaters möglicherweise in Gebieten der Welt unterwegs war, die kolonialen Bestrebungen von Europäer_innen zum Opfer fielen. Dies wird allerdings nicht kritisch dargestellt, sondern in kolonialer Manier einfach Pippis Heldinnenstatus zugerechnet. Denn in der Villa Kunterbunt verkündet Pippi alsbald stolz, dass sie „schon in der ganzen Welt“ gewesen sei.³⁴ Dass dieses „In-der-Welt-Gewesen-Sein“ koloniale Bewegungen mit einschließt, wird in derselben Folge der TV-Serie deutlich: Pippis neuer Freund Tommy findet einen Tropenhelm auf dem Küchenboard der Villa Kunterbunt, setzt sich diesen auf seinen Kopf und lässt sich in kolonialer Montur bewundern, während seine Ich-erzählende Kinderstimme aus dem Off sagt:

Es ist herrlich bei Pippi Langstrumpf! In ihrer Villa Kunterbunt darf man alles, was zuhause verboten ist.³⁵

³² Dazu genauer in Abschnitt 2.3.

³³ Ebd.: 00:02:19–00:02:27.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.: 00:11:33–00:11:41.

Tommys belobigende Bewertung der Situation in der Villa Kunterbunt entspricht dem Freiheitsgefühl *weißer* Kolonialist_innen, die sich in den kolonisierten Ländern alles zu tun erlaubten, was in ihren Herkunftsländern verboten war. Kurz nach Tommys Off-Stimme klettert *Herr Nilsson* neben diesem Safarihelm auf dem Küchenbord herum.³⁶ Auch diese visuelle Kombination von Safarihelm und Affe evoziert Erinnerungen an die Kolonialzeit in Afrika. Der Safarihelm taucht in Folge zwei gleich noch einmal auf: Pippi kramt ihn aus einem Küchenschrank und wirft ihn gekonnt auf das Küchenboard.³⁷ Auch an anderen Stellen ist er kurz zu sehen.³⁸ Die zur Identifikation einladende *weiß*-weibliche Hegemonie Pippi Langstrumpfs entsteht damit ganz deutlich auch auf Kosten der im Bild absenten Schwarz konstruierten Menschen, die infantilisiert und dehumanisiert imaginiert werden. So stellt sich Pippi ihre Ankunft auf der Taka-Tuka-Insel im Romantext folgendermaßen vor:

„Und ich bin wirklich gespannt darauf, die Taka-Tuka-Insel kennenzulernen. [...] Ich glaube, es wird lustig, mit den kleinen schwarzen Kindern da unten zu spielen“, fuhr Pippi fort.

Thomas und Annika seufzten.

„Warum seufzt ihr?“, fragte Pippi. „Mögt ihr keine kleinen süßen schwarzen Kinder?“³⁹

Diese Romanstelle, die aufzeigt, wie tief die Infantilisierung des afrikanischen Kontinents in der okzidentalen Literatur verankert liegt, ist zwar nicht in die Verfilmung übernommen worden, weil der dritte Band des Romans *Pippi in Taka-Tuka-Land* in der TV-Serie gänzlich von afrikanistischen⁴⁰ Figuren befreit und durch *weiße* Piratenfiguren bzw. durch einen bei den Piraten lebenden italienisch sprechenden kleinen Jungen ersetzt wurde. Doch gibt es auch in der TV-Serie zahlreiche Textstellen, die afrikanistisch imaginierte Menschen subtil infantilisieren.

³⁶ Ebd.: 00:12:38–00:12:46.

³⁷ *Pippi Langstrumpf*, Folge 2: 00:02:37–00:02:45.

³⁸ *Pippi Langstrumpf*, Folge 10: 00:05:55–00:05:58.

³⁹ Lindgren 1986: 87.

⁴⁰ Ich nutze zugunsten einer spezifizierenden Beschreibung stereotyp inszenierter Filmfiguren und Lebensräume, die afrikanisch dargestellt werden sollen, nicht das Adverb und Adjektiv „afrikanisch“, sondern greife stattdessen auf Morrisons Begriff „afrikanistisch“ zurück. Durch diesen Begriff soll der rassistische Gehalt der „afrikanischen“ Inszenierung markiert und in Anlehnung an Morrison bewusst gemacht werden, dass es sich um *weiße* Imaginationen von Afrika und Afrikaner_innen handelt. Morrison nutzt den Begriff „afrikanistisch“ nicht nur bezogen auf Figuren, die auf dem afrikanischen Kontinent imaginiert werden, sondern generell für alle stereotyp inszenierten Schwarzen Figuren, die einer *weißen* Imagination entspringen sind.

3.3 Infantilisierung und Dehumanisierung Schwarzer

Pippi Langstrumpf setzt beispielsweise den sie immer begleitenden kleinen Affen *Herrn Nilsson*, der als Pars pro toto für den Schwarzen Raum und damit auch für afrikanistisch imaginierte Menschen gelesen werden kann, ganz direkt mit einem afrikanischen Kind gleich. In der fünften Folge der Verfilmung von Lindgrens Roman singt sie *Herrn Nilsson* folgendes Gute-Nacht-Lied vor:

Schlaf, mein kleines [N.]kind [Kürzung von J. D.], träum von Taka-Tuka. Hoch in den Palmen heult der Wind, und morgen früh gibt's Zucker. Gleich kommt der Sandmann angegangen. Mach nur schnell die Augen zu. Morgen kannst Du wieder Flöhe fangen.⁴¹

Dazu ist der kleine Affe, der hier einen Pyjama trägt, bis zu den Worten „Taka-Tuka“ in Großaufnahme in seinem roten Puppenbett zu sehen. In der sich anschließenden Totalen sieht man, dass eine Tagesstrickjacke des kleinen Äffchens über der Lehne eines kleinen Puppenstuhles hängt, der, ebenso wie das rote Bettchen und eine kleine Spieluhr auf einem großen Holztisch in der Villa Kunterbunt steht. Wie ein Mensch, so soll suggeriert werden, wechselt der kleine Affe seine Kleidung. Auf einem Sofa sitzt Pippi an diesem Tisch und singt ihren kleinen Affen in den Schlaf. Eine solche Inszenierung impliziert eine Dehumanisierung afrikanischer Menschen. Bezüglich dieser – wegen ihrer Subtilität kaum anfechtbaren – Gleichsetzung von Affen mit afrikanischen Menschen schreibt Grada Kilomba:

Racism is not biological, but discursive. It functions through a discursive regime, a chain of words and images that by association become equivalents: African – Africa – jungle – wild – primitive – inferior – animal – monkey. [...] This process in which the latter object, 'the monkey', becomes a symbol of the former, 'the African', allows censored discourses – racist discourses – to take place without necessarily being perceived as aggressive.⁴²

Die Vermenschlichung des Affen, durch die dieser in die Nähe afrikanischer Menschen gesetzt wird, wird auch in Folge neun durch den von Pippi gesungenen Liedtext „Hab ein kleines Äffchen mit einem schwarzen Mund“⁴³ konnotativ hervorgerufen. In dieser Formulierung versteckt sich zugleich die im *weißen* Diskurs stattfindende Verdinglichung Schwarzer Menschen. Zu dieser Verdinglichung ist unter anderem die den Schwarzen in der *weißen* Imagination als genuin eigen zu-

⁴¹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 5: 00:20:27–00:20:47. Das N.-Wort, das ich wegen seiner diskriminierenden Bedeutung auch in dieser Fußnote nicht ausschreiben möchte, wird in dem vorliegenden Beitrag nie in voller Diktion genannt, sondern selbst in Zitaten durch [N.] abgekürzt.

⁴² Kilomba 2010: 75.

⁴³ *Pippi Langstrumpf*, Folge 9: 00:01:29–00:01:33.

geschriebene Dienerschaft zu zählen, deren extremste Form in der Sklaverei wiederzufinden ist. Denn versklavte Schwarze Menschen werden – selbstredend nicht ohne Schwarzen Widerstand – von *Weiß*en vollends zum Besitztum und zur Ware degradiert, welche unter *Weiß*en getauscht und gehandelt werden kann.⁴⁴

Die Vermenschlichung des Affen wird zudem visualisiert, wenn Herr Nilsson in Folge neun ein liebevoll zubereitetes Frühstück zu sich nimmt⁴⁵ und sich in Folge sieben bei der Morgenwäsche die Zähne putzt und sein Gesicht mit Wasser säubert. Auch die Infantilisierung taucht hier wieder auf, indem Pippi den Affen fragt, ob er vielleicht ins Bettchen gemacht habe, und im Anschluss wirklich in dem kleinen Puppenbett prüft, ob dieses nass ist.⁴⁶ Die Gleichsetzung von Afrikaner_innen mit kleinen Kindern wird auch dann sehr subtil über die Affenmetapher vollzogen, wenn Pippi sagt, der „Spunk“ könne ja vielleicht auch etwas ganz Gefährliches sein, zum Beispiel ein gefährliches Tier mit scharfen Krallen und Zähnen oder ein schreckliches Ungeheuer, das „Affen und kleine Kinder“ fresse.⁴⁷

3.4 Der Mythos der Normalität von *weißer* Herrschaft über Schwarze

Die Machtachse *Rasse* versteckt sich jedoch nicht nur in Pippis Affen *Herrn Nilsson*, sondern auch in dem Koffer voller Goldstücke. Denn diese beiden Elemente des Narrativs, die die TV-Serie konsequent und prominent durchziehen, verweisen auf die – hier in ihrer negativen Form selbstredend nicht dargestellte – Geschichte kolonialer Ausbeutung, da sie mit der Positionierung von Pippis Vater Ephraim Langstrumpf verknüpft sind, durch den sie – direkt oder indirekt – in Pippis Besitz gelangt sind.

Während eine Detailaufnahme Pippis in Goldmünzen greifende Hand zeigt, sagt Tommy aus dem Off: „Dein Vater muss sehr reich sein, wenn er Dir so viele Goldstücke schenken kann.“ Pippi erwidert auf demselben Bild aus dem Off: „Er ist ja auch [N.]könig.“⁴⁸ Pippis visuell dargestellter Reichtum, der entscheidender Teil ihrer phallischen Macht ist, ist demnach kausal mit der kolonialen Positionierung ihres Vaters Ephraim Langstrumpf verknüpft. Dieser wird schon in Folge eins als *weißer* König auf einer von Schwarzen bewohnten Insel zur Imagination freigege-

⁴⁴ Kilomba 2010: 127, Mamozai 1989: 19.

⁴⁵ *Pippi Langstrumpf*, Folge 6: 00:02:13–00:02:20.

⁴⁶ *Pippi Langstrumpf*, Folge 7: 00:01:25–00:02:00.

⁴⁷ *Pippi Langstrumpf*, Folge 6: 00:06:34–00:06:53.

⁴⁸ *Pippi Langstrumpf*, Folge 2: 00:03:36–00:03:39.

ben⁴⁹ und von Pippi auch im Fortlauf der Geschichte immer wieder als „[N.]-König in Taka-Tuka-Land“ bezeichnet.

Diesem Motiv dient auch das Piratenschiff von Pippis Vater, die Hoppetosse, das als Symbol okzidentaler Eroberung die Erzählung durchzieht. Es taucht immer wieder auf – sei es in Erzählungen,⁵⁰ in einem von Pippi gesungenen Liedtext,⁵¹ als übergroßer Weihnachtskeks, dreidimensionale Verzierung einer großen Partytorte,⁵² Traumelement⁵³ oder als „reales“ Schiff.⁵⁴ Es symbolisiert Pippis Freiheit und gleichzeitig die „Freiheit“, die *weiße* Menschen zu empfinden glauben, wenn sie andere Länder erobern und kolonisieren.

Gleichzeitig aber wird die Kolonisierung euphemistisch verpackt. Denn in der Pippi-Langstrumpf-Erzählung wurde Pippis Vater „über Bord gespült“, von den „Wellen auf den Strand von der Insel geworfen“ und dann ganz einfach „König über die Kurudutten auf der Taka-Tuka-Insel“.⁵⁵ Die Tatsache, dass, um „König“ einer fremden Gemeinschaft zu werden, in der Historie zumeist Gewalt angewendet wurde, wird verschwiegen. Damit wird zum einen die Geschichtsschreibung verdreht, zum anderen ein Bild von *weißen* Menschen erzeugt, das diese erhöht. Denn wenn Menschen jemanden freiwillig zum König erhöhen, dann zollen sie ihm großen Respekt und bescheinigen ihm natürliche Autorität.

3.5 Mythos Schwarzer Gewalttätigkeit

Mehr noch: Die *weiße* Gewalttätigkeit der Kolonialzeit wird nicht nur von den *weißen* Filmfiguren abgespalten, sondern auch dem Anderen zugeschrieben. So bedarf es keiner einzigen Schwarzen Filmfigur, um Pippis *Weißsein* zusätzlich dadurch zu erhöhen, dass Schwarzen Menschen Gewalttätigkeit zugeschrieben wird. In Folge elf erleidet Pippi zusammen mit Tommy und Annika Schiffbruch und gelangt auf eine einsame Insel mit mitteleuropäischer Flora, wo sie mit einem Gewehr bewaffnet durch die menschenleere Landschaft schleicht, gefährliche „Rothäute“ zu be-

⁴⁹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 1: 00:14:38–00:14:14: „Mein Vater ist [N.]könig in Taka-Tuka-Land und heißt Ephraim Langstrumpf.“ (Hier wird es erstmalig so genannt und ausgesprochen).

⁵⁰ *Pippi Langstrumpf*, Folge 10: 00:13:59–00:14:07.

⁵¹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 9: 00:01:15–00:01:20.

⁵² *Pippi Langstrumpf*, Folge 12: 00:17:04–00:17:21 und 00:18:01–00:18:27 und 00:19:01–00:19:19.

⁵³ *Pippi Langstrumpf*, Folge 11: 00:20:48–00:21:30.

⁵⁴ *Pippi Langstrumpf*, Folge 12: 00:12:30–00:14:56. Die Hoppetosse und andere, ihr ähnliche Seeräuberschiffe dominieren die Inszenierung der drei letzten Teile (Folge 15–17) von „Pippi und die Seeräuber“.

⁵⁵ Ebd.: 00:02:44–00:03:04.

kämpfen vorgibt und sich vor „Menschenfressern“ zu schützen versucht.⁵⁶ Sie bezieht sich in dieser Folge explizit auf Robinson Crusoe, dessen Abenteuer im Vergleich zu denen, die Pippi auf einsamen Inseln schon erlebt habe, ein Kinderspiel gewesen sei.⁵⁷ Durch diesen Verweis wird die Erzählung intertextuell mit Rassismus verknüpft, der Schwarze Menschen als gewalttätig beschreibt. Denn auch die Romanfigur Crusoe bekämpft auf einer einsamen Insel „Kannibalen“.

In Folge vierzehn erreicht Pippi auf dem Weg zu ihrem in Gefangenschaft sitzenden Vater nach einem Flug mit „Miscodil“⁵⁸ und pedalbetriebenem Flugzeug eine menschenleere Insel in südlichen Gefilden, an deren weißem Strand sie mit Tommy und Annika (bruch-)landet.⁵⁹ An die zuvor gezeigte Aufsicht auf die Insel und die unbeantwortete Frage, ob die Insel wohl bewohnt sei, schließt sich später die Nahaufnahme eines knurrenden Löwen an. Diese visuelle Darstellung des weißen Südseestrandes, der menschenleeren Landschaft und des knurrenden Löwen reicht aus, um in der Fantasie der sich mit den *weißen* Filmfiguren identifizierenden Filmrezipierenden „Kannibalen“ auftauchen zu lassen. Es sind Bilder, wie wir sie aus den von mir in meiner Dissertation untersuchten Abenteuerfilmen kennen. In all den darin gezeigten Filmlandschaften leben nicht nur wilde Tiere, sondern auch „wilde Menschen“, und so werden „Kannibalen“ auch in der Pippi-Langstrumpf-Serie durch visuelle Andeutungen assoziativ wie selbstverständlich der Imagination anheim gegeben. Bezüglich der Darstellung Schwarzer Gewalttätigkeit im Pippi-Langstrumpf-Roman schreibt Eske Wollrad:

Zahlreiche Kinderbücher des 20. Jahrhunderts schreiben den Menschenfresser-Mythos fort. Eines der bekanntesten und beliebtesten ist der Klassiker *Pippi Langstrumpf* von Astrid Lindgren. Auch Pippis Vater ist einstmals in der Südsee gestrandet, und auch hier sind die Menschen jenseits der Meere <N.> und Kannibalen, die wilde Kriegstänze aufführen und mit Bastrock, Speer und Schild ausgestattet sind. Pippis Vater berichtet: „Zuerst wollten sie mich aufessen, aber nachdem ich mit bloßen Händen eine Palme ausgerissen hatte, machten sie mich zum König.“⁶⁰

⁵⁶ *Pippi Langstrumpf*, Folge 11: ab 00:13:12. Auch die Filmmusik vermittelt in dieser Subsequenz Gefahr. In 00:15:00–00:15:08 sagt Pippi: „Ich glaube, da knurrt einem Menschenfresser der Magen.“

⁵⁷ Ebd.: 00:04:12–00:04:33.

⁵⁸ Darunter ist ein Gefährt zu verstehen, das sich aus Pippis Bett und einem daran angebrachten Ballon zusammensetzt und die Kinder wie ein Zeppelin durch die Lüfte trägt.

⁵⁹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 14: ab 00:20:04.

⁶⁰ Wollrad 2011: 384, vgl. genauen Wortlaut in Lindgren 1954: 160 f.: „Erst wollten sie mich auffressen, aber als ich eine Palme mit bloßen Händen ausgerissen hatte, kamen sie auf bessere Gedanken und machten mich zum König.“

Auch hier wird deutlich, dass sich die *weiße* Protagonistin durch den Mythos Schwarzer Gewalttätigkeit und *weißen* Gutmenschentums auf Kosten Schwarzer Menschen aus der dem *weißen* Mann untergeordneten Gesellschaftsposition emanzipiert. Diese Romanstelle gibt es in der TV-Serie zwar nicht, aber die Gewalttätigkeit von Afrikaner_innen wird bereits in Folge zwei unterstellt, wenn Pippi den „[N.] und Indianern“ Medizin via Gulli zu geben versucht – unter anderem, damit ihnen auch in Zukunft Haare wachsen mögen und sie sich weiterhin gegenseitig „skalpieren“ können.⁶¹

3.6 Mythos Schwarzer Rückständigkeit

In der Pippi-Langstrumpf-Erzählung werden Afrika und Afrikaner_innen jedoch nicht nur infantilisiert, dehumanisiert und mit Gewalttätigkeit in Verbindung gebracht, sondern auch als rückständig inszeniert. So sagt Pippi im Roman: „[N.]prinzessin, das ist kein schlechter Beruf für jemand, der so wenig Schulbildung hat wie ich.“⁶² Afrikaner_innen sind, so die Aussage, so rückständig, dass man sie „führen“ kann, ohne irgendeine Ausbildung zu haben.

In der TV-Serie wird Ähnliches zum Ausdruck gebracht, indem Pippi ihr kleines Äffchen in Folge sieben „ungezogener Taugenichts“⁶³ und „Faulpelz“⁶⁴ nennt – beides sind Zuschreibungen, die *Weißer* in Kolonialzeiten den von ihnen unterdrückten Schwarzen zuteil werden ließen. Weitere Wortzuordnungen sind in der TV-Serie „der böse Nilsson“⁶⁵ und „Kannibale“ – auch, wenn hier gesagt wird: „Herr Nilsson ist doch kein Kannibale, Annika!“⁶⁶ Denn das Unbewusste kennt keine Verneinung. Auf der einsamen Insel nennt Pippi ihren Affen „dummer Herr Nilsson“ und die Piraten, die den Affen mit Strickjacke im Baum entdeckt haben, betonen, dass ein Affe nicht rufen könne und ein „normaler Affe“ auch nicht bekleidet auf einer Insel herumlaufe.⁶⁷

Der Affe erhält auf diese Weise Zuschreibungen, die stereotyp Schwarzen Menschen zugeordnet wurden und immer noch werden. In dem Moment, in dem Pippi Herrn Nilsson unter einem Papierkorb gefangen nimmt, weil er immer wieder für Unordnung sorgt, erinnert das Bild an Gefangenschaft und Versklavung Schwar-

⁶¹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 2: 00:21:49–00:21:53.

⁶² Lindgren 1986: 88.

⁶³ *Pippi Langstrumpf*, Folge 7: 00:10:20–00:10:30.

⁶⁴ Ebd.: 00:08:20–00:08:30; bebildert wird die Faulheit damit, dass der Affe in der Hängematte liegt, während Pippi die Wohnung aufräumt.

⁶⁵ *Pippi Langstrumpf*, Folge 8: 00:05:30–00:05:32.

⁶⁶ Ebd.: 00:06:59–00:07:07.

⁶⁷ *Pippi Langstrumpf*, Folge 15: 00:09:03–00:09:27.

zer Menschen.⁶⁸ Doch weil Pippi so nett ist und Unordnung ja im Grunde auch mehr liebt als Ordnung, lässt sie ihn wieder frei.⁶⁹

An die (Kolonial-)Zeiten oder an die koloniale Gesinnung erinnert auch, wenn Pippi ihren Affen mit den Worten „Zeig, dass Du ein gut erzogener Affe bist!“ bei Tommys und Annikas Eltern zur Pflege lässt. Dass Affen aber ebenso wie die Afrikaner_innen, die Herr Nilsson hier erneut symbolisieren könnte, laut *weißen* Mythen niemals gut genug für *weiße* Ansprüche erzogen sein und der „Zivilisation“ trotz bester Erziehung nie wirklich gerecht werden können, zeigt Herr Nilsson, indem er sofort den Kronleuchter und die Gardinen in dem ordentlichen Haushalt zerstört.⁷⁰

3.7 Mythos *weißer* Entwicklungsfähigkeit

Zur Implementierung des Mythos *weißer* Entwicklungsfähigkeit wird Pippi im Laufe der Serie immer wieder mit den „Errungenschaften der Zivilisation“ ins Bild gesetzt und narrativ verknüpft, mittels derer Weiße die Welt erobert und Menschen, die sie als „Andere“ konstruierten, unterjocht haben. Wie die in der okzidentalen Geschichtsschreibung überlieferten *weißen* Welteroberer und Kolonialisten tritt sie die abenteuerlichsten Reisen an.

So imaginiert und inszeniert Pippi schon in Folge zwei eine Reise auf einem großen Dampfer⁷¹ – ein Dampfer wie der, mit dem Sister Luke in dem Film *The Nun's Story* in kolonial anmutender Mission in den Kongo übersetzt, und der zu Filmbeginn von Sembènes Gegennarrative *La Noire de ...* zum Symbol des Widerstands und der Ermächtigung wird, indem er als Reisegefährte der Schwarzen Protagonistin in Szene gesetzt ist.⁷² Den männlichen Habitus nachahmend wird die „Urfeministin“ Pippi in späteren Folgen tatsächlich zum Kapitän am Steuerrad eines großen Piratenschiffs.⁷³ Auch mit einer Lokomotive reist sie.⁷⁴ Dadurch verbindet sich ihr Fortkommen mit dem Reisetil ehemaliger Kolonialist_innen und dem der *weißen* Protagonistinnen Karen aus *Out of Africa* und Sister Luke aus *The Nun's Story* auf dem afrikanischen Kontinent⁷⁵ – auch wenn sich Pippis Reiseart auf der Lokomotive in ihrer Unkonventionalität von der der anderen unterscheidet.

⁶⁸ *Pippi Langstrumpf*, Folge 7: 00:10:30–00:10:42.

⁶⁹ Ebd.: 00:10:43–00:10:58.

⁷⁰ *Pippi Langstrumpf*, Folge 18: 00:10:00–00:10:52.

⁷¹ *Pippi Langstrumpf*, Folge 2: 00:03:51–00:04:28.

⁷² Vgl. Dittmann 2018, Kapitel 4.1. *Einführung der Schwarzen Protagonistin*.

⁷³ *Pippi Langstrumpf*, Folge 15 und in Folge 17 sogar bei gefährlichem Sturm.

⁷⁴ *Pippi Langstrumpf*, Folge 20: 00:03:22–00:07:40.

⁷⁵ In dem Film *Out of Africa* durchzieht der aufsichtig aufgenommene Zug, mit dem Karen durch Afrika reist, immer wieder in Supertotalen die afrikanistische Landschaft. Auch Sister Luke reist mit einem Lokomotivzug durch den Kongo.

Besonders auffällig ist, dass Pippi ebenso wie der *weiße* Protagonist Denys aus dem Film *Out of Africa* sehr häufig fliegend zu sehen ist. Es könnte ein Bild für den Mythos der fortgeschrittenen Entwicklung *weißer* Menschen sein.

4. Fazit

Als Fazit ist festzuhalten, dass in der TV-Serie *Pippi Langstrumpf* erstens die Schaulust von okzidentalern Kindern in entscheidendem Maße durch den Phallusanteil *Weißsein* evoziert wird und zweitens die filmische Konstruktion hegemonialen *Weißseins* auch ohne Zuhilfenahme Schwarzer Filmfiguren zustande kommt. Die rassialisierenden Elemente der TV-Serie liegen vor allem in der Infantilisierung und Dehumanisierung der – gänzlich unsichtbar gemachten – Schwarz konstruierten Menschen und in den inszenierten Mythen Schwarzer Gewalttätigkeit und Rückständigkeit sowie *weißer* Entwicklungsfähigkeit; zudem in dem Mythos der Normalität *weißer* Herrschaft über Schwarze. Besonders perfide ist, dass die TV-Serie durch ihren gender-, class- und zivilisationskritischen Duktus als herrschaftskritisch erscheint. Auf diese Weise wird das Erkennen des implementierten Rassismus zusätzlich erschwert.

Die Identifikationsfigur Pippi Langstrumpf fungiert ganz deutlich als ein rassialisiertes *Role model* für okzidental sozialisierte Heranwachsende.

Literaturverzeichnis

- Citron, Michelle et al. (1999): „Women and Film. A discussion of feminist Aesthetics (1978)“. In: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*. New York: New York University Press.
- Dittmann, Julia (2018): *Ent-Täuschung des weißen Blicks. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse*. Münster: edition assemblage.
- Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant.
- Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Gaines, Jane (1988): „White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory“. In: *Screen*, 29.4, S. 12–27.
- Grosz, Elisabeth (1990): *Jacques Lacan: A feminist introduction*. London: Routledge.
- Kilomba, Grada (2010): *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast.
- Klippel, Heike (2002): „Feministische Filmtheorie“. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 168–185.
- Koch, Gertrud (1980): „Warum Frauen ins Männerkino gehen“. In: Nabakowski, Gisli/Sander, Helke/Gorsen, Peter (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 15–29.
- Lacan, Jacques (1991a): „Die Bedeutung des Phallus“. In: Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim (Hrsg.): *Jacques Lacan, Schriften, Band II*. Weinheim: Quadriga, S. 119–132.

- Lacan, Jacques (1991b): „Eine lettre d’*amour*“. In: Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim (Hrsg.): *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XX (1972-1973)*. Weinheim: Quadriga, S. 85–96.
- Lindgren, Astrid (1954): *Pippi geht an Bord*, Hamburg: Friedrich Oetinger.
- Lindgren, Astrid (1986 [schwedisch 1948, deutsch 1951]): *Pippi in Taka-Tuka-Land*, Hamburg: Friedrich Oetinger.
- Lippert, Renate (2002): „Ist der Blick männlich? Psychoanalyse und feministische Filmtheorie“. In: dies.: *Vom Winde verweht. Film und Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus, S. 19–29.
- Mamozai, Martha (1989): *Schwarze Frau, weiße Herrin*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.
- Mulvey, Laura (1975): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen* 16, S. 6–18.
- Mulvey, Laura (1994): „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Weissberg, Liliane: *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 48–65.
- o. V. (o. J.): „Pippi Langstrumpf“ (Webseite). *Fernsehserien.de*.
<https://www.fernsehserien.de/pippi-langstrumpf/episodenguide> (26.12.2019).
- o. V. (o. J.): „Pippi Langstrumpf – Der Unterschied zwischen Spielfilmen & TV-Serie“ (Webseite). *efraimstochter.de*. <http://efraimstochter.de/51-Pippi-Langstrumpf-Der-Unterschied-zwischen-Spielfilmen-und-TV-Serie.htm#content> (26.12.2019).
- Page, Gerda (1991): *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Riecke, Christiane (1998): *Feministische Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Seshadri-Crooks, Kalpana (2000): *Desiring Whiteness: A Lacanian analysis of race*. London: Routledge.
- Studlar, Gaylyn (1985): „Schaulust und masochistische Ästhetik“. In: *Frauen und Film* 39, S. 15–39.
- Thomas, Andreas (o. J.): „Mach’ mal Pippi!“ (Webseite). *Filmgazette*.
<https://filmgazette.de/2017/07/10/pippi-langstrumpf-tv-serie-teil-4-und-5-folgen-14-17-und-18-21/> (26.12.2019).
- Tißberger, Martina (2013): *Dark Continents und das UnBehagen in der weißen Kultur. Rassismus, Gender und Psychoanalyse aus einer Critical-Whiteness-Perspektive*. Münster: Unrast.
- Wollrad, Eske (2005): *Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*. Königstein: Ulrike Helmer.
- Wollrad, Eske (2011): „Kinderbücher“. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache*. Münster: Unrast, S. 379–389.

Medienverzeichnis

- Die weiße Massai*. D 2005, Hermine Huntgeburth, 128 Min.
- Eine Weiße unter Kannibalen (Fetisch)*. D 1921, Hans Schomburgk, 54 Min.; DVD-Abtastung im Bundesfilmarchiv Berlin.
- Out of Africa (Jenseits von Afrika)*. USA 1985, Sydney Pollack, 161 Min.; Deutsche DVD-Ausgabe, Universal Pictures, Oscar-Edition mit Zusatzmaterial, 2009.
- Pippi Langstrumpf*. D/S 1969, Olle Hellbom, 21-teilige TV-Serie; 1971 deutsche Erstausstrahlung der ersten 13 Folgen.

The Nun's Story. USA 1959, Fred Zinnemann, 149 Min.

La Noire de ... SN/F 1966, Ousmane Sembène, 65 Min.