

Hollywood als Universalkirche*

Parker Tyler

Wollte jemand die These vertreten, in Hollywood gehe es nur um den persönlich-professionellen Triumph und daher sei es (aufgrund des virtuell unbegrenzten Einflusses der Filmindustrie) eine *Universalkirche* des Professionalismus, wobei *Geld* die oberste Gottheit darstelle, so mag diese These offene Türen einrennen. Auf der anderen Seite könnten all jene mir sofort widersprechen, denen die neuen Filme mit sozialer Intention, die sogenannten «Problemfilme», gefallen oder die sie zumindest ernst nehmen. Denn geht es in diesen Filmen nicht um «Etwas» – etwas Gegenwärtiges, uns Nahes und Überprüfbares, das die Wirklichkeit außerhalb der Tore Hollywoods betrifft?

Meine Antwort lautet «Ja!». Doch was den wahren Gehalt solcher Filme angeht, so liegt er weder in den darin enthaltenen Statistiken noch in ihrer vorgeblichen Botschaft sozialer Toleranz, die sie vor sich her tragen wie eine streikende Belegschaft ihr Plakat; er liegt vielmehr in den genaueren Windungen ihres Plots und in der Gestaltung, die sie aufgrund der Vorurteile und Konventionen Hollywoods unvermeidlich erhalten. In diesem Beitrag möchte ich zunächst einige allgemeine Fakten aufführen, die zwar bestens bekannt sein mögen, die aber, wenn man sie in Beziehung zu den Problemfilmen setzt, neue Brisanz und Relevanz gewinnen und damit die unausgesprochene Präsenz dessen enthüllen, was man das «höhere Glaubensbekenntnis» Hollywoods nennen könnte.

Ein einziges Faktum grundiert den kommerziellen Film in den Vereinigten Staaten: Die professionelle Gesellschaft Hollywoods ist

* [Anm.d.Hg.:] Der Aufsatz «Hollywood as a Universal Church» erschien erstmals in *American Quarterly* 2,2 (Sommer 1950), S. 165–76, © University of Minnesota. Übersetzung und Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Johns Hopkins University Press. Filmhistorische und andere Daten wurden für die deutsche Fassung ergänzt.

eine geschlossene Einheit, in der Angehörige einer Produktionsabteilung erst dann als *Individuum* wahrgenommen werden, wenn ihr Name in Buchstaben von gewisser Größe und Platzierung zu lesen ist – und dies über längere Zeit. Der daraus folgende interne Snobismus bedeutet, dass gesellschaftliche Anlässe und die Standards, denen sie folgen, exakt von der Höhe des Gehalts abhängen und «Kultur» daher unmissverständlich mit Geld gleichgesetzt wird. Nicht dass es keine rein gesellschaftlichen Cliques gäbe; es gibt sie gewiss, doch sie werden exklusiv von den obersten professionellen Rängen dominiert.

Ein zentrales Thema Hollywoods bildet, wie man beobachten kann, seit vielen Jahren die Erfolgsstory und besonders die interne Erfolgsstory – die Karriere talentierter Individuen auf der Bühne und auf der Leinwand. Die dramatischen Ressourcen solcher Filmstoffe sind natürlich limitiert, sowohl durch die geltenden Tabus wie durch das begrenzte Material, das üblicherweise zur Verfügung steht. Dabei hat sich ein Motiv wie von selbst ergeben und beharrlich behauptet: dass der Weg zum Erfolg hart ist und dass, selbst wenn jemand Ruhm und Vermögen erlangt, er vielleicht reich, aber nicht auf Rosen gebettet ist. Diese Formel wurde natürlich weithin auf alle möglichen Berufsgruppen erstreckt: auf die Vernon Castles und auf Pasteur, auf John L. Sullivan und diverse Luftfahrt-Pioniere, auf George M. Cohan und auf die Curies, auf Bell und Gershwin, Zola und Al Jolson. Daneben hat es die üblichen Erfolgsepen gegeben, meist über fiktive Komponisten oder Varieté-Tänzerinnen (so zum Beispiel ZIEGFELD GIRL, ein Film, der bewusst auf den Mythos rekurriert).

Zu den gegenwärtigen Deklinationen dieses Archetyps existieren genuine Vorläufer, welche die sozialen Vorurteile ebenfalls bis zu einem gewissen Grad transportieren. Während der Antisemitismus als solcher John Garfield in seinen Rollen als Geiger in HUMORESQUE (Jean Negulesco, 1946) oder als Preisboxer in BODY AND SOUL (Robert Rossen, 1947) nicht behindert hat, wurde aus der Herkunft des Schauspielers doch kein Geheimnis gemacht. Tatsächlich hat das, was man seine «Rasse» nennen könnte, durchaus zu seinem Aufstieg und vielleicht auch zu seinem Fall beigetragen, wie implizit dies auch immer geschehen sein mag. Das Nicht-Erwähnen durch die Studios funktioniert dagegen reibungslos bei jenen biografischen Romanzen, in denen – wie bei Gershwin und bei beiden Filmen über Al Jolson – der jüdische Held auch im wirklichen Leben unübersehbar berühmt ist. Wo immer professioneller Snobismus sich gegen einen aufstrebenden Sänger oder Komponisten gewendet hat, lassen sich Vorurteile als Faktor ausschließen, einfach weil das Theater und vor allem Hollywood

und die musikalisch-komische Bühne offensichtlich seit langem jedem offenstehen, der hinreichend Talent besitzt – «ohne Ansehen von Klasse, Religion oder Hautfarbe».

Für uns in den Vereinigten Staaten ist die Welt der professionellen Unterhaltung eine ökonomische Demokratie, in der das künstlerische Werk («die Unterhaltung») keine wahre ethische Verantwortung kennt und lediglich dem Profit dient. In unserer Gesellschaft nimmt man die Herkunft derjenigen, die *unterhalten*, weniger genau unter die Lupe als die von Gästen, die man im eigenen Heim empfängt. Dies deshalb, weil Bühne und Leinwand Orte der Vorspiegelung sind, der Maske-*rade*, wo – zunächst einmal – für den jüdischen Performer (auf jeder außer der obersten künstlerischen Ebene) als allgemeine Regel gilt, dass er sein Judentum zu vergessen oder wenigstens zu verheimlichen hat. Darüber hinaus möchte ich zwei gewichtige Tatsachen nicht unerwähnt lassen: Erstens, dass eine Nasenkorrektur zwar auch im zivilen Leben wünschenswert, unbedingt aber angesagt ist, wenn man die höchste Stufe des Erfolgs erklimmen will; und zweitens, dass der religiöse Hintergrund der Hollywood-Stars tabu ist.

Das Argument, dass sich die Standards Hollywoods als starke demokratische Kraft auswirken, mag auf den ersten Blick überzeugen, und zwar aus den oben beschriebenen Gründen. Aber welche Form nimmt diese «demokratische Kraft» an, wenn sie universelle Kriterien für Nasenform, Benehmen und Schauspieltalent aufstellt? Sie ist monolithisch und hierarchisch mit nur leichter Modifikation ihrer Uniformität. Diese Modifikation beruht auf einer Zweigleisigkeit, die mit Komik, dem symbolisch Bösen oder hohem Alter zu tun hat; weil nämlich Filmhandlungen nicht nur «Helden» und «Heldinnen», sondern auch Charakterdarsteller, abgefeimte Verbrecher und Komiker benötigen, und letztere dürfen anstößige Nasen haben und von genialer Unbeholfenheit sein. Doch zugleich lassen sich auch Komiker im privaten Outfit sehen, und bis zu einem gewissen Grad besitzen sie, falls sie berühmt genug sind, sogar *Glamour*. So müssen wir annehmen, dass sie mitunter ebenfalls über die eleganten Umgangsformen eines Fredric March verfügen (der jedoch auch einen Mr. Hyde verkörpert hat); und wenn ein Komiker physisch allzu ungeeignet für die Rolle des romantischen Liebhabers ist, so darf er – wie Jimmy (Snozzola) Durante – stattdessen seinen großen Rüssel auf und nieder wippen.

Wenn wir – was wohl unvermeidlich ist – daraus schließen wollen, dass Hollywoods Standards eine interne Konvention darstellen, die sich immer weiter zum Universalismus verfeinert, dann ist das Beispiel «Danny Kaye» besonders aufschlussreich. Er ist ein Komiker «wie aus

dem Leben gegriffen», ähnlich Harold Lloyd, der von allen exzellenten Stummfilmkomikern am normalsten aussieht. Beide sind jüdisch und beide extrem erfolgreich; beide beziehen ihre Wirkung aus einer quasispathologischen Unbeholfenheit, die primär sexuell bedingt ist. Doch bei Kaye fällt auf, dass er persönlich besonders schrill sowie ein wahrer Zauberer der Imitation ist (so in *UP IN ARMS* von Elliott Nugent, 1944). Eher ein Nachtclub-Conférencier als ein Clown, begann Kaye seine Karriere im «Borscht Belt»* und erreichte solchen Ruhm, dass er, ohne sich ständig verkleiden zu müssen oder eine spezielle Manieriertheit zu entwickeln, zum Auftritt vor dem englischen Königshaus aufgefordert wurde sowie zu einem Besuch bei Bernard Shaw.

Kayes gesellschaftlich-professioneller Erfolg markiert wohl das Äußerste, was eine Person mit Handicap erreichen kann, die ihr Problem in einen Vorteil umzumünzen versteht (sei es ein Stottern oder eine mädchenhafte Schüchternheit oder beides, wie mitunter bei Kayes Auftritten zu spüren). Ob sich irgendjemand die Mühe macht, darüber nachzudenken, dass er jüdisch ist? Ich wage zu sagen, dass das viele Juden tun und sein Triumphgeschrei in so mancher Zuschauerbrust widerhallt, vor allem in der Brust junger attraktiver Menschen, die hoffen, dass der Weg zum Broadway so kurz ist, wie es Kayes Film *THE KID FROM BROOKLYN* (Norman Z. McLeod, 1946) suggeriert.

Wir haben also mit Hollywood, ob im offiziellen oder privaten Bereich, nichts weniger als eine Universalkirche vor uns, die Juden- wie Christentum in ihre rigide gesellschaftlich-professionelle Glaubenslehre integriert hat. Seit kurzem ist nun – aufgrund der sozialen Wirklichkeit – zu beobachten, dass die monolithische Einheit zumindest äußerlich aufgebrochen wird: dadurch, dass man die Existenz von «Rassenurteilen» offiziell zugibt, obwohl solche Vorurteile ja in Hinblick auf die Juden in den gesellschaftlichen Hochburgen des Professionalismus irrelevant sind. In letzter Zeit sind fünf einschlägige kommerzielle Filme zu diesem Thema herausgekommen: *CROSSFIRE* (Edward Dmytryk, 1947), *GENTLEMAN'S AGREEMENT* (Elia Kazan, 1947), *HOME OF THE BRAVE* (Mark Robson, 1949), *LOST BOUNDARIES* (Alfred L. Werker, 1949) und *PINKY* (Elia Kazan, 1949). Die Vorstellung, dass Hollywood bei einem so wichtigen Thema wie dem Rassismus gegen Neger* und

* [Anm.d.Ü.:] Der «Borscht Belt» war ein hauptsächlich von jüdischen New Yorkern genutztes Erholungsgebiet in Upstate New York, dessen Hotels ein reiches kulturelles Angebot bereithielten. Der Borscht Belt florierte vor allem von den 1920er bis in die 1960er Jahre und bot vielen jüdischen Künstlern Auftrittsmöglichkeiten.

** [Anm.d.Ü.:] Parker Tyler verwendet das Wort «negro», das mitsamt seiner deutschen Entsprechung inzwischen zum Unwort geworden ist. Wir übersetzen es dennoch meist



2 Gregory Peck und John Garfield, GENTLEMAN'S AGREEMENT (Elia Kazan, USA 1947)

Juden Position auch nur zu beziehen *schien*, war bereits so schockierend, dass die großen Filmproduzenten das Thema zwar kommerziell ausbeuten wollten, sich aber genötigt fühlten, indirekt wieder davon abzurücken und sich intensiv auf ihr internes Glaubensbekenntnis zu berufen. In der Tat hätte man sich nie dazu verstanden, Filme über ein solches moralisches Problem zu drehen, wenn es nicht Gelegenheit geboten hätte, das professionelle Dogma zu verbreiten. Schauen wir, was die Analyse der genannten Filme in diesem Zusammenhang hergibt!

John Garfield war wie geschaffen dafür, die Rolle des Opfers rassistischer Benachteiligung in GENTLEMAN'S AGREEMENT zu übernehmen. Da sein Typus eher als robust und sympathisch denn als kultiviert oder gut aussehend angelegt war, schien sein Gesicht genau richtig für einen Underdog, der ein besseres Schicksal verdient hat. Und wer ist der nicht-jüdische Held, der schließlich Garfields Partei ergreift? Kein anderer als Gregory Peck, der seinerseits schön und nobel aussieht und sich daher ideal zum «arischen» Filmhelden eignet. Was geschieht? Pecks Figur gibt sich (wenn auch nur dem Namen nach) als Jude aus, um eine Artikelserie für ein wichtiges Magazin zu schreiben. Daher

mit «Neger», um der Geschichtlichkeit des Textes Rechnung zu tragen. Auch das Wort «Rasse» ist aus naheliegenden Gründen im deutschen Sprachraum ein Unwort. Tylers Text würde jedoch verfälscht, wollte man «race» durch Umschreibungen ersetzen.

sehen wir keinen gedemütigten und lächerlich gemachten *echten* Juden, sondern einen als solchen verkleideten. Durch diesen merkwürdigen Initiationsritus erspart es sich Hollywood, einen realen Juden zu zeigen; statt Garfield agiert der nicht-jüdische Peck, der sich für Garfield in die Bresche wirft (Abb. 2). Eigentlich brauchen wir Pecks ebenfalls als Jüdin posierende Sekretärin in diesem Film gar nicht, um uns klar zu machen, dass alle Juden, männlich wie weiblich, ihre Herkunft «aus professionellen Gründen» zu tarnen suchen. Doch dies wird auf jeden Fall deutlich, als Peck seiner offensichtlich nicht-jüdischen Verlobten zunächst nicht glaubt, dass sie ihn auch dann heiraten würde, wenn er *tatsächlich* jüdisch wäre. Es geht schlicht und einfach um die erfolgreiche Maskerade – wofür es am besten und sicherlich auch lukrativsten ist, ein Hollywood-Schauspieler zu sein (was ins Auge sticht wie Pecks manikürter Daumen). Bezeichnenderweise wird das weitere Schicksal von Garfield, Peck und den zugehörigen Ehefrauen in ihrer antisemitischen Vorstadt nicht gezeigt; Hollywood weiß sehr genau, wann es den Vorhang zu ziehen hat.

CROSSFIRE bietet ein perfekt komplementäres Beispiel dieser professionellen Ethik; hier wird ein offensichtlicher Jude von einem ebenso offensichtlichen Nicht-Juden ermordet. Die Moral: Wer passiv und naiv sein Judentum akzeptiert (also nichts dafür tut, seinen Akzent, seine Physiognomie oder seine Umgangsformen zu «verbessern»), setzt sich dem Schicksal aus, zum Opfer zu werden. Wieder ist der nominelle Nicht-Jude dem Juden physisch überlegen, mit dem er konfrontiert wird; mit dieser «Überlegenheit» wird jene gesellschaftliche Akzeptanz indiziert, die zu einem gewissen Grad auf persönlicher Attraktivität beruht. Für den nicht-jüdischen Faschisten war man clever genug, einen physisch idealen «G.I.» zu verpflichten, wenn es jemals einen gab, nämlich Robert Ryan, dem es ebenso wie Sam Levene gegeben war, wie ein Schurke auszusehen – Levene, der den Juden spielt, konnte dies bereits in vielen Rollen beweisen. Was gesellschaftlich akzeptabel ist, erweist sich, entsprechend der verkürzten Standardformel Hollywoods für Sexappeal, Umgangsformen und Erscheinungsbild, in beiden betrachteten Filmen als identisch: Der *nicht-jüdische Held*, sei er gut oder böse, rangiert in jedem Fall über dem jüdischen (Abb. 3).

In diesen «Problemfilmen» zeigt sich ein «Realismus», der sich bewusst als lebensecht präsentiert, sodass wir nicht an einen fiktionalen Mangel an Attraktivität oder eine physische Schwäche im Sinne einer Gelegenheit denken sollen, die ein Komiker oder Charakterchauspieler nutzen könnte, um sein Talent auszustellen; vielmehr geht es um etwas, das in der Gesellschaft oder der Geschäftswelt außerhalb



3 Robert Ryan
und Sam Levene,
CROSSFIRE
(Edward Dmy-
tryk, USA 1947)

des Showbusiness *kompensiert* werden muss. So ist Hollywood, indem es indirekt den Nicht-Juden über den Juden erhebt, nur dadurch *antisemitisch*, dass sein absolutistisches Bekenntnis *pro-assimilativ* ist.

In welche anderen Kategorien lässt sich nun dieses heuchlerische Bekenntnis fassen? Es ist exakt diese Art von Snobismus, die überall bei Schönheits- und Talent-Wettbewerben waltet und auf der genuinen Vorstellung der *Massen* gründet, dass gutes Aussehen und gute Umgangsformen für alle Jobs wichtig sind außer für solche, die eine spezifische technische Kompetenz verlangen. Mit anderen Worten: Hollywood steht primär für den Show-Aspekt jeden Geschäfts – jedenfalls und vor allem für den seines eigenen. Sein Plädoyer für Toleranz kann hier nur Nebensache sein, ganz einfach weil Hollywood nichts anderes ernsthaft im Sinn hat als den eigenen Vorteil.

Merkwürdigerweise folgen Filme mit schwarzen Protagonisten dem bekannten illusionären Erzählmuster, trotz ihrer unhintergebar dunklen Haut, deren «Fluch» sie – in zwei der Filme – heimsucht. Auch hier wird der Held als exemplarische Persönlichkeit hingestellt, was die Implikation verstärkt, dass die Hautfarbe, egal ob weiß oder nicht, vor dem Gesetz weitmöglich als flexibles Oberflächenphänomen zu betrachten sei. Die Story von GENTLEMAN'S AGREEMENT ist archetypisch, weil sie eine Logik besitzt, die automatisch reversibel ist, als ginge es um die beiden Seiten eines Magiermantels: Ein Jude

4 Douglas Dick,
James Edwards,
Lloyd Bridges,
HOME OF THE
BRAVE (Mark Rob-
son, USA 1949)



kann sich genauso erfolgreich als Nicht-Jude präsentieren wie ein Nicht-Jude als Jude. Ist das nicht die simpelste Methode, mit Vorurteilen aufzuräumen? Natürlich muss, wenn es um die Lage der Neger und die bekannten Statistiken geht, der Schuh zwecks Kompensation ein wenig modifiziert werden, um zu verhindern, dass er (in Hollywood) den anderen Fuß des sozialen Problems allzu sehr drückt. Der schwarze G.I. in *HOME OF THE BRAVE* – gespielt von James Edwards, der sehr afrikanisch aussieht – kann sich gewiss nicht als weiß ausgeben. Die Obsession dieses Mannes mit seiner Hautfarbe ist so pathologisch, dass sein innigster Wunsch zu sein scheint, der Herrgott möge eines Nachts seine Hautfarbe und seine Züge ändern, damit er – wie Scott Carter in *LOST BOUNDARIES* und Pinky im gleichnamigen Film (die beide durch Mischehe ihrer Eltern «weiß» geboren werden) – als Weißer «durchgehen» könne (Abb. 4).

Die Produzenten von *HOME OF THE BRAVE* haben keine Mühen gescheut zu demonstrieren, dass ein Neger alle Eigenschaften eines jugendlichen Helden besitzen kann, mit Ausnahme von weißer Haut und der entsprechenden Physiognomie. Der junge Schwarze hat hier Würde, natürliche Liebenswürdigkeit und eine sehr sympathische Afrikanität, was in Großaufnahmen entsprechend ausgebeutet wird, sodass er durch seine zitternde Lippe (die unterdrückte Gefühle anzeigt) in dieselbe Schauspielerklasse wie Jennifer Jones gerät. Indem die dergestalt verkörperte Figur als Opfer rassistischer

Vorurteile gezeigt wird – was sich weitgehend seiner eigenen Neurose verdankt –, schmuggelt Hollywood eine gute Dosis seines Attraktivitätskults mit ein. Doch wohin führt sein ›Hollywood-Talent‹ diesen schwarzen Helden, Peter Moss? Paradoxaerweise bewahrt es ihn nicht vor dem doppelten Trauma, einerseits von einem weißen G.I. gehetzt zu werden und andererseits den grauenvollen Tod seines weißen G.I.-Freundes zu erleben. Ein psychologischer Fehler dieses Films liegt nun darin, dass die Verfolgung durch einen G.I. (der mit dem Krieg hadert, weil er dadurch einen gut bezahlten Schreibtischjob verliert) als etwas Alltägliches hingestellt wird, als Resultat eines allgemeinen subkulturellen Vorurteils gegen schwarze Haut. Doch wenn man Moss' Persönlichkeit in Rechnung stellt, ist der weiße G.I. vor allem durch dessen bescheidene, unausgesprochene Grundannahme irritiert, er sei als artikulierter, gebildeter Mensch, als ein ›Hollywood-Talent‹, sozial ebenbürtig, was sich bei schwarzer Hautfarbe ja vermeintlich nicht gehört.

Doch der Absturz des Negers (physisch symbolisiert durch seine Lähmung) wird unter qualvollen Umständen auf einer japanischen Insel inszeniert und muss mittels ziemlich melodramatischer Manöver eines allwissenden Armeepsychologen rückgängig gemacht werden. Es ist anzunehmen, dass Moss deshalb wieder laufen kann, weil sein Wahn zerstreut wird, schwarze Haut sei ein fataler Fluch. Nun ist es jedoch ein neuer Wahn, durch den er sein normales Leben und seine Bewegungsfähigkeit wiedergewinnt: Er stellt sich vor, es gäbe eine neutrale Hautfarbe, sozusagen eine abstrakte ›Farbe‹, die auf der demokratischen, politisch-ökonomischen Palette mit ›Gleichheit‹ gemeint sei. Da der ›Glamour-Schachzug‹ Hollywoods bei unüberwundbar schwarzer Haut nicht gelingen kann,¹ muss man sein Glück mit dem größeren und weniger sicheren Gleichheitsmythos versuchen. Wie unsicher dies in der Tat ist, wird am Schluss schmerzlich klar, als ein weißer armamputierter G.I. sich anbietet, Moss' Partner in dem Restaurant zu werden, das dieser eröffnen will. Die Moral des Films artikuliert sich deutlich: Ein Weißer muss erst einen Arm verlieren, um auf dieselbe Stufe sozialer Qualifikation zu sinken wie ein Schwarzer, der noch beide Arme hat.

Kurz nach *HOME OF THE BRAVE* kam *LOST BOUNDARIES* heraus, um unmissverständlich zu zeigen, dass die Mischehe ein todsicherer Schachzug für Schwarze ist, um ihren ›Gleichheitstrick‹ zu inszenieren. Der Film handelt von einem schwarzen Arzt (Mel Ferrer) und seiner

1 Natürlich können Schwarze in Hollywood als Komiker oder Charakterdarsteller reüssieren.

Frau, die beide hellhäutig genug sind, um als Weiße durchzugehen; doch die Umstände haben sie verführt, ihre ursprüngliche Entscheidung, «als Neger» zu leben, wieder umzustoßen. Anders als GENTLEMAN'S AGREEMENT beschreibt der Film explizit, wie Angehörige einer Underdog-Gruppe sich erfolgreich durchmogeln können. Mit seinem auf konventionelle Weise attraktiven Heldenpaar, das für die Millionen von Schwarzen steht, denen dies in den Vereinigten Staaten gelingt, zielt LOST BOUNDARIES auf ein sensationelles Problem, ohne das an die große Glocke zu hängen, und erfüllt sein Ziel ebenfalls eher unauffällig.

Es gab bereits eine ganze Reihe Filme, in denen gewöhnliche wie ungewöhnliche Menschen durch psychiatrische Behandlung der Normalität und/oder ihrem normalen Beruf wiedergegeben werden: THE SEVENTH VEIL (Compton Bennett, 1945), SPELLBOUND (Alfred Hitchcock, 1945), THE SNAKE PIT (Anatole Litvak, 1948) etc. In LOST BOUNDARIES spielt die orthodoxe Religion eine ähnlich restaurative Rolle, allerdings im öffentlichen Rahmen. Eine Kleinstadt-Gemeinde hat mit Schrecken entdeckt, dass es sich bei ihrem beliebten Arzt und seiner Familie um «Neger» handelt. Ein Geistlicher kann die Gemeinde jedoch durch seine Predigt davon überzeugen, dass man der Arztfamilie so begegnen sollte, als ob kein «Negerblut» in ihren Adern flösse. Die Gemeinde entschließt sich daraufhin für Dr. Carter.

Hier drängt sich die Frage auf, was einen solchen Sinneswandel überhaupt möglich gemacht hat? Nicht nur der Umstand, dass die Carters die konservative Mittelklasse modellhaft verkörpern (obwohl dies auch von essenzieller Bedeutung ist), sondern vor allem das a-priori-Faktum, dass sie überhaupt erst durch Mischehen ihrer Vorfahren für einen solchen sozioökonomischen Erfolg in Frage kommen. Was der weiße Geistliche also grundsätzlich zugunsten der Carters ins Feld führt, ist, dass ihre Vorfahren den lobenswerten Willen gezeigt haben, sich zu *assimilieren*, ein Wille, den auch Scott Carter und seine Gattin persönlich erkennen lassen. Die Assimilation wird also durch diesen Film dem schwarzen wie dem weißen Publikum als Transformations-schachzug vor Augen geführt, der große Erfolgsaussichten hat, und das auch ohne so viel Ungemach, wie es die Carters ertragen mussten, als ihr Geheimnis ans Licht kam. Hollywoods interne Perspektive ist simpel – nur aufgrund einer *guten Erziehung* (Diktion, Umgangsformen etc.) konnten die Carters sich so erfolgreich als Weiße ausgeben. Weiße Haut ist nur der Anfang; man muss weißen Ansprüchen auch in jeder anderen Hinsicht genügen!

Auch in PINKY kann sich die gleichnamige Hauptfigur in den Südstaaten wie in den Nordstaaten durchaus als Weiße ausgeben, wird aber durch

ihr «Rassenbewusstsein» dazu getrieben, auf ihr zukünftiges Leben als Frau eines weißen Arztes zu verzichten, um in ihrer Heimatstadt eine Klinik für schwarze Kinder zu gründen und zu leiten. Eine weiße exzentrische alte Dame (Ethel Barrymore), der Pinky bis zum Tode beigestanden hat, hinterlässt ihr die Mittel in Gestalt eines Grundstücks mit stattlichem Gebäude. Es ist wichtig, sich vor Augen zu halten, dass der Buchstabe des Gesetzes (und vor allem das Gebot der Menschlichkeit, wie es der hippokratische Eid fordert) in diesen Problemfilmen stillschweigenden Respekt genießt. In PINKY triumphiert – sehr zu unserer Überraschung – die Gerechtigkeit des Gesetzes unterhalb der Mason-Dixon-Linie ebenso wie die göttliche Gerechtigkeit in LOST BOUNDARIES oberhalb dieser Linie. Das Südstaaten-Gericht verwirft den Antrag der perfiden Verwandten, die das Testament der alten Dame anfechten. Beiden Filmen geht es um nationale Institutionen: um das religiöse wie um das weltliche Gesetz, das seine Entscheidungen nicht von der Hautfarbe abhängig macht. Was dies den Schwarzen sagen soll, ist hinreichend deutlich: Halte dich unter allen Umständen an das Gesetz, denn es will dir helfen – genauso wie der Armeepsychotherapeut dem schwarzen Opfer in HOME OF THE BRAVE geholfen hat, sich vom «Rassentrauma» zu befreien. Pinky ist gewiss keine «Rote». Vielmehr unterstützt der Film den Glauben an den demokratischen Institutionalismus zu hundert Prozent, durch rassenbewusste Intention ebenso wie ein entsprechendes Ergebnis: Bevor der Vorhang fällt, bekommen wir Pinkys schwarze Kinderklinik in voller Blüte zu sehen.

Indem Hollywood sich über religiöse Orthodoxien hinwegsetzt, ohne dagegen Stellung zu beziehen, ist es die einzige «Kirche», deren Credo sich keinesfalls so konstruieren lässt, dass es mit einem ökonomischen oder politischen Gesetz der Vereinigten Staaten inklusive der demokratischen Zusatzartikel in Konflikt gerät.² Wenn die Studios den «Neger» als würdig ansehen, die Gunst göttlicher wie weltlicher Gerechtigkeit zu genießen und ebenso jene der unzuverlässigen Gottheit namens Schicksal, so ist die offensichtliche Schlussfolgerung daraus, dass Hollywood seinen Zehnten sowohl in die Kollekte für Rassentoleranz wirft wie in jene für Patriotismus. Stört es überhaupt, dass die moralische Botschaft von PINKY jener von LOST BOUNDARIES widerspricht? Ihre Thesen sind ja eigentlich unvereinbar. In der

2 Man mag natürlich technisch ein Neger bleiben, ohne wie einer auszusehen, sich wie einer zu verhalten oder sich als solcher zu identifizieren. Das Gesetz verlangt nicht, dass sich weiße «Neger» zu erkennen geben, es sei denn für den möglichen Zweck legaler Dokumente.

Substanz sagt LOST BOUNDARIES dem weißhütigen Schwarzen: «Gib dich als weiß aus, wenn du irgend kannst – und Gott sei mit dir!» PINKY dagegen sagt ihm: «Gib dich nicht als weiß aus, selbst wenn du es kannst – entwickle Rassenbewusstsein: Da wirst du gebraucht.» Diese wohl unbeabsichtigte propagandistische Doppelzüngigkeit wurde nur im Zusammenhang mit weiteren zeitgenössischen Phänomenen möglich.

Bei der ersten Aufführung von PINKY am Broadway lief zeitgleich eine Wochenschau, in der ein Vertreter der American Federation of Labor (AFL) auftrat, der sprach und aussah wie Charles Laughton; er war gerade aus Europa zurückgekehrt und berichtete den Filmschaffenden, amerikanische Filme fänden großen Widerhall bei europäischen Zuschauern, die der russischen «Propaganda» müde seien und die amerikanische «Unterhaltung» vorzögen. Der offensichtliche Widerspruch zwischen dieser Meinung und der sozialen Botschaft von PINKY und den übrigen beschriebenen Filmen ist komplexer, als dass er sich durch rhetorische Semantik einfach auflösen ließe. Es ist ja nicht so, dass Propaganda zugleich die Funktion hätte zu unterhalten, sondern so, dass es die Funktion der Unterhaltung ist, zugleich Propaganda zu machen – natürlich nicht nur für die amerikanische Demokratie, sondern ebenso für die «Universalkirche» der monolithisch-ökonomischen gesellschaftlichen Akzeptanz. Denn diese Kirche ist, wie ich behaupte, ein greifbares Element dieser Demokratie, als deren Schrein Hollywood (mit seinen AFL-Lokalen ebenso wie mit seinen Stars) im vollen Bewusstsein seiner selbst fungiert.

Widerspricht die eine Hollywood-Produktion ideologisch der anderen? Man staune! Die Schlaumeier des Showbusiness – wozu natürlich die gesamte Filmbranche gehört und dazu noch gewisse andere Leute – stört das nicht; nur ein Spinner würde überhaupt davon anfangen. Wenn der Hollywood-Kult in PINKY die Möglichkeiten, die automatisch jeder weißhütigen Schönheit offenstehen (zum Beispiel die Chance, den Titel «Miss America» zu gewinnen), ganz beiläufig dem ethischen Ideal der Rassenbewusstheit opfert, dann lässt sich dies mit dem eigentlichen Kern der «Glaubenslehre» rechtfertigen. Die der AFL angehörigen Produzenten können sich bei einer Frage dieser Art wohl kaum irren: Im Filmbereich geht «Unterhaltung» vor «Propaganda» und definiert sie schlussendlich. Unsere Heldin erlebt einen jener «privaten Misserfolge», die mit «öffentlichem Erfolg» einhergehen – ein sentimentales Klischee biografischer Romanzen. Während sie ihre privaten Pläne scheitern lässt, verfolgt sie ihre öffentlichen Pläne umso offensiver, indem sie ein überkommenes Südstaaten-Herrenhaus just

vor den Augen ihrer bösen weißen Widersacher zu einer schwarzen Sozialinstitution umfunktioniert.

Wieder einmal geht es um den ewigen Hollywood-üblichen, überwältigenden, öffentlichkeitswirksamen Triumph des Underdogs. Man kann sich vorstellen, wie sich die «radikalen» Geister der West Coast weihevoll auf die Schulter klopfen, dass Pinky freiwillig auf jenen Glamour verzichtet, für den sich die realen «Pinkies» vermutlich ohne Zögern entscheiden würden: Heirat mit einem Weißen und eine weiße Zukunft! Doch das «Opfer» beruht offensichtlich auf einer so extensiven *Wahlfreiheit*, wie sie von vielen Schwarzen als gern gesehene Schönfärberei empfunden werden muss. Zu einem Zeitpunkt, an dem die Zahl der Kinoeintritte sinkt, gelingt es in diesem Film, das sensationelle Problem aus der Warte der Weißen auf ideale Weise mit der Warte der Schwarzen zu verbinden. Es ist, wie man formulieren könnte, «eine Publicity, wie sie sich die Schwarzen niemals leisten könnten». Selbst die «Universalkirche Hollywood» kommt nicht ohne Journalismus aus, und es ist eine elementare journalistische Weisheit, dass der Problemfilm, jenseits allem spekulativen «sozialen Wohl», in dieser Größenordnung eine fraglose und massive öffentliche Funktion erfüllt: nämlich die, den alltäglichen Akt des Als-weiß-Durchgehens nach Kräften zu glamourisieren.

Betrachtet man dies ernsthaft vom ethischen Standpunkt aus, ist der Kern der Sache von den Unschuldsgeln Hollywoods noch nicht einmal berührt worden, obwohl er sich direkt unter ihrer Nase befindet. Es geht um nichts anderes als das Problem der *Identität*, über deren «Falschheit» man sich in Bezug auf Juden und Schwarze, ohne eine Miene zu verziehen, lustig gemacht hat. Lange bevor der Existenzialismus aufkam, hat uns das Ödipus-Drama gelehrt, wie wichtig die Identität einer Person ist. Was ist das eigentliche Identitätsproblem in *PINKY* und *LOST BOUNDARIES*? Ich wage zu behaupten, dass Tante Dicey, Pinkys schwarze Großmutter, die weder lesen noch schreiben kann, mehr metaphysische Intuition besitzt als die gesamte Filmindustrie. Sie mag blind sein, aber sie legt den Finger auf den Punkt, als sie tadelnd zu Pinky sagt: «Niemand sollte verleugnen, *was er ist.*» Tante Dicey will damit sagen, dass Pinky, da sie *eine Negerin* ist, sich entsprechend verhalten sollte (Abb. 1).

Aber Tante Dicey, und ebenso Hollywood, sollte man entgegenhalten, dass Pinky, wie ihre weiße Haut jedermann demonstriert, nur aufgrund einer legalistischen Setzung Negerin ist, nur weil eine weiße Gesellschaft willkürlich festgelegt hat, sie sei «schwarz» und nicht «weiß». Im Gegensatz dazu besagt die Biologie, dass sie beides

ist – und vermutlich sogar «weiß» als «schwarz». Genau genommen haben Mulatten, obwohl die Hautfarbe eine legale und mancherorts gesellschaftlich unübertretbare Grenze darstellt, eine grenzgängerische Identität. Doch für Pinky ist eine solche Identität unerträglich, und sie gibt fünfzig Prozent ihrer Rechte als menschliches Individuum auf, indem sie sich ausschließlich für die schwarze Seite entscheidet. Wie buchstäblich ist doch die klassische Wahl zwischen «Weiß» und «Schwarz» in den Fiktionen Hollywoods! Es wurde dramaturgisch übersehen, dass Pinkys «weißes» Blut, biologisch betrachtet, in gleichem Maße eine *Gruppenverpflichtung* beinhaltet wie ihr «schwarzes». Und indem sie eine schwarze soziale Identität wählt, bezichtigt sie ihre Erzeuger der sozialen «Untat» der Assimilation – denn sie verleugnet den moralischen Willen zu einer Vermischung von Schwarz und Weiß, der sie sich selbst verdankt.

Indem sie «persönlichen Glamour» für «Rassenglamour» aufgibt, wird Pinky zur Heldin einer seltsam paradoxen Ausbeutung des professionellen Mythos Hollywoods, wie oben bereits erläutert. Objektiv mag man sich über Pinkys Logik streiten, man kann sie als ziemlich reaktionär empfinden, da eine negroistische Position auf jeden Fall der Toleranz entgegenwirkt, indem sie sexuelle Barrieren zwischen den Rassen errichtet. Aber Hollywoods Sicht der Dinge entzieht sich solcher Argumentation. Hinter all den Mitteln, welche Schwarze, die als weiß durchgehen, sowie potenziell auch Juden, die als Nichtjuden durchgehen, in gleicher Weise einsetzen, um ihre «Maskerade» zu bewerkstelligen und aufrecht zu erhalten, steckt ein simples Motto für alle möglichen (und besonders die Hollywood-bewussten) Demokraten: Jede Bewegung weg von der eigenen, als minderwertig betrachteten Rasse ist mit Sicherheit eine Bewegung in Richtung Glamour. Dieses Axiom ist auf der Ebene persönlichen Charmes und persönlichen Erfolgs unanfechtbar in Zeiten individueller Konkurrenz und in einer Gesellschaft, deren moralische Konzepte sich aus wirtschaftlicher Verwertbarkeit herleiten.

Hollywood hat die Stelle einer Universalkirche eingenommen, so möchte ich zum Schluss behaupten, indem es das Heiligenbild einer grundsätzlich snobistischen Demokratie propagiert: unintellektuell, «nicht-sektiererisch» und von sozial unsensibler Nettigkeit. Grundsätzlich ist es nur die alte Melting-Pot-Doktrin in verfestigtem Aggregatzustand, auf der die Wirtschaft der Neuen Welt explizit gründet. Die Doktrin wurde nach und nach auf die Perspektive Hollywoods zugeschnitten, und zwar, wie ich meinen will, weil die herrschenden ökonomischen Strukturen sich (allem sentimental Optimismus zum

Trotz) als unfähig erwiesen haben, einer Demokratie volle Geltung zu verschaffen, in der noch ernsthafte rassische und religiöse Differenzen herrschen.

Die Melting-Pot-Ideologie hat durch die Filmproduzenten Goldwyn und Zanuck ihren ursprünglich rein ökonomischen Geltungsbereich erweitert. Indem sie der demokratischen Öffentlichkeit ein fast überirdisches Ideal menschlichen Aussehens vor Augen stellt, hat sie sich zu einem soziobiologischen Regulierungsinstrument entwickelt, das die orthodoxen Religionen als ernsthafte Kraft entthront. Nun darf (wie in *LOST BOUNDARIES*) nur noch die Melting-Pot-Doktrin vernehmlich für alle verkündet werden. Für diese Hollywood-Ideologie bedeutet Assimilation eine höhere Stufe der Toleranz, so wie \$ 5000 in der Woche eine höhere Stufe darstellt als \$ 1000 und mit Jeanne Crain [der weißen Darstellerin von Pinky; Anm.d.Ü.] auszugehen eine höhere Stufe als mit ihrem Double. Dies mag nominell als Kult des «göttlichen Roboters» identifiziert werden, wobei die Vermischung aller Hautfarben kein depressives Grau ergibt, sondern ein leuchtendes Pink, und eine unerwünschte Religionszugehörigkeit sich durch Nasenkorrektur oder einen Sprachkurs überwinden lässt.

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Christine N. Brinckmann