

Susie Trenka

### **Spike Lee und das Musical oder Das Ende des Entertainer-Syndroms**

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14549>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Trenka, Susie: Spike Lee und das Musical oder Das Ende des Entertainer-Syndroms. In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte*. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 22), S. 256–273. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14549>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Spike Lee und das Musical oder Das Ende des Entertainer-Syndroms

**Zusammenfassung:** Musik und Tanz bilden seit Beginn der Tonfilm-Ära einen ebenso zentralen wie ambivalenten Aspekt der afroamerikanischen Präsenz im US-amerikanischen Mainstreamkino. Dies gilt auch für die Filme von Spike Lee, dem berühmtesten und umstrittensten afroamerikanischen Regisseur der Gegenwart. Der Aufsatz untersucht anhand von drei Filmen – *SHE'S GOTTA HAVE IT*, *MALCOLM X* und *BAMBOOZLED* – wie sich Lee auf die Konventionen des klassischen Hollywood-Musicals bezieht und diese selbstreflexiv kritisiert und neu verhandelt.

Der Titel mag überraschen. Das Musical ist nicht gerade das Genre, das man am ehesten mit Spike Lee in Verbindung bringt, dem prominentesten und umstrittensten Vertreter des *New Black Cinema*, der sich seit nunmehr über 20 Jahren mal mehr, mal weniger erfolgreich zwischen Hollywood-Mainstream und sozialem Engagement bewegt. Einzig Lees zweiter Langspielfilm *SCHOOL DAZE* (1988) ist ein Musical, zumindest teilweise. Dabei handelt es sich allerdings nicht gerade um eines seiner bedeutendsten Werke, sei dies nun in Bezug auf Kassenerfolg, Kritikerlob, akademisches Echo oder soziale Relevanz (wie auch immer Letztere definiert sein mag). Weshalb also ein Aufsatz zum Thema Spike Lee und das Musical? Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass sich Lee in seinen Filmen erstaunlich häufig auf das Genre bezieht oder Musik und Tanz anderweitig prominent einsetzt: Der Vorspann zu *DO THE RIGHT THING* (1989) zeigt eine Frau, die mit Boxhandschuhen einen aggressiven Tanz aufführt zum Song *Fight the Power* von Public Enemy, der später auch in der Diegese eine wichtige Rolle spielt; *SHE'S GOTTA HAVE IT* (1986) und *MALCOLM X* (1992) enthalten einzelne, relativ prominente Tanzszenen, die allerdings wenig mit der Handlung zu tun haben; *MO' BETTER BLUES* (1990) ist ein (fiktives) Jazz-Biopic und in Lees Mediensatire *BAMBOOZLED* (2000) ist eine der Hauptfiguren ein Steptänzer. Diese Beispiele mögen vorerst als eher nebensächliche Details in Lees Schaffen erscheinen. Doch wie andere Genre-Anleihen und Zitate erfolgt bei Lee auch der Einsatz von Musical-Elementen stets auf höchst reflexive Weise und mit filmhistorischer Relevanz.

Wenn man bedenkt, dass Musik und Tanz im Allgemeinen und das Musical im Besonderen eine zentrale Rolle für die afroamerikanische Filmgeschichte spielen, so erstaunt es nicht weiter, dass diese Ausdrucksformen auch für Spike Lees Schaffen von Bedeutung sind. Während zu Lees Musikeinsatz im Allgemeinen schon einiges geschrieben worden ist,<sup>1</sup> erschließen die Strukturen des klassischen Hollywood-Musicals für einige seiner Filme eine weitere Analyseebene, die bisher noch kaum Beachtung gefunden hat, wie ich im Folgenden aufzeigen möchte.

Blues, Jazz und Steptanz, Rock 'n' Roll, Soul, Funk und Hiphop: Im 20. Jahrhundert dienen Musik und Tanz afroamerikanischen Ursprungs, also das Kulturgut einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe, als wichtigste Inspirationsquelle der amerikanischen – und in der Folge globalen – Populärkultur, die in zunehmendem Maße von einem Austausch zwischen Schwarzen und Weißen geprägt ist. Von den Minstrel-Bühnen des 19. Jahrhunderts bis zu den zeitgenössischen Hiphop-Clips im Musikfernsehen spielen Musik und Tanz denn auch eine zentrale, wenngleich ambivalente Rolle im Kampf der Afroamerikaner gegen soziale Benachteiligung und Rassismus. Dies lässt sich auch anhand der Filmgeschichte aufzeigen: Musik und Tanz bilden einen ebenso wichtigen wie zwiespältigen Aspekt des afroamerikanischen Strebens nach Integration und Gleichberechtigung, nach mehr Sichtbarkeit und Anerkennung in der weiß dominierten Filmindustrie. Dabei zeugen insbesondere Hollywood-Musicals respektive Musical-ähnliche Strukturen von der im kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahrzehnte zuweilen als *love and theft* bezeichnete Strategie. Damit ist die Aneignung und Assimilation der schwarzen Populärkultur durch den weißen Mainstream gemeint, wobei Letzterer vom afroamerikanischen Kulturgut profitiert, während dessen Schöpfer marginalisiert bleiben oder gänzlich in die Unsichtbarkeit verdrängt werden.

1 Ein besonders interessanter Fall ist *HE GOT GAME* (1998): Hier unterlegt Spike Lee die Handlung um einen schwarzen Basketballer mit den Klängen des berühmten weißen Komponisten Aaron Copland, eine Umkehrung der in Hollywood verbreiteten Praxis, schwarze Musik(er) unsichtbar auf der Tonspur einzusetzen. Siehe dazu Gabbard, Krin: »Spike Lee Meets Aaron Copland«. In: Ders.: *Black Magic: White Hollywood and African American Culture*. New Brunswick (NJ), London: Rutgers University Press 2004, S. 251–274. Weitere Texte über Musik in Filmen von Spike Lee: Gabbard, Krin: »Signifyin(g) the Phallus: Representations of the Jazz Trumpet«. In: Ders.: *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago (IL), London: The University of Chicago Press 1996, S. 138–159; Robnik, Drehli: »Wo X war, muss King werden: Sechs Perspektiven auf das Geschichtliche in sechs Musikvideos von Spike Lee«. In: Gunnar Landsgesell, Andreas Ungerböck (Hg.): *Spike Lee*. Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 119–126; Scott, Ellen C.: »Sounding Black: Cultural Identification, Sound, and the Films of Spike Lee«. In: Janice D. Hamlet, Robin R. Means Coleman (Hg.): *Fight the Power! The Spike Lee Reader*. New York (NY) u. a.: Peter Lang 2009, S. 223–249.

Im klassischen Hollywoodkino dient musikalisches oder tänzerisches Talent zahlreichen Afroamerikanern als Sprungbrett für eine Filmkarriere. Allerdings markiert dieselbe Kreativität auch gleich die klaren Grenzen der Möglichkeiten. In den 1930er und 40er Jahren enthalten unzählige Filme unterschiedlichster Genres einzelne Musik- und Tanznummern mit Schwarzen – seien dies Jazztrompeter, Steptänzer oder Bluessängerinnen – die für ein paar Minuten ihr Können demonstrieren dürfen, oft ohne dass sie in die Narration integriert werden. Letztere ist größtenteils den weißen Figuren vorbehalten, während Schwarze als eingeschobene Attraktion dienen und auf die Rolle der Unterhalter reduziert werden. Bezeichnenderweise gibt es Hollywood-Hauptrollen für Schwarze zu jener Zeit nur in Musicals, nämlich in den sogenannten *All Black Cast Musicals*, von denen zwischen 1929 und 1959 allerdings nur gerade acht Stück produziert werden – natürlich unter weißer Regie.<sup>2</sup> Bieten Musik und Tanz den Afroamerikanern also eine der wenigen Möglichkeiten in die Filmindustrie einzusteigen, bestätigen sie gleichzeitig die in Hollywood herrschende Segregation. Um es mit Richard Dyer zu sagen, erscheinen Schwarze »nearly always in one kind of ghetto or another [...] Blackness is contained in the musical, ghettoized, stereotyped, trapped in the category of ›only entertainment.«<sup>3</sup> Der schwarze Filmhistoriker Donald Bogle spricht diesbezüglich vom »Negro Entertainment Syndrome.«<sup>4</sup> Parallel zu dieser zwar ghettoisierten, aber immerhin sichtbaren Präsenz wird das afroamerikanische Musik- und Tanztalent auch auf quasi-unsichtbare Weise für weiße Zwecke instrumentalisiert. So dient die schwarze Kultur – ganz besonders der Steptanz – als zentrale Inspirationsquelle für das höchst populäre weiße Filmmusical und seine Stars, allen voran Fred Astaire und Gene Kelly. Es kann somit von einer doppelten Strategie zur Instrumentalisierung der afroamerikanischen Musik- und Tanzkultur durch den weißen Mainstream gesprochen werden: Zum einen ist es die Ghettoisierung bei gleichzeitiger Stereotypisierung durch Reduktion auf die Unterhalter-Funktion, zum anderen die Verdrängung in die Unsichtbarkeit durch Aneignung und Assimilation. In beiden Fällen könnte man auch von kultureller Kolonisation sprechen. Wenn sich die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg auch langsam zu ändern beginnt, so haben Musik und

2 Die *All Black Cast Musicals* in chronologischer Reihenfolge sind: *HEARTS IN DIXIE* (1929), *HALLELUJAH* (1929), *THE GREEN PASTURES* (1936), *CABIN IN THE SKY* (1943), *STORMY WEATHER* (1943), *CARMEN JONES* (1954), *ST. LOUIS BLUES* (1958), *PORGY AND BESS* (1959).

3 Dyer, Richard: »The Colour of Entertainment« (1995). In: Ders.: *Only Entertainment*. Second Edition. London, New York (NY): Routledge 2002, S. 36–45, hier S. 39.

4 Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks*. Fourth Edition. New York (NY), London: Continuum 2006, S. 118.

Tanz als wichtiges Standbein afroamerikanischer Mitwirkung in der Unterhaltungsindustrie keineswegs ausgedient. Dies zeigt vor allem der seit Mitte der 1980er Jahre populäre Hiphop im Kino und im Musikfernsehen.

Spike Lee ist sich dieser Geschichte freilich bewusst. Was Filmwissenschaftler wie Richard Dyer, Krin Gabbard, Arthur Knight oder Ella Shohat und Robert Stam in theoretisch-historischen Analysen zur Sprache bringen,<sup>5</sup> thematisiert er reflexiv auf filmischer Ebene. Lee behandelt das »Negro Entertainment Syndrome« als historisches Phänomen, wobei mit historisch hier nicht nur die Vergangenheit gemeint ist. Wie kaum ein anderer versteht er es, die vielfältige und ambivalente filmhistorische Präsenz/Absenz schwarzer Musik- und Tanzstile in der weiß dominierten Industrie in seinem eigenen Werk zu reflektieren und neu zu verhandeln. Die üppigen Soundtracks und die erstaunlich zahlreichen Tanzszenen in Lees Filmen funktionieren nicht nur oft intertextuell im Sinne von filmhistorischen Referenzen, sondern dienen auch der Sichtbarmachung ›unsichtbarer‹ klassischer Konventionen, die durch das Zitat dokumentiert, rekontextualisiert, kritisch reflektiert und mal mehr, mal weniger radikal revidiert werden. Musik ist bei Spike Lee stets mehr als Untermauerung der Handlung, Tanz mehr als Unterhaltungseinlage.

Dass Lee in seinen Verweisen auf die Musicalgeschichte – und damit auf die afroamerikanische Filmgeschichte – dennoch zuweilen selbst in die alte Falle zu tappen droht, scheint dabei fast unvermeidlich, zumal sich die Gratwanderung zwischen Hollywoodkonventionen und Kritik an denselben auch auf zahlreichen anderen Ebenen durch Lees Werk zieht. Im eingangs erwähnten Musical *SCHOOL DAZE* beispielsweise geht es um die Brüche und Konflikte innerhalb der schwarzen Gemeinschaft, vor allem um die Spannungen zwischen hell- und dunkelhäutigen Afroamerikanern. Diese beiden Gruppen stehen stellvertretend für die separatistischen und integrationistischen Tendenzen in der afroamerikanischen Bevölkerung, also für die Schwarzen, die auf ihr Anderssein stolz sind, resp. jene, die sich lieber den Weißen anpassen würden. Dieser Konflikt wird unter anderem in einer seltsam anachronistischen 6-minütigen Gesangs- und Tanznummer ausgetragen, die im Stil einer klassischen *production number* inszeniert ist, also in einem Format, das selten ernsthafte soziale Konflikte thematisiert. Ein Aufsatz über den Film fasst diese Problematik prägnant zusammen:

5 Vgl. Gabbard: *Jammin' at the Margins*; Ders.: *Black Magic*; Shohat, Ella und Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London, New York (NY): Routledge 1994; Knight, Arthur: *Disintegrating the Musical: Black Performance and American Musical Film*. Durham (NC), London: Duke University Press 2002.

Lee [...] chooses an enshrined genre of the dominant cinema, musical comedy, whose conventions were not designed to address an embattled community's concerns. Much of the tension on screen derives from his effort to link two opposing discourses: Will the ideological imperatives of Lee's agenda subvert the genre, or will the ideological imperatives of the genre derail his agenda?<sup>6</sup>

Dieselbe Frage lässt sich für alle von Lees Filmen, die Musical-Elemente verwenden, stellen. Um nun etwas näher auf diese Problematik einzugehen, stütze ich mich auf eine Reihe von theoretischen Ansätzen zum Film-Musical, insbesondere zwei Texte, die mittlerweile zu den Klassikern unter den Musicaltheorien zählen, nämlich Dyers »Entertainment and utopia« sowie Jane Feuers Aufsatz zum Backstage-Musical, die beide erstmals 1977 erschienen sind.<sup>7</sup>

Dyer sieht die Popularität der Musical-Unterhaltung vor allem in deren »utopian sensibility«<sup>8</sup> begründet, die sich aus fünf Kategorien zusammensetzt: *energy*, *abundance*, *intensity*, *transparency* und *community*.<sup>9</sup> Diese in den Gesangs- und Tanznummern ausgedrückten Qualitäten suggerieren simple Lösungen zu den komplexen Problemen des wirklichen Lebens, sie bieten »temporary answers to the inadequacies of the society which is being escaped from through entertainment.«<sup>10</sup> Dyers Modell überschneidet sich teilweise mit dem Ansatz von Jane Feuer, die vom »myth of entertainment« spricht, der sich – ganz besonders im Backstage-Musical – in den drei Unterkategorien »the myth of spontaneity, the myth of integration, and the myth of the audience«<sup>11</sup> manifestiert. In diesen Filmen, die von der Entstehung einer musikalischen Performance handeln, dienen die erwähnten Mythen auf narrativer Ebene der Selbstrechtfertigung der Gattung. Die musikalische und tänzerische Unterhaltung in diesen Filmen ist dann erfolgreich, wenn sie aus dem Geist der Improvisation entstanden ist, wenn sie als Kollektivproduktion das Individuum in die Gemeinschaft integriert und wenn sie dem Publikum das Gefühl vermittelt, an der Entstehung des Erfolgs beteiligt zu sein. Dadurch entsteht ein »myth about musical entertainment permeating ordi-

6 Bambara, Toni Cade: »Programming with *School Daze*«. In: Paula J. Massood (Hg.): *The Spike Lee Reader*. Philadelphia (PA): Temple University Press 2008, S. 10–22, hier S. 14.

7 Vgl. Dyer, Richard: »Entertainment and Utopia« (1977). In: Ders.: *Only Entertainment*, S. 19–35; Feuer, Jane: »The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment« (1977). In: Steven Cohan (Hg.): *Hollywood Musicals: The Film Reader*. New York (NY), London: Routledge 2002, S. 159–174.

8 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 26.

9 Vgl. ebd., S. 22 f.

10 Ebd., S. 25.

11 Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 162.

nary life.«<sup>12</sup> Diesen Aspekt teilen die von Feuer analysierten Backstage-Musicals auch mit jenem Subgenre, das Rick Altman, ein weiterer bedeutender Theoretiker des Musicals, als *folk musical* bezeichnet hat. In diesem Typus geht es um die Bildung oder Erhaltung einer Gemeinschaft, wo jeder und jede die spontane Gefühlsäußerung mittels Musik und Tanz beherrscht, wodurch die Grenzen zwischen Künstlern und Publikum noch stärker verschwimmen.<sup>13</sup> Analog zu Dyer bezeichnet auch Altman die Musicals als »cultural problem-solving device.«<sup>14</sup>

Die Aufsätze von Dyer und Feuer wie auch Altmans Standardwerk aus dem Jahr 1987 sind freilich noch stark von einem strukturalistisch ideologiekritischen Ansatz geprägt. Doch trotz ihrer diesbezüglichen Beschränkungen, bilden diese Texte nach wie vor eine nützliche und relevante Grundlage, wenn es um die Fragen geht, wie und warum klassische Musicals funktionier(t)en. Dabei weist insbesondere Dyer auf die verräterischen Lücken in seinem eigenen Modell hin: »no mention of class, race, or patriarchy«<sup>15</sup>, wobei er sich später mit dem eingangs zitierten Aufsatz »The Colour of Entertainment« selbst dem »race«-Aspekt zuwendet.

Um das Spektrum von Spike Lees reflexivem Umgang mit den erwähnten Musical-Konventionen und Mythen aufzuzeigen, möchte ich nun näher auf drei seiner Filme Lee eingehen, nämlich *SHE'S GOTTA HAVE IT*, *MALCOLM X* und *BAMBOOZLED*.

### **SHE'S GOTTA HAVE IT**

Seine Vorliebe für mehr oder weniger explizite filmhistorische Anspielungen und Zitate und für einen gezielt reflexiven Einsatz von Musik und Tanz demonstriert Lee bereits in seinem erfolgreichen Erstling *SHE'S GOTTA HAVE IT*. Der Film überraschte 1986 mit seiner für damalige Verhältnisse ungewöhnlichen Perspektive auf eine selbstbewusste, afroamerikanische Mittelklasse und dem Fokus auf eine schwarze Frau, Nola (Tracy Camilla Johns), die sich das Recht auf mehrere Liebhaber herausnimmt. An ihrem Geburtstag wird Nola von Jamie (Tommy Redmond Hicks), einem ihrer drei Männer, mit einer extra für diesen Anlass arrangierten Tanzaufführung überrascht. Diese kommt auch für das Publikum

<sup>12</sup> Ebd., S. 161.

<sup>13</sup> Vgl. Altman, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington (IN), Indianapolis (IN): Indiana University Press 1987, S. 272–327.

<sup>14</sup> Ebd., S. 27.

<sup>15</sup> Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 26.

überraschend, denn im Gegensatz zum Rest des Films ist die Tanzszene in Farbe gedreht. Eingeleitet wird der plötzliche Wechsel mit einem expliziten Filmzitat: Jamie bittet Nola, die Augen zu schließen, die Fersen aneinander zu klopfen und den Satz »There's no place like home« zu rezitieren – eine Anspielung auf das berühmte Märchen-Musical *THE WIZARD OF OZ* (1939) mit Judy Garland in der Hauptrolle. Dieser Film führt den Zuschauer anhand eines Übergangs von Schwarz-Weiß zu Farbe vom Alltag der Rahmenhandlung in die Fantasiewelt des Traums und am Ende wieder zurück. Die Szene in *SHE'S GOTTA HAVE IT* ist allerdings mehr als nur eine Hommage an diesen Klassiker aus der Blütezeit des Hollywood-Musicals. Mit seiner schwarzen Anspielung auf den weißen Film *THE WIZARD OF OZ* referenziert Spike Lee die weitgehende Absenz von Schwarzen im klassischen Hollywoodkino ebenso wie ihren zentralen Einfluss auf das Musical-Genre. Dass sich das schwarze Tanzpaar hier bei der weiß dominierten Ballett-Tradition bedient, lässt sich denn auch als momentane Umkehrung der Kolonisation schwarzen Kulturguts durch die Weißen verstehen. Die mangelnde erzählerische Motivation verstärkt die filmhistorisch-reflexive Dimension der Sequenz zusätzlich, denn während in *THE WIZARD OF OZ* die zwei Erzählebenen den Wechsel von Schwarz-Weiß zu Farbe intratextuell-narrativ begründen, ist derselbe Wechsel in *SHE'S GOTTA HAVE IT* ausschließlich durch den intertextuellen Verweis motiviert.

Abgesehen von dieser sehr offensichtlichen Intertextualität trägt die Farbsequenz aber auch im narrativen Kontext des Films selbst deutlich anti-illusionistische Züge. Im klassischen Hollywoodkino werden die technischen Möglichkeiten des Films zuweilen gerade deshalb zur Schau gestellt, um die illusorische Kraft der filmischen Fantasiewelten noch zu untermauern, wie in *THE WIZARD OF OZ* die damalige Neuheit Technicolor. In Lees Film hingegen ist es ausgerechnet diese Farbsequenz, die einen eher billigen, selbstgebastelten Eindruck macht: die Musik wird ab Tonband eingespielt und Nola und Jamie sitzen in Alltagskleidern auf Klappstühlen. Von *abundance* also keine Spur in dieser Low-Budget-Produktion,<sup>16</sup> ebenso wenig von der mühelosen Energie traditioneller Musical-Nummern, denn durch den relativ starken Wind im Park wird auch die Anstrengung des Tanzpaares deutlich sichtbar. Nach dem Ausflug in die bunte Welt des Musicals, zurück im schwarz-weißen Zuhause, diskutiert das Paar kurz über Jamies finanziellen Aufwand für den Tanz, was auf die wirtschaftliche Dimension der Unterhaltungseinlage hinweist. Richard Dyer formuliert diesbezüglich einen der zentralen Widersprüche der Unterhaltungsmythologie des Musicals: »entertainment

16 Die Produktionskosten für den ganzen Film beliefen sich auf relativ bescheidene 175.000 \$.



provides alternatives to capitalism which will be provided by capitalism.«<sup>17</sup> Im Gegensatz zu den klassischen Formen des Genres findet sich in Lees Film kein Versuch, diesen Widerspruch auszugleichen. Stattdessen macht die Tanzeinlage deutlich, dass die Produktion von Unterhaltung Geld und Arbeit kostet.

Auch die Transparenz, die den in Musical-Nummern ausgedrückten Gefühlen eigen ist, wird hier ironisiert. Liedtext und Tanzaufführung reflektieren die problematische Beziehung zwischen Nola und Jamie, die weder in der Nummer noch in der Narration zugunsten einer idealisierten ›wahren Liebe‹ aufgelöst wird. Nola ist sich Jamies manipulativer Absicht in Bezug auf ihre Gefühle bewusst und lässt sich von der Performance denn auch nur sehr vorübergehend blenden.

Die Sequenz dient insgesamt also vor allem dazu, die Fantasiewelt des Musicals als künstliches Konstrukt zu entlarven, als manipulatives Produkt und exzessives Spektakel, das sich nicht jeder leisten kann. Zudem ist die Szene für den Film als Ganzes auch aus erzählerischer Sicht exzessiv, insofern als sie für die Handlung vollkommen überflüssig ist. Wenn Exzess auf verschiedenen Ebenen seit eh und je zu den Wesensmerkmalen des Musicals gehört, dann bilden eben jene Einschübe in die Narration von *Nicht-Musicals*, mit denen sich die afroamerikanischen Entertainer des klassischen Hollywoodkinos begnügen mussten, zumindest in narrativer Hinsicht noch eine Steigerungsform des Exzessiven. Häufig fast ohne jede erzähllogische Motivation eingebaut, funktionierten diese Einzelnummern als ›reine‹ Unterhaltung, die meist auch die im weißen Musical bemühte Narrativierung der Nummern vermissen lässt.<sup>18</sup> Einzig durch die eigene Präsenz gerechtfertigt, ist die schwarze Nummer im weißen Film quasi der pure Exzess.

Wenn Spike Lee nun in einem ›schwarzen‹ schwarz-weiß Film eine ebenso überflüssige Farbsequenz einbaut, so mag man das als irrelevante Spielerei abtun, die im Grunde nichts zu diesem Film über Geschlechterrollen und Sexualität beiträgt. Doch diese Musical-Anspielung und Tanzszene in einem Nicht-Musical zeigt nicht nur, dass die Zeit solcher Entertainment-Einschübe von Schwarzen für Weiße vorbei ist (hier bleiben die Afroamerikaner unter sich, keine weiße Industrie profitiert von der Unterhaltungseinlage). Der reflexiv-intertextuelle Einschub ist zudem auch eine Art Verfremdungseffekt, der an die alte Praxis erinnert und darauf aufmerksam macht, wie absurd diese schon immer war. Und gerade weil der Einschub nichts mit dem eigentlichen Thema des Films zu tun hat, verleiht er

17 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 27.

18 Anders ausgedrückt ließen sich diese schwarzen Einschübe ohne inhaltliche Abstriche aus den Filmen herauschneiden, was denn im ganz besonders rassistischen Süden der USA auch die gängige Praxis war.

ihm eine zusätzliche Dimension und lässt bereits Lees filmhistorische Sensibilität erahnen, die in vielen seiner späteren Filme noch wesentlich stärker ausgeprägt ist.

## MALCOLM X

Doch nicht immer erscheint Spike Lees Umgang mit Genrekonventionen so gezielt reflexiv. Die Musik- und Tanzszenen in seinem epischen Biopic MALCOLM X beispielsweise bewegen sich in geradezu gefährlicher Nähe zu den Darbietungen aus den alten *All Black Cast Musicals*. Der umfangreiche Soundtrack des Films ist ein beinahe enzyklopädischer Streifzug durch die schwarze Musikgeschichte, was sicherlich auch als Würdigung dieser Geschichte und ihrer Bedeutung für die afroamerikanische Emanzipation interpretiert werden kann.<sup>19</sup> Doch während der ganze Film als relativ pompöses Kostümfilmspektakel daher kommt, erinnert insbesondere das zu einem großen Teil im Boston der 1940er Jahre angesiedelte erste Drittel auch sehr stark an ein konventionelles Musical. Wenn Denzel Washington und Spike Lee als Malcolm und Shorty in auffälligen Anzügen ihren coolen Gang durch die bunt belebten Straßen zu swingendem Rhythm and Blues üben, dann kommt zum Bemühen um historische Genauigkeit ein Element nostalgischer Verklärung, wie es gemäß Dyer in jenen Musicals üblich ist, die das utopische Element des Genres nicht nur in den Nummern, sondern auch in der gesamten Narration aufweisen. Der große Teil des Boston-Segments von MALCOLM X suggeriert in der Tat »that song and dance are ›in the air«<sup>20</sup> und schließt damit an jene Klassiker der Studioära an, die eine von improvisatorischer Kreativität durchtränkte Gemeinschaft in einem nostalgisch-utopisch verklärten Ort darstellen. Einer dieser von der Alltagserfahrung durchschnittlicher – sprich weißer – Amerikaner entfernten ›Orte‹ ist eben die *black community*, deren ›natürliche‹ Musikalität in den erwähnten *All Black Musicals* oder den Einschüben in weißen Filmen zelebriert wird.

So sind denn in der Tanzszene im Roseland Ballroom zu Beginn von MALCOLM X fast alle der von Feuer und Dyer beschriebenen klassischen Komponenten zu finden. Der wilde Lindy Hop zu Lionel Hamptons *Flying Home* suggeriert improvisierten *social dance*, obwohl die Tanzeinlage offensichtlich bis ins

19 Vgl. dazu den Monolog von DJ Mister Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson) in DO THE RIGHT THING (1989), in dem er die Ikonen der schwarzen Musikgeschichte in beliebiger Reihenfolge aufzählt und sich bei ihnen dafür bedankt, dass sie das tägliche Leben der afroamerikanischen Bevölkerung bereichern und erleichtern.

20 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 30.

kleinste Detail choreografiert ist. Die ausgelassene Stimmung und der Einbezug der Figuren Malcolm und Shorty, die ›spontan‹ mittanzen, stehen im Dienste des »myth of spontaneity«. Schicke Kostüme, akrobatische Sprünge und ein scheinbar natürliches Zusammenspiel aller Beteiligten implizieren Überfluss, Energie und Gemeinschaft.

Dass es sich bei Musik und Tanz hier um den ›echten‹ afroamerikanischen Swing handelt, der damals auch bei der weißen Bevölkerung auf dem Höhepunkt seiner Popularität war, ändert an der Konventionalität der Darstellung nichts. Die Sequenz beschwört die Mythologie – und die Klischees – der Swingära in einer Weise, die vor allem den damals dominanten, also weißen Blick auf diese Blütezeit von Musik und Tanz afroamerikanischen Ursprungs wiedergibt. So zeigen die Swingszenen in MALCOLM X im Grunde dasselbe, was die weiße Filmindustrie in den 30er und 40er Jahren in Kurzfilmen, *Soundies*, schwarzen *specialty acts*, und *All Black Musicals* vermarktet hat – nur diesmal in Farbe. Dabei soll die Authentizität dieser Kultur (was immer man darunter verstehen mag), nicht infrage gestellt werden. Relevant ist hier vielmehr die suggerierte Natürlichkeit, mit der die Figuren an einem populärkulturellen Anlass teilnehmen. Diese dient dazu, das Spektakel zu naturalisieren oder wie Feuer es ausdrückt, »to make musical performance, which is actually part of culture, appear to be part of nature.«<sup>21</sup> In einem afroamerikanischen Kontext erhält eine solche Naturalisierung besonderes Gewicht, knüpft sie doch an jene kolonialistisch-essentialistische Auffassung an, wonach die Schwarzen von Natur aus den ›Rhythmus im Blut‹ haben.

Ironischerweise beschreibt Malcolm X in seiner Autobiografie, auf der Lees Film basiert, tatsächlich wie sehr er selbst seinen Spaß an den *All Black Musicals* jener Zeit hatte, also im Grunde am eingangs erwähnten »Negro Entertainment Syndrome«. Freilich ist der erste Teil des Films auch den ›sündigen‹ Jugendjahren des späteren Bürgerrechtlers gewidmet und so ist vielleicht sogar MALCOLM X – bis vor Kurzem wohl der konventionellste unter Lees Filmen – etwas komplexer, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Die in warmes Licht getauchte Bilderbuchwelt des ersten Teils könnte auf einer symbolischen Ebene auch für die ideologische ›Blindheit‹ des jungen Malcolm stehen. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass es dem Film vor allem auch um die eigenen Schauwerte geht, sodass

21 Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 166.

man der afroamerikanischen Feministin bell hooks Recht geben mag, wenn sie den ersten Teil des Biopics als »neo-minstrel spectacle« und »coon show« bezeichnet.<sup>22</sup>

### BAMBOOZLED

Ganz am anderen Ende des Spektrums liegt Spike Lees Mediensatire *BAMBOOZLED*, in der es explizit um ebensolche *coon shows* oder *neo-minstrel spectacles* geht. Der Film handelt von der Wiederbelebung der aus dem 19. Jahrhundert stammenden *blackface minstrelsy*, jener Variété-Shows, in denen weiße wie auch schwarze Darsteller mit schwarz geschminkten Gesichtern ein mehr oder weniger standardisiertes Repertoire an oft rassistischen Stereotypen verkörperten – eine Tradition, die im Hollywoodkino bis in die 1940er Jahre weitergeführt wurde. Dabei rechnet Lees Film nicht nur mit dieser Vergangenheit ab, sondern kritisiert auch die heutigen – weniger offensichtlichen – Ableger der Blackface-Tradition, wie etwa die Hiphop-Klischees in Musikfernsehen und Werbung.

Kurz zur Handlung von *BAMBOOZLED*: der Afroamerikaner Pierre Delacroix (Damon Wayans) langweilt sich in seinem Job als Autor uninteressanter Fernsehserien und spekuliert auf seine Entlassung und einen Skandal für die Firma, indem er eine politisch höchst inkorrekte Sendung plant, eben eine *minstrel show*, angesiedelt im mythischen ländlichen Idyll des Südens, wo die dummen und faulen Nachkommen schwarzer Sklaven unbeschwert singen, tanzen, Witze reißen und Hühner stehlen, und zwar in *blackface*, also mit schwarz bemalten Gesichtern, wie früher. Doch Delacroix verkalkuliert sich. Zu seinem Entsetzen wird die Show, die sämtliche längst tot geglaubten rassistischen Stereotype der Vergangenheit wiederauferstehen lässt, ein Riesenerfolg und führt gar zu einer grotesken Blackface-Epidemie bei den Zuschauern, die alle plötzlich »niggers« sein wollen. Das kann freilich nicht gut gehen und die Sendung zieht unter anderem den Zorn der Mau-Maus auf sich, einer Gruppe ebenso militanter wie beschränkter Gangsta Rapper. Diese entführen den Star der Show, Steptänzer Manray (Savion Glover), und erschießen ihn wegen des Verrats an seinem Volk, und zwar vor laufender Kamera für die Live-Übertragung im Internet. Nach Manrays Hinrichtung werden die Entführer ihrerseits von der Polizei niedergeschossen, und Produkti-

22 hooks, bell: »Spike Lee Doing Malcolm X: Denying Black Pain«. In: Dies.: *Outlaw Culture: Resisting Representations*. New York (NY), London: Routledge 1994, S. 155–164, hier S. 158.

onsassistentin Sloan (Jada Pinkett Smith) erschießt Delacroix aus Rache für den Tod ihres Mau-Mau-Bruders und den Manrays. Als Satire begonnen, endet der Film als Tragödie mit einem Blutbad.

BAMBOOZLED wurde in der breiten Öffentlichkeit wenig beachtet, von Filmwissenschaftlern aber umso ausgiebiger und kontroverser diskutiert, besonders in Bezug auf seinen Umgang mit alten und neuen Stereotypen – eine Diskussion, die ich hier nicht wiederholen möchte.<sup>23</sup> Gegen den wiederholt vorgebrachten Vorwurf, dass Lee längst vergangene Klischees unnötigerweise wiederbelebt und damit auch von Neuem bestätigt, lässt sich aber mit einer Analyse der Musical-Bezüge des Films argumentieren: denn BAMBOOZLED ist im Grunde ein Anti-Musical, das die Erzählstruktur eines Backstage-Musicals andeutet, dessen Erfolgsmuster aber nicht einlöst. Die vielschichtige filmische Selbstreflexion dient hier in jeder Hinsicht der Dekonstruktion, wenn nicht gar der Destruktion der Musical-Entertainment-Mythen wie auch des schwarzen Entertainer-Syndroms.

Stepptänzer Manray und sein Komikerkumpel Womack (Tommy Davidson), die sich als Straßenkünstler durchschlagen, werden kurz nach Beginn des Films eingeführt. In gerade mal 40 Sekunden Stepptanz wird deutlich, dass es sich bei Manray um ein Ausnahmetalent handelt, einen Tänzer, der eigentlich eine richtige Karriere verdient hätte. Eine solche wird denn auch in der gleich folgenden Begegnung mit Delacroix, der den beiden auf dem Weg zur Arbeit jeweils etwas Kleingeld zusteckt, angedeutet. Wäre der Film nicht von Spike Lee, und hätte die Autorenfigur Delacroix nicht zu Beginn eine Satire angekündigt – man könnte hier tatsächlich ein traditionelles Backstage-Musical erwarten, also die utopische Geschichte vom Aufstieg eines Straßentänzers zum Star mit den üblichen Umwegen über erste Misserfolge, angereichert mit einer Liebesgeschichte, die glücklich ausgeht.

Doch bereits mit der nächsten Tanzeinlage beginnt auch schon die Umkehrung der klassischen Erfolgsformel. Bei der ersten Besprechung mit Delacroix' Vorgesetztem, dem Fernsehproduzenten Thomas Dunwitty (Michael Rapaport), erfahren Manray und Womack mehr über den Inhalt der geplanten Show. Während Womack mit zunehmender Skepsis reagiert, überwiegt bei Manray die finanzielle Motivation und er lässt sich selbst von der Aussicht auf die Blackface-Maskerade nicht abschrecken: »It's cool man. Look, I'm black, right. As long as the hoofin' is real.« Die folgende wiederum sehr kurze Demonstration seines

23 Siehe z. B. Lucia, Cynthia et al.: »Race, Media and Money: A Critical Symposium on Spike Lee's *Bamboozled*«. In: *Cineaste* 26, 2001, H. 2, S. 4–17; Mitchell, W. J. T.: »Living Color: Race, Stereotype, and Animation in Spike Lee's *Bamboozled*«. In: Ders.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago (IL), London: The University of Chicago Press 2005, S. 294–308.

Könnens auf Dunwittys Konferenztisch ist dann in der Tat »real«, und zwar auch in dem Sinne, als sich die Tanzeinlage von den fantastischen, utopischen oder anderweitig »irrealen« Nummern in klassischen Musicals unterscheidet. Im Gegensatz zu Letzteren, wo spontaner Gesang und Tanz jeden Alltag in ein fröhliches Fest, in eine bessere Welt verwandeln, fehlt den Tanzszenen in *BAMBOOZLED* jegliche utopische Dimension. Die kühle Büroumgebung, das Fehlen einer musikalischen Begleitung, vor allem aber der Kontrast zwischen der enthusiastischen Überreaktion des unsympathischen Chefs einerseits und der berechtigten Skepsis von Assistentin Sloan sowie Womack andererseits lassen hier keine ausgelassene Stimmung aufkommen. Die Bürosequenz hinterlässt einen eher unangenehmen Nachgeschmack und lässt ahnen, dass sich die Konflikte eher noch zuspitzen werden, anstatt sich in gemeinschaftlicher Harmonie aufzulösen. Einzig Manray ist in diesem Moment noch von der Aussicht auf Erfolg geblendet und ahnt noch nicht, dass er hier seine Kunst für lange Zeit zum letzten Mal so unverfälscht zeigen darf. Seine naive Vorstellung, dass er auch in der Rolle eines altmodischen *coon* zufrieden sein wird, solange er mit Tanzen Geld verdienen kann, erweist sich schon bald als Trugschluss.

Wenn der durchwegs unsympathisch gezeichnete Dunwitty in seiner Begeisterung über das neue Projekt von »a little good fun home entertainment« schwärmt, dann wird hier diegetisch ausformuliert, was die Widersprüchlichkeit des Hollywood-Musicals als profitorientiertes Industrieprodukt ausmacht, nämlich sein Status als »a mass art which aspires to the condition of folk art.«<sup>24</sup> Doch bei den *minstrel shows* in *BAMBOOZLED* funktioniert dieser Trick nicht und von einem illusionistisch-eskapistischen Musicalspektakel kann nicht die Rede sein. An keiner Stelle vermittelt die Show-im-Film widerspruchsfreie Emotionen, Gemeinschaftsgefühl, Spontaneität und Energie – jedenfalls nicht dem Filmpublikum. Dass Letzteres daran gehindert wird, das Spektakel unhinterfragt zu genießen, liegt vor allem auch am geschickten Einbezug des diegetischen Publikums. Wie im traditionellen (Backstage-)Musical gilt auch hier: »The use of theatrical audiences in the films provides a point of identification for audiences of the film.«<sup>25</sup> Doch im Gegensatz zur üblichen positiven Identifikation führt das politisch höchst inkorrekte Verhalten des diegetischen Publikums die Komplizenschaft jeder Zuschauerschaft auf unbequeme Weise vor Augen. Da im Zusammenhang mit der *minstrel show* die negativen Konnotationen von der Audition über den Schminkprozess bis zur fertigen Produktion von Beginn an überwiegen, weicht die Befriedigung,

24 Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 168.

25 Ebd., S. 170.

an der Entstehung einer fröhlichen Show beteiligt zu sein, einem latenten Schuldgefühl. Spätestens als das einheitlich geschminkte Publikum hinter den Masken zu einer grotesk-überdrehten Gemeinschaft von »niggers« mutiert, wird klar, wie sehr alle Beteiligten auf beiden Seiten des Vorhangs zu leblosen Marionetten der Unterhaltungsindustrie geworden sind. Anstatt die vorgebliche Spontaneität und Energie des traditionellen »fun home entertainment« wiederzubeleben, gleichen Manray und Womack in ihren Masken immer mehr den alten mechanischen Spielzeugen – rassistischen Karikaturen von Afroamerikanern – die Spike Lee im Abspann seines Films *Revue* passieren lässt.

Die *minstrel show* im Fernsehen stellt quasi die ›Vergewaltigung‹ der afroamerikanischen Kreativität durch die Unterhaltungsindustrie dar. Der Film suggeriert, dass kommerzieller Erfolg nur durch Aufgabe der kreativen Freiheit und damit zum Preis einer gewissen Unsichtbarkeit der individuellen Persönlichkeit möglich ist. Diese Spannung zwischen individueller Kreativität einerseits und deren Mechanisierung in den Massenmedien andererseits drückt der Film unter anderem auf der rhythmischen Ebene aus, weshalb auch der Steptanz von zentraler Bedeutung ist. Denn die *minstrel show* bedeutet auch das Ende der authentischen Tanzkunst. Manrays außergewöhnliche Fähigkeiten gehen in der Gruppenchoreografie unter und die komplexen Tap-Rhythmen werden im Laufe des Films immer mehr von der Musik übertönt. Mit dem ›echten‹ Manray hinter der Maske schwindet auch die individuelle Ausdruckskraft seines Tanzes dahin:

BAMBOOZLED relentlessly juxtaposes different rhythms [...] most centrally, the rhythms of Manray's dancing with the mechanical rhythms of the »coon« toys or black collectibles [...] Through this juxtaposition the film undertakes its most serious charge against the Hollywood film industry, aligning the automated, repetitive movement of the mechanical toys with Hollywood and US media culture more generally [...] Minstrelsy, BAMBOOZLED implies, does not only efface through defacement and theft, it animates the subject with a deathly beat, tainting all in its field.<sup>26</sup>

Als Manray schließlich die Nase voll hat von diesem entwürdigenden Spektakel und dem grotesken Verhalten des Publikums und versucht, ohne Kostüm zu seiner Tanzkunst zurückzukehren, wird er kurzerhand aus dem Studio geworfen.

26 Brooks, Jodi: »Ghosting the Machine: The Sounds of Tap and the Sounds of Film«. In: *Screen* 44, 2003, H. 4, S. 355–378, hier S. 373 f.



Doch der Entscheid, die Maske abzulegen und zu seiner eigenen Identität zurückzufinden, kommt zu spät und der Tänzer bezahlt seine Mitwirkung bei der Show wie schon erwähnt mit dem Leben. Im Hinterhof des Fernsehstudios, wo er nach dem Rauswurf landet, warten bereits die Mau-Maus auf ihr Opfer. Kurz darauf verfolgen alle übrigen Protagonisten die Hinrichtung, die im Internet mit dem Slogan »Feets do your stuff – Dance of Death« angekündigt wird, an ihren Computer- oder Fernsehbildschirmen. Die hinter Blackface-Masken aus Plastik versteckten Mau-Maus heißen ihr Publikum »in cyberspace« willkommen, und lassen Manray nochmals tanzen, indem sie mit ihren Pistolen auf die Holzbretter schießen, auf denen er steht. Schüsse und Tap-Rhythmen vermischen sich, wobei der Kugelhagel den Tanz weitgehend übertönt. Dann verstummt beides für einen Augenblick und Manray tanzt seine letzten Schritte allein, bevor die Mau-Maus ihr Todesurteil vollstrecken. Diese in braun-grauen, verwackelten Handkamerabildern dargestellte Gewalttat ist möglicherweise die brutalste und hässlichste Tanzszene, die je in einem Spielfilm zu sehen war. Und vor allem ist Manrays Todestanz eine deutliche Absage an die Tanzträume von Musicals, wie sie nicht nur im Hollywoodkino der Studioära zelebriert werden, sondern seit Mitte der 80er Jahre auch in zahlreichen Hiphop-Filmen, deren Erzählstrukturen stark an die klassischen Backstage- und Folkmusicals angelehnt sind und die den Tanz als Mittel zur Flucht aus dem Ghetto propagieren.<sup>27</sup> In *BAMBOOZLED* problematisiert Lee die Vorstellung vom Tanz als Waffe gegen soziale Ungerechtigkeit ebenso wie die Erfolgstopien klassischer Musicals. Letztere werden hier nicht ironisiert oder selbstreflexiv revidiert, sondern schlichtweg zerstört. Der Film stellt nicht erfolglose und erfolgreiche Shows einander gegenüber, wie dies in traditionellen Musicals oft geschieht.<sup>28</sup> Stattdessen wird die erfolgreiche Produktion selbst moralisch verurteilt. Das Anti-Musical suggeriert somit, dass das Musical-Genre – oder eben das Entertainer-Syndrom – selbst ein Korsett ist, aus dem es sich zu befreien gilt.

Dass Spike Lee mit *BAMBOOZLED* für eine radikale Abkehr von der Vergangenheit plädiert und vor deren Wiederholung warnt, ist häufig so verstanden worden, dass er die Entertainer des klassischen Hollywoodfilms pauschal verurteilt und ihren Beitrag zum langen Weg in Richtung Gleichberechtigung nicht anerkennt.

27 Zu Hiphop im Film siehe z. B. Bercov Monteyne, Kimberley: »The Sound of the South Bronx: Youth Culture, Genre, and Performance in Charlie Ahearn's *Wild Style*«. In: Timothy Shary, Alexandra Seibel (Hg.): *Youth Culture in Global Cinema*. Austin (TX): University of Texas Press 2007, S. 87–105; Watkins, S. Craig: *Representing: hip hop culture and the production of black cinema*. Chicago (IL), London: The University of Chicago Press 1998.

28 Vgl. Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 163–166.



ne.<sup>29</sup> Doch Lees Kritik an den alten Stereotypen richtet sich meiner Ansicht nach weniger gegen die Darsteller, als gegen die Umstände, in denen sie arbeiten mussten. Dies zeigt unter anderem die Referenz an den legendären Steptänzer Bill ›Bojangles‹ Robinson, dessen Tanzschuhe Manray in *BAMBOOZLED* geschenkt bekommt. Robinson wurde im Hollywood der 30er Jahre regelmäßig in die Rolle des harmlos herumhüpfenden Spaßmachers gezwängt, insbesondere in einer Reihe von Filmen mit Shirley Temple.<sup>30</sup> Gleichzeitig hatte er wie zahlreiche andere bekannte schwarze Entertainer jener Zeit für viele Afroamerikaner auch eine Vorbildfunktion.<sup>31</sup> Lees respektvolle Referenz an Robinson fasst das Paradox des Films zusammen: Die Warnung, nicht den gleichen Weg zu gehen, zeugt auch vom Respekt gegenüber jenen, die nicht dieselbe Wahl hatten wie heute. Während sich Lees Kritik an den Stereotypen der Vergangenheit mehr an die Institutionen, die sie verbreitet haben, zu richten scheint, denn an die Darsteller, werden Letztere heutzutage ebenfalls zur Verantwortung gezogen. Im 21. Jahrhundert kann Manrays *minstrelsy* nicht mehr auf dieselbe Weise entschuldigt werden wie die Auftritte seiner Vorgänger in den 30er Jahren. In diesem Kontext ist auch der Tod von Manray (und von Delacroix) kein so übertrieben unglaubliches Ende, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Vor seiner Hinrichtung verteidigt der Tänzer verzweifelt sein Handeln: »For what? Singin' and dancin'? I was just hoofin', man.« Der schwarze Filmwissenschaftler Arthur Knight beschließt sein Buch über Afroamerikaner im Musical mit einem treffenden Kommentar zu dieser Szene und Spike Lees Film insgesamt: »*BAMBOOZLED* means to convince us that – particularly for African Americans – there is no such thing as ›just‹ singin' and dancin'. I hope my analysis has convinced you that there never was.«<sup>32</sup> Waren kreativer Ausdruck in Musik und Tanz einst die einzigen Waffen der Afroamerikaner im Kampf um mehr Sichtbarkeit und Anerkennung in der weißen Gesellschaft, so führt *BAMBOOZLED* vor Augen, dass dies heute nicht mehr der Weg zur Gleichberechtigung sein muss und darf.

Dass *BAMBOOZLED* ausgerechnet an einer Steptänzerfigur ein Exempel statuiert, ist dabei ebenso wenig ein Zufall, wie die Besetzung der Rolle mit Savion Glover, dem größten zeitgenössischen Steptänzer, der hier eben gerade nicht als unterhaltsamer *specialty act*, sondern als seriöser Schauspieler eingesetzt wird.

29 Siehe z. B. Rickman, Gregg: »Notes on *Bamboozled*«. In: Ders. (Hg.): *The Film Comedy Reader*. New York (NY): Limelight Editions 2001, S. 382–390.

30 Die bekanntesten Beispiele dieser Serie sind wohl die beiden im ›Alten Süden‹ angesiedelten Kostümfilme *THE LITTLE COLONEL* (1935) und *THE LITTLEST REBEL* (1936).

31 Vgl. Knight: *Disintegrating the Musical*.

32 Ebd., S. 248.

Glovers Karriere ist ironisch aufschlussreich: Während sie einerseits die offensichtliche Tatsache belegt, dass die Blütezeit des Steppanzes als populäre Form der Massenunterhaltung vorbei ist, suggeriert sie andererseits aber auch, dass in Hollywood nach wie vor vieles beim Alten ist. Auf der Bühne ist Glover als ernst zu nehmender Künstler respektiert, die Filmindustrie scheint hingegen außerhalb von Spike Lees Einflussbereich keinen respektablen Platz für den Meistertänzer zu haben: Nebst *BAMBOOZLED*, wo die Sichtbarkeitsproblematik den ganzen Film bestimmt, ist Glover im Animationsfilm *Happy Feet* (2006) als Motion-Capture-Modell für den steppenden Pinguin *nicht* zu sehen.

Das Entertainer-Syndrom ist vielleicht also doch noch nicht ganz ausgestorben und Spike Lees Geschichtslektion in *BAMBOOZLED* hat durchaus seine Berechtigung – gerade auch in Bezug auf die Gegenwart. Dabei besteht der Unterschied zu früher wohl vor allem im Ausmaß der möglichen Subversion im Rahmen des institutionalisierten Rassismus der Unterhaltungsindustrie. So veranschaulichen die Spuren des Musical-Genres in Lees Werk prototypisch die Hauptproblematik seiner Karriere, nämlich die Gratwanderung zwischen Mainstream-Unterhaltung und Kritik an ebendieser. Oder eben die Erkenntnis, dass sich diese zwei Bereiche nicht nur schwer voneinander trennen lassen, sondern dass Letztere nur im Rahmen der Ersteren möglich ist, wie Linda Hutcheon in Anlehnung an Fredric Jameson bemerkt: »Postmodern film does not deny that it is implicated in capitalist modes of production, because it knows it cannot. Instead it exploits its ›insider‹ position in order to begin a subversion from within.«<sup>33</sup> Während Spike Lee stilistisch öfter mit modernistischen Verfremdungstechniken in Verbindung gebracht und mit Bertolt Brecht verglichen wird, so lässt er sich aus medienpolitischer Sicht durchaus auch der Postmoderne zuordnen: »The important point that postmodernism makes is that virtually all political struggles take place nowadays on the symbolic battleground of the mass media.«<sup>34</sup>

Kaum ein Film demonstriert dies so explizit und reflexiv wie *BAMBOOZLED*. Und kaum ein Regisseur macht so deutlich, dass dieser Kampf nicht allein mit einer unkritisch erhöhten Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen geführt werden kann. So sehr Lee auch eine ›andere‹ Perspektive in die Mainstream-Film-landschaft einbringt, so sehr er auch schwarze Themen und Geschichten in den Vor-

33 Hutcheon, Linda: »Postmodern Film?« (1989) In: Peter Brooker, Will Brooker (Hg.): *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video*. London, New York (NY): Arnold 1997, S. 36–42, hier S. 39 f.

34 Shohat, Ella und Robert Stam: »Film theory and spectatorship in the age of the ›posts‹«. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Reinventing film studies*. London, New York (NY): Arnold 2000, S. 381–401, hier S. 390.

dergrund rückt und traditionell Unsichtbares sichtbar macht – dies geschieht nie *nur* mit einem kompensatorischen Anspruch. Entsprechend geht es auch in seinen Referenzen an die Musical-Geschichte nicht darum, die traditionell ›weißen‹ Utopien des Genres nun auch für die Schwarzen einzulösen. Die Kritik an dem, was war oder ist, löst sich nie in einem utopischen ›was sein könnte‹ auf. Immer mehr Analyse als Versprechen zeigen Lees Filme, dass ›was sein sollte‹ eben nicht ist und auch nicht werden kann, solange sich die Gesellschaft und die Medien nicht wesentlich ändern. Ob nun in einer spielerischen Tanzeinlage oder in der Struktur eines Anti-Musicals, bei Spike Lee bleibt »the gap between what is and what could be«<sup>35</sup> stets erbarmungslos bestehen.

35 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 27