
Stefan L. Brandt

Film as Symbolic Action

Eine Einführung zum Working-Paper

[D]o movies imitate life, or does life imitate the movies?
Douglas Brode, *The Films of the Fifties*, 1992, 162

Methodologie

Was kann ein Working-Paper zu Douglas Sirks *Imitation of Life* (1959) an neuen Erkenntnissen erbringen, das noch nicht in früheren Arbeiten gesagt worden wäre? Was auf den ersten Blick als redundantes Unterfangen erscheint, muß auf den zweiten Blick, wie ich argumentieren möchte, als vielmehr radikal bewertet werden. Zum einen versuchen die vorliegenden Aufsätze den Spagat, sich dem Forschungsgegenstand gleichermaßen auf der inner- wie auf der außertextuellen Ebene zu nähern, zum anderen erscheint allein die Methodik der Aufsätze, den Untersuchungsgegenstand durch punktuelle Betrachtung unterschiedlicher repräsentativer Szenen gewissermaßen einzukreisen, als wenn auch nicht völlig neue, so doch zumindest wiederbelebenswerte Technik. Die Herkunft der Essays (ein Proseminar des gleichen Titels, das im Sommersemester 1997 am John F. Kennedy-Institut stattfand) muß aus dieser Sicht eher als Vorteil denn als Nachteil betrachtet werden. Die Filme können unverstellt von bestimmten unnötigen metatheoretischen Erwägungen gleichsam mit ›frischen Augen‹ betrachtet werden und offenbaren aus dieser Sicht viele neue Erkenntnisse, die bei einem durch überzogene Diskursivität gehemmten Ansatz nicht hätten erbracht werden können.¹

¹ Die Aufgabenstellung zu den Assignments lautete wie folgt: »Zuallererst, konzentrieren Sie sich auf die **Beschreibung** der Szene. Darin besteht die eigentliche Arbeit. Schauen Sie sich die ausgewählte Szene daher *mehrfach* an! Einige Feinheiten in der Filmsprache erkennt man erst beim wiederholten Hinsehen... * Wie sieht das Setting der Szene aus? Wo spielt die Szene? Wieviele und welche Personen tauchen hier auf? Wie sind die Personen gekleidet? Fallen dabei irgendwelche Besonderheiten auf? * Welche Kameraeinstellung wird bevorzugt gewählt? Was für Aufnahmen (Nahaufnahmen, Totalen) dominieren hier? Ist der in der Szene gezeigte ›Raum‹ offen oder geschlossen? * Wie sieht die Kamerabewegung aus? Wie korrespondiert diese Bewegung mit der Bewegung der Figuren? * Mit welchen audiovisuellen Mitteln wird die Szene gestaltet? Achten Sie auf die Begleitmusik, bestimmte effektvolle Geräusche, die Art der Beleuchtung (Winkel, Intensität, etc.)! Dann richten Sie Ihre Aufmerksamkeit auf die **Analyse** der Szene. Berücksichtigen Sie dabei folgende Fragen: * Was ist der allgemeine Effekt der Sequenz?

Das Seminar »Film as Symbolic Action« (»Amerika und das Hollywood-Kino der 50er Jahre«) hat sich schwerpunktmäßig mit zwei Werken von Nicholas Ray und Douglas Sirk, *Rebel without a Cause* und *Imitation of Life*, auseinandergesetzt. Unser zentrales Anliegen war es, diese Filme in eine Funktionsgeschichte der amerikanischen Kultur der fünfziger Jahre einzuordnen und auf andere relevante kulturelle und filmische ›Texte‹ der Zeit hin zu öffnen. Die dabei entstandenen Arbeiten zu *Imitation of Life* sollen im vorliegenden Working-Paper veröffentlicht werden.

Imitation soll gemäß der erwähnten Prämisse nicht als ›sich selbst genügendes‹ Kunstwerk betrachtet werden, sondern vielmehr als lebendiges Dokument, das uns einen Zugang nicht nur zum kulturellen Kontext der fünfziger Jahre, sondern auch zu den spezifischen Modi der Verständigung über ›Wirklichkeit‹ in dieser Zeit ermöglichen kann. Im Sinne der Definition, die Douglas Brode für den Grad der ›Repräsentativität‹ eines Films gibt, war es für uns wichtig, *Imitation of Life* als einen Film zu beschreiben und zu analysieren, »which did not happen to be made in the fifties but, in fact, could *only* have been made in the fifties« (Brode 1992, 19).

Funktion und poetologische Offenheit im Film

Im vorliegenden Working-Paper kommen Brodes Überlegungen zur ›Repräsentativität‹ von Filmen dahingehend zum Ausdruck, als es sich bei den Analysen nicht um ›reine‹ Filmanalysen im Sinne eines monokausalen, ausschließlich textorientierten Ansatzes handelt, sondern um Versuche der Kontextualisierung und Historisierung eines Filmwerkes. Kultursemiotische Gedanken fließen hier ebenso ein wie Elemente eines neohistoristischen Geschichtsverständnisses. Die im Seminar durchgeführten Diskussionen waren darauf angelegt, die Filme in erster Linie auf ihren ›Gebrauchswert‹ hin zu untersuchen, also zu überprüfen, welchen Stellenwert die Filme im Kontext des kulturellen Selbstverständigungsprozesses in den amerikanischen fünfziger Jahren hatten. Auf welche Befindlichkeiten und Konfliktsituationen der Zeit haben die Filme ›reagiert‹? Welche ›Problemlösungsstrategien‹ boten sie dem damaligen Publikum an? Und auf

Was soll sie beim Publikum auslösen? * Welche Bezüge zur Gedanken- und Gefühlswelt der 50er Jahre lassen sich hier aufzeigen? * Wie ist die jeweilige Szene in dramatischer Hinsicht in den Erzählverlauf des Films eingebunden? * Welche symbolischen Effekte setzt der Film ein? Metonymien? Synekdochen?« Als Leitlinien wurden im Unterricht Materialien aus Texten zur Filmanalyse von Knut Hickethier (1996, 56-67) und James Monaco (1989, 144-155) verteilt.

welche Weise sind diese Ebenen im Film zeichenhaft verschlüsselt? Als Modell dieses methodologischen Vorgehens diene uns der von Christian Metz in *Sprache und Film* (1973) entwickelte Ansatz einer ›Semiologie des Films‹. Metz' Essay zum *fait filmique* war nicht zufällig einer der ersten Texte, die im Seminar zur Diskussion standen. Metz äußert hier, »daß die Semiologie als Gesamtheit eher dann sinnvoll ist, wenn sie eine allgemeine Untersuchung von Konfigurationen und kulturellen Logiken (*logiques culturelles*) ist, als wenn sie als mechanische Ausweitung linguistischer Methoden erscheint« (Metz 1973, 20).

Eine seriöse Betrachtung der im Hollywood-Film der fünfziger Jahre relevanten ›kulturellen Logiken‹ muß fast zwangsläufig auch die verschiedenen Funktionspotentiale der einzelnen Filme berücksichtigen. Nicht die *eine* Funktion des Hollywood-Kinos (etwa die vielzitierte des ›Amusements‹) stand für uns im Mittelpunkt, sondern eher das konfliktreiche Zusammenspiel einer *Vielzahl* von Funktionen, die permanent einem Prozeß der Verfeinerung und Transformation ausgesetzt sind. Dabei erschienen uns insbesondere folgende drei Funktionen wichtig: erstens die Funktion der **Verdeutlichung** von gesellschaftlichen Wertekonflikten, zweitens die der **symbolischen Lösung** dieser Konflikte, und drittens die der **Gratifikation**. Der Hollywood-Film der damaligen Zeit erscheint aus funktionsgeschichtlicher Sicht nicht so sehr als *Produkt*, sondern vielmehr als *Forum* eines dynamischen Prozesses der kulturellen Selbstverständigung. Filme wie *The Wild One* (1953), *The Seven Year Itch* (1954), *On the Waterfront* (1954), *Blackboard Jungle* (1955), *Rebel without a Cause* (1955) und *Imitation of Life* (1959)¹ hatten innerhalb der damaligen Kultur eine bedeutsame Funktion, die nur vor dem Hintergrund eines engmaschigen Netzes kulturellen ›Wissens‹ und differenzierter Sinnbildungsprozeduren zu entschlüsseln ist.

Das Anerkennen der Verschiedenartigkeit der Funktionspotentiale eines Films muß sich notgedrungen auch in der Form der Interpretation niederschla-

¹ Aus dieser Auswahl sollte sich jedoch keineswegs eine Art dogmatischer Universalitätsanspruch herleiten, wie er häufig Wissenschaftlern unterstellt wird, die sich einem bereits existierenden Kanon anschließen. Vielmehr dient die Fokussierung auf einige wenige Filme einer Technik der Interpretation, welche im Sinne Bachtins eine Vielzahl an ästhetischen Konzeptionen und Positionsbestimmungsangeboten innerhalb weniger ›paradigmatischer‹ Texte herauschälen will und dabei den Umständen bzw. Prämissen ihrer Kanonisierung besondere Bedeutung zumißt. Hinzu kommt, daß gerade beim Hollywood-Kino die Ebenen der Selektion (Produktion und kritische Rezeption) und des kommerziellen Erfolges höchst bedeutsam sind und weitreichende Schlüsse auf die Gestimmtheiten der jeweiligen kulturellen Situation zulassen, in der die Filme entstehen bzw. auf den Markt gebracht werden konnten.

gen. Die in diesem Band enthaltenen Aufsätze repräsentieren unterschiedliche Akzentsetzungen in der Annäherung an das filmische Kunstwerk; dabei verweigern sie sich der apodiktischen Festlegung auf *ein* Funktionspotential des Films. Zugleich legen die Aufsätze damit auch Zeugnis darüber ab, daß in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung die verschiedensten Akzentsetzungen ihre Berechtigung haben, ja in ihrer Vielfalt den Blick schärfen können für den faszinierenden Facettenreichtum in der Wirkungsweise eines Films. Hier gilt die in dem bekannten Derridaschen Aphorismus enthaltene Kernaussage, daß es — »as always with a language« — »the marriage of a limitation with an opportunity« (Derrida 1979, 6) ist, aus der sich die mannigfaltige Bedeutung eines sprachlichen Zeichens ergibt. Auch filmische Kunstwerke können, wie der vorliegende Band zeigt, in ihrer zeichenhaften Komplexität und Ambiguität beides ineinander vereinen: Elemente der Begrenzung und des In-Schach-Haltens ›ungeliebter‹ Entwicklungen wie Momente der symbolischen Referenzerweiterung und der Selbstwertsteigerung auf der Seite des Rezipienten / der Rezipientin. Die Interpretation solchermaßen ambivalenter Texte ist daher immer eine Balanceleistung, bei der es darauf ankommt, beide Strömungen differenziert zu gewichten und — abhängig von der jeweiligen Argumentation — einzuschätzen. Dabei kann der Schluß erzielt werden, daß eher die ›Beschränkungen‹ eines Films ausschlaggebend sind oder aber die ›Möglichkeiten‹ (oder aber auch beide Ebenen in ähnlich starker Weise).

History as vision

»Film«, erläutert Robert A. Rosenstone in seinem Buch *Visions of the Past*, »is history as vision« (1995, 15). Weiter führt Rosenstone aus:

This new historical past on film is potentially much more than any written text, for on the screen several things can occur simultaneously — image, sound, language, even text — elements that support and work against each other to render a realm of meaning as different from written history as written was from oral history. (1995, 15)

Rosenstones These einer ›lebendigen Geschichtlichkeit‹, die im filmischen Text angelegt sei, läßt sich ebenso gut auch auf filmische Interpretationen der *Gegenwart* übertragen. Als Wirkungselemente der Texttiefenstruktur eines Films können diese Einschreibungen auch Jahre oder Jahrzehnte später aus dem Filmganzen herausgefiltert werden. Dabei ist jedoch nicht von einer fixen Bedeutung des Textganzen auszugehen, sondern vielmehr von einer kontextuell

abhängigen und daher stets dynamischen Stofflichkeit des filmischen Textes, die erst im Zuschauerbewußtsein ihre jeweilige Form annehmen kann.

Als intentionale Akte sind Filme und literarische Texte zwar auf eine bestimmte zu erwartende Rezeptionsleistung ausgerichtet, im dynamischen Zusammenspiel zwischen Text und Rezipient kann jedoch ein höchst unberechenbarer Prozeß ausgelöst werden, in dessen Verlauf »immer neue Möglichkeiten der Fiktion [...] erschlossen werden«, wie Winfried Fluck (1997, 16) für den Roman gezeigt hat. In der heutigen, immer stärker von visuellen Reizen bestimmten Gesellschaft kommt der filmischen Wirklichkeitskonstruktion eine nie dagewesene Rolle zu — eine Entwicklung, wie sie der Sozialphilosoph James Rorty bereits im Jahre 1935 vorhergesehen hatte: »The [movie] industry is more necessary, hence more stable, than steel or housing or power [...]« (in: Jowett & Linton 1980, 107).

Die besondere Macht des Films geht im Sinne Rortys vor allem von seiner Funktion als Gradmesser und Katalysator von Stimmungen, Empfindungen und Ängsten des Publikums aus. Im filmischen Handlungsraum können sich all diese Gefühlszustände verdichten und im Laufe der Handlung einer zeichenhaften Lösung zugeführt werden. Die Populärkultur, und vor allem die vom Hollywood-Kino bereitgestellte Mainstream-Fiktion, kann dabei als »symbolischer Bewältigungsversuch realer gesellschaftlicher Lebensverhältnisse« (Fluck 1979, 45) genutzt werden. Das Publikum wird hier gleichsam mit einer Vielzahl von »Anhaltspunkten« zur besseren Orientierung in Alltags- und Krisensituationen versorgt. Diese Anhaltspunkte formieren sich im Bewußtsein des Zuschauers als eine Art »Handbuch des Lebens« und sensibilisieren ihn für parallele Situationen in der Realität.

Der Rezipient »konsumiert« das Gesehene dabei nicht einfach unverdaut, sondern formt sich die Medien quasi zum Gebrauch, wobei sowohl das Medium und die »Dosis« als auch die Art der »Konkretisation« (R. Ingarden) des Textstoffes von ihm selbst bestimmt werden.¹ Hinzu kommt, daß die in den Filmen »probe-weise« ausagierten Möglichkeiten der Bewältigung von »Wirklichkeit« uns oft auch über die Konkretisation der Filmbotschaft hinaus im Alltag begleiten, also

¹ Zum »uses of gratification«-Ansatz, der dieser Überlegung zugrunde liegt und neben anderen von Elihu Katz und David Foulkes vertreten wird, vgl. Flucks Anmerkungen (1979, 41). In eine ähnliche Richtung führen auch die Überlegungen Marshall McLuhans zur »sense ratio«, die auf dem Grundgedanken basieren, daß eine Gesellschaft sich die »Werkzeuge« selbst auswählt, mit denen sie sich am besten über sich selbst verständigen kann (vgl. Jowett & Linton 1980, 104).

gleichsam als vorformulierte Handlungsanweisungen in unserem Bewußtsein aktiv sind.

Garth Jowett und James M. Linton haben dieses Phänomen anhand des Problems der Stereotypenbildung untersucht und in folgende Worte gefaßt:

[W]hen we read about [...] stereotypical characters, or listen to the rare radio drama, we visualize them in cinematic terms. Even if we are not frequent moviegoers, the movie-made images are so powerful that they form a cornerstone in the mind. The movies are always with us. (1980, 112)

Indem sie eben gerade diese Interdependenzen zwischen filmischer Wirklichkeitskonstruktion und kultureller Selbstverständigung in den amerikanischen 50er Jahren berücksichtigen, reihen sich die im vorliegenden Working-Paper enthaltenen Essays in eine moderne Funktionsgeschichte zum Hollywood-Kino ein. Die Fragen, die in den Essays gestellt werden, sind weniger Fragen nach einer vermeintlich ›objektiven‹ Filmbotschaft, sondern vielmehr solche nach der Wechselseitigkeit zwischen (inner-) filmischer Dynamik und kultureller Praxis. An welchen Punkten des Erzählverlaufs greift der Film etwa auf im kulturellen Bewußtsein der damaligen Zeit bereits *vorhandene* Modelle der Erklärung von Welt zurück? Und mit welchen erzählerischen Mitteln werden diese Modelle aufbereitet, problematisiert und in den Kontext der vorherrschenden Konzeption von ›Wirklichkeit‹ gestellt? Es war für uns besonders interessant zu sehen, wie die Filme auf die in der damaligen Gesellschaft besonders relevanten Konflikte (also den Generations-, den Geschlechter- und den Rassenkonflikt) reagieren und auf welche Weise diese Konflikte im symbolischen Handlungsraum der Filme inszeniert und spielerisch gelöst werden.

Die Ambivalenz in der funktionsgeschichtlichen Bewertung des Hollywood-Kinos kommt in den Aufsätzen klar zum Ausdruck. So bewertet Tanja Hamilton die in *Imitation* entwickelte Gesellschaftskritik als halbherzig und hohl, während Marit Obsen in einem nicht minder überzeugenden Aufsatz die subtile Effektivität dieser Gesellschaftskritik unterstreicht. Stephan Mayr und Benjamin Hempel verweisen zu Recht auf die strukturelle Ambiguität der Filmbotschaft, die sich ihrer Meinung nach sowohl in der syntaktischen Form des Films wie in seiner narrativen Konstruktion von ›Wirklichkeit‹ festmacht.

In dem Maße, wie die Essays verschiedene Positionen der Interpretation der Filme vertreten, unterscheidet sich auch das jeweilige methodologische Vorgehen. Im Sinne einer Liberalität zur offenen wissenschaftlichen Auseinandersetzung waren hier keine Grenzen gesetzt. Eine an Deleuze orientierte, poststruk-

turalistisch angehauchte Filmkritik (Stephan Mayr) hat daher im vorliegenden Band ebenso ihren berechtigten Stellenwert wie ein tendenziell ›dekonstruktives‹ Interpretationsmodell (Silke Kälberer) und ein Ansatz, der an der Technik des *close reading* ausgerichtet ist (Sandra Wandke). Letztgenannte Methode, die in den Geisteswissenschaften lange Zeit belächelt worden ist, kann insbesondere dank der Fürsprache des *New Historicism* (unter Federführung von Stephen Greenblatt und Louis Montrose) heute eine unerhoffte Renaissance feiern. Das Essay von Sandra Wandke zu *Imitation* zeigt, daß eine solche Interpretationstechnik durchaus in der Lage sein kann, tiefere Schichten der Textbedeutung ans Tageslicht zu befördern und damit einen neuen Zugang zum Textganzen zu ermöglichen. Die meisten der in diesem Working-Paper vertretenen AutorInnen greifen aus diesem Grund nicht nur auf kultur- und ideologiekritische Ansätze zurück, die im Hinblick auf die Analyse der technischen Mittel Anwendung finden, sondern versuchen darüberhinaus, über eine genaue Beobachtung der filmischen Feinstruktur Erkenntnisse zur Komposition und Wirkungsweise des filmischen Gesamtkunstwerkes zu gewinnen.

Repräsentation und Schein

Bei einer funktionsgeschichtlichen Betrachtung von filmischen Texten darf vor allem die historische und kulturelle Situation nicht unberücksichtigt bleiben, in der die Filme entstanden sind. In den Essays dieses Bandes wird eine (im Hinblick auf die jeweilige Problemstellung: Gender, Race oder Identität) sehr spezifische Definition dieses Hintergrundes vorgenommen. Daher sollen an dieser Stelle einige allgemeinere Bemerkungen vorgenommen werden, die vor allem als eine Heranführung an bestimmte immer wieder in den Essays angeschnittene ideologiekritische Fragestellungen gedacht ist.

Im Amerika der fünfziger Jahre formierten sich zusehends ›anti-ideologische‹ Strömungen, die einen Zustand der amerikanischen Kultur beschrieben, den Daniel Bell bald darauf in seinem gleichnamigen Buch als ›The End of Ideology‹ (1960) bezeichnen sollte. Aufbauend auf einem unerschütterlichen Glauben an unbeschränktes ökonomisches Wachstum und die pragmatische Anwendbarkeit bestimmter Grundregeln der Sozialwissenschaften trugen die selbsterklärten Anti-Ideologen dazu bei, daß sich in der Gesellschaft ein konsensuelles Ritual entwickeln konnte, welches in der zur Schau gestellten Ablehnung des (vielfach mit ›Kommunismus‹ gleichgesetzten) Konformismus bestand. Die neue Denk-

richtung war zwar ebenso ›ideologisch‹ wie das kritisierte Vorgängermodell, ihrer Popularität in der damaligen Kultur tat dies jedoch keinen wesentlichen Abbruch (vgl. Auster & Quart 1984, 40ff). Einhergehend mit der schleichenden ›Entideologisierung‹ der Kultur, für die vor allem die immer wiederkehrenden Postulate an das nationale Selbstgefühl (und an die ›American values‹) ein ebenso paradoxes wie sinngebendes Beispiel waren, wandelte sich auch das vorherrschende Wirklichkeitsverständnis. Es entstanden neue Formen der Eigeninterpretation der Kultur, die in ihrem ästhetischen Ausgefeiltsein und ihrer Visualisiertheit über alles Vorangehende hinauswuchsen. ›Wirklichkeit‹ schien in der Nachkriegsära zunehmend etwas Verfügbares und Wandelbares zu sein. Eines ›seriösen‹ Referenzcharakters bedurfte es hier vielfach nicht mehr. In die zahllosen Repräsentationen von ›Wirklichkeit‹ in Literatur, Film und Fernsehen war unübersehbar ein pikareskes, comicähnliches Element eingedrungen. Was tatsächlich ›Wirklichkeit‹ und was nur ›Imitation‹ war, wurde zusehends unklar im Nebel einer postmodernen Medienlandschaft, die immer mehr die Züge einer selbstreflexiven Wirklichkeitskonstruktionsmaschinerie annahm.¹

Dennoch gelang es vielen Hollywood-Produktionen, bestimmte in der Nachkriegsära gärende Probleme aufzugreifen und in expliziter oder sublimierter Form zu verarbeiten. Ein Publikumserfolg wie Nicholas Rays *Rebel without a Cause* lieferte zweifellos kein ›adäquates‹ Bild der Jugendprotestbewegung, dennoch fanden sich (gerade nach dem Tod des zur Ikone erhobenen James Dean) viele ZuschauerInnen in der darin skizzierten Wirklichkeitskonstruktion wieder. Die ›New Lost Generation‹ (Sam Astrachan in *New Republic*, zit. nach: Dowdy 1975, 147) hatte endlich einen Identifikationsraum gefunden, der als Projektionsfläche für die Wut und Verzweiflung taugte, die sich im Laufe der Jahre gegen eine selbstgefällige Elterngeneration entwickelt hatten.² Die Faszii-

¹ Eine solche Verselbständigung des von den Medien erzeugten Zeichenmaterials läßt sich am Beispiel der geläufigen antifeministischen Rhetorik der fünfziger Jahre gut aufzeigen, der zufolge eine ›heimliche Machtergreifung‹ der Frau unmittelbar bevorstand bzw. bereits Alltagsrealität geworden war (vgl. Ehrenreich 1983, 37).

² In der Literatur dieser Zeit taten sich neben den Autoren der *pulp fiction* bald Schriftsteller wie Jerome D. Salinger (*The Catcher in the Rye*, 1951) und Jack Kerouac (*On the Road*, 1957) hervor, die auch auf die Unterstützung der intellektuellen Elite bei ihren literarischen Projekten zählen konnten. In ästhetischer Hinsicht waren diese Texte häufig nicht gerade innovativ; hier lag jedoch (zumindest aus dem Blickwinkel der unzufriedenen und nach moralisch aufrüttelnden Pamphleten gierenden Jugend) gar nicht der entscheidende Punkt. Ein Film wie *Rebel without a Cause* kam vielmehr dem gestiegenen Bedürfnis nach einfachen Rezepten und vieldeutigen Projektionsflächen entgegen.

nation, die von Rays Film ausging, war nicht so sehr auf seine innerfilmische Struktur zurückzuführen, sondern vielmehr auf das komplexe Zusammenspiel, das sich zwischen der syntaktischen Struktur des Films und dem kulturellen Bewußtsein zu entwickeln begann. Dieses Zusammenspiel ließ den Film bald zu einem lebendigen Experimentierfeld akuter Wünsche, Vorstellungen und projektiver Konfliktbewältigungsstrategien werden.

In diesem Punkt ist eine Parallele zu Douglas Sirks 1959 entstandenem Melodram *Imitation of Life* festzustellen, das Millionen Amerikaner in die Kinos lockte und doch auf den ersten Blick (über einige unverfängliche Statements hinaus) kaum Referenzen zu den drängenden Problemfeldern der damaligen Zeit enthielt.¹ Ebenso wie *Rebel* bot auch Sirks Film mit seiner ganzen Stilisierung von Kitsch und Glamour kein wirklich authentisches Porträt der Fünfziger-Jahre-Gesellschaft. Dennoch spiegelten sich hier in stark ästhetisierter Form Konstellationen wider, die vielen AmerikanerInnen bekannt vorkamen. Daß die Handlung des Films vorwiegend im Milieu der oberen Mittelschicht angesiedelt war, ist dabei kein Zufall, trugen doch die Anspielungen auf soziale Mißstände dadurch nicht jenen ›klassenkämpferischen‹ Makel, der anderen Soziodramen anhaftete. Auch bot *Imitation* gerade aufgrund seiner opulenten Bilder und seiner stilisierten Darstellung reichlich Spielraum sowohl zur Realitätsflucht und als auch zur Projektion.

Die Zuschauer erkannten in *Imitation of LIFE* viele Elemente der ›Wirklichkeit‹ wieder (etwa das Problem des Kommunikationsverfalls in der modernen Familie), wurden jedoch durch die Hochglanzartigkeit der Inszenierung gleich wieder auf Distanz gebracht. Komplexe Zusammenhänge kamen in Form von simplen, für jedermann verstehbaren Sinnstrukturen daher. Man fühlte sich in seinen Anliegen und Bedürfnissen verstanden und blieb doch von den ›ernsthaften‹ Problemen, z. B. Antikommunismus und Kalte-Kriegs-Angst, verschont. Damit lieferte der Film ein Beispiel für den vielerorts verbreiteten Eskapismus, der sich etwa auch in dem gestiegenen Verlangen nach Seifenopern und Comedy-Serien (*I Love Lucy*, *I Married Joan*) ausdrückte.

Der narrative Mikrokosmos war in diesen Fiktionen meist der der ›typisch-amerikanischen‹ Kleinfamilie. Im Mittelpunkt standen die Beziehungen zwi-

¹ Aus heutiger Sicht war es gerade diese scheinbare ideologische Unbeflecktheit, mittels derer der Film eine Funktion als Auffangbecken von Sehnsüchten und Idealen annehmen konnte.

schen den Individuen, insbesondere zwischen Mann und Frau; tiefgreifende soziale Probleme wurden meist nur in karikiertem (und damit halbwegs verdaulichem) Form behandelt. Inszeniert wurden hier Modelle der Verhandlung von ›Wirklichkeit‹, wie sie dem damaligen Publikum nur allzu bekannt vorkommen mußten. So wie die Protagonisten aus den Film- und Fernsehproduktionen in einem Netz von Problemstellungen und Wertekonflikten verfangen waren, aus dem sie Folge für Folge, Film für Film, wieder herausfinden mußten, sahen sich auch viele Zuschauer als ›Gefangene‹ einer Gesellschaft, die sie mit vielen tatsächlich nur schwer lösbaren Problemen konfrontierte. Die filmische Fiktion kommunizierte hier gewissermaßen mit dem Empfinden des Publikums und offerierte auf komplexe Weise Strategien der Konfliktbewältigung (auch wenn diese Strategien häufig nur in einer Anleitung zum Eskapismus bestanden).

Dialogizität des Filmgeschehens und ›symbolische Aktion‹

Der Titel des vorliegenden Bandes — »Film as Symbolic Action« — leitet sich von einer bekannten Formulierung des in den 40er und 50er Jahren einflußreichen Literaturphilosophen Kenneth Burke ab. Das Konzept der ›symbolischen Aktion‹ des literarischen Textes, das Burke in *The Philosophy of Literary Form* (1941) und *Language as Symbolic Action* (1966) entworfen hat, ist heutzutage keineswegs veraltet, wie seine lebendige Rezeption durch die Kulturwissenschaft belegt (vgl. Fluck 1983, 361-371). Folgt man Burkes Modell, so scheinen sich literarische Texte als komplexe strategische ›Antworten‹ auf Fragen zu konstituieren, die in einer spezifischen historischen Situation aufkommen. Die Fiktion fungiert, so gesehen, als Forum vielschichtiger Konfliktlösungs- und Positionsbestimmungsangebote, die vom Leser / von der Leserin jedoch nicht schlicht übernommen, sondern erst einmal überdacht und symbolisch ›durchgeprobt‹ werden. Im Mittelpunkt dieses Prozesses steht die kontinuierliche Interaktion zwischen (fiktionalen) Konstrukten der ›Realität‹, wie sie vom Text angeboten werden, und der subjektiven Erfahrung des Lesers. Die sich dabei entspinneenden Beziehungen zwischen ›Wirklichkeit‹ und ›individuellem Erleben‹ werden im Verlauf dieses Prozesses immer wieder aufs neue gebildet, bewertet und arrangiert (vgl. Fluck 1983, 361-371).

Zur Untersuchung der Kultur der 50er Jahre erscheint das von Burke vorgeschlagene Modell besonders gut geeignet, da es die Möglichkeit bietet, den so-

ziokulturellen Hintergrund der Zeit als lebendige Matrix in die Interpretation mit einzubeziehen. Da sich fiktionale Texte quasi permanent (explizit oder implizit) auf den gesellschaftlichen Kontext beziehen und ihn neu inszenieren, können sie als Schauplätze einer ›unending conversation‹ über ebendiesen Kontext begriffen werden (Burke 1941, 110f.). Rückgreifend auf diese Beobachtungen läßt sich die weiterführende These aufstellen, daß diese Texte zugleich eine wertvolle Quelle zur Analyse des zeit- und kulturgeschichtlichen Hintergrundes darstellen. So gesehen, ähneln die Texte Palimpsesten, die eine tiefer verborgene, durch oberflächliche Neubeschriftung auf den ersten Blick unkenntliche Bedeutung in sich tragen. Sprache ist dabei immer, wie wir seit Bachtin wissen, ›dialogisch‹, d. h. sie korrespondiert nicht nur mit dem Adressaten sondern auch intertextuell mit dem Nichtgesagten der vielen anderen Texte, in die sie eingebettet ist. Als heutige Betrachter können wir durch die Analyse von Filmen der 50er Jahre viel darüber erfahren, wie in dieser Zeit gedacht wurde, welche Befindlichkeiten und Konflikte damals vorherrschten und welche Strategien zur Lösung dieser oft weitgreifenden Probleme offeriert wurden. Ein solcher Ansatz deckt sich mit den Versuchen des *New Historicism*, die Kulturbezogenheit von literarischen und filmischen Texten aufzudecken. »Kunstwerke«, so stellt Stephen Greenblatt fest, »enthalten [...] einen Gutteil [der] Situation [in der sie hergestellt wurden] ausdrücklich oder implizit in sich selbst, und diese gespeicherte Aufnahme ist es, was viele literarische [aber auch *filmische*, S. B.] Werke den Zusammenbruch der Bedingungen überleben läßt, die zu ihrer Herstellung führten« (1995, 51).

Nun geben diese Kunstwerke diese Inhalte und intertextuellen Anspielungen nicht immer ›freiwillig‹ preis, sondern häufig nur über eine Analyse der spezifischen Gegebenheiten eines Textes und seines symbolischen Referenzpotentials. Die dominante Kultur der fünfziger Jahre mußte die unaussprechlichen Realitäten des kalten Krieges und des McCarthyismus sowie andere Tabuthemen sexueller, moralischer und sozialer Natur in besonderer Weise verschlüsseln, um die damit verbundenen Konflikte in einer für den Konsumenten erträglichen und emotional nachvollziehbaren Weise inszenieren zu können. Hierzu mußte die literarische bzw. filmische Fiktion so konstruiert sein, daß sie in einen Kontakt mit den Leserbefindlichkeiten und der damaligen historischen Situation (die diese Befindlichkeiten im wesentlichen hervorgebracht hatte) treten konnte. Filme und literarische Texte fungieren, so gesehen, immer auch als Prismen, mit Hilfe derer sich bestimmte kulturelle Konflikte und Gestimmtheiten in für

den Leser / die Leserin wahrnehmbarer Form manifestieren können. Durch die Analyse bestimmter ›paradigmatischer‹ Texte einer Zeit können wir einen Zugang zu dem gewinnen, was Kenneth Burke einmal als ›informal dictionary‹ einer Kultur (1941, 300) bezeichnet hat.¹ Dieses ›informelle Lexikon‹ ist in den Texten gleichsam als strukturgebendes Gewebe vorhanden. »Literary works«, schreibt John Guillory in *Cultural Capital*, »must be seen [...] as the vector of ideological notions which do not inhere in the works themselves but in the context of their institutional presentation, or more simply, in the way in which they are thought« (1993, ix). Ein zentrales Anliegen des in diesem Working-Paper verwirklichten Projektvorhabens war es, genau dieses kulturelle Moment — »the way in which texts are *thought*« — auf der Ebene einer filmtheoretischen Untersuchung zu bergen.

Das Moment der ›Ereignishaftigkeit‹ (›inner eventfulness‹) von Texten, um einen weiteren Terminus von Burke zu übernehmen, nimmt einen wichtigen Platz innerhalb der Textkritik ein. Darunter ist die unerwartete, aus dem Zusammenspiel verschiedener symbolischer Ebenen hervorgerufene ›Emergenz‹ von Bedeutung zu verstehen — das im Moment der Konkretisation eines Textes zum Ausdruck kommende Erschließen neuer Möglichkeiten.² Gerade dort, wo unterschiedliche Funktionspotentiale eines Textes aufeinandertreffen — was, wie in den vorliegenden Essays gezeigt werden soll, besonders oft auf Texte der scheinbar so ruhigen fünfziger Jahre zutrifft —, ist die Ereignishaftigkeit des Textes ein fruchtbares Feld der Analyse.

¹ Kenneth Burkes Vorstellung eines ›informal dictionary‹ weist überdies klare Bezüge zu Bourdieus Konzept des ›kulturellen Kapitals‹ auf, welches als das Instrumentarium des Lesers zur ›adäquaten‹ Erfassung eines Textes begriffen wird (vgl. Guillory 1993, vii-xiv). Mit Bourdieu bildet dieses ›kulturelle Kapital‹ gleichsam den ideologischen Hintergrund aller literarischen Operationen eines Textes und schwingt daher auch bei jeder Rezeption immer wieder mit.

² Winfried Fluck hat zur Vermittlung von ›Wirklichkeit‹ in literarischen Texten folgende Anmerkungen gemacht: »Primär sind sie [Romane, S. B.] als Kommunikationsakte Versuche der Strukturierung von Welt, die sich im Verlauf einer probeweisen Form des Weltentwurfs selbst auf die Probe stellen und deren innertextuelle ›Richtungsänderungen‹ daher auch als Kommentar zum eigenen Projekt zu verstehen sind. Den Grund für eine innere ›Ereignishaftigkeit‹ des literarischen Textes sehe ich somit nicht primär im Disseminationspotential des sprachlichen Zeichens [...], sondern in einem Prozeß ständiger Verhandlung und Readjustierung, der durch die instabile Referenz des literarischen Textes notwendig wird und ihn zu immer neuer Vermittlung von Realem und Imaginärem zwingt« (1997, 16). Ähnliche Aussagen lassen sich, wie in diesem Band ansatzweise gezeigt werden soll, auch bezüglich der inneren Dynamik und Wandlungsfähigkeit des filmischen Textes treffen.

Realismus und ›empowerment‹

Es ist kein Zufall, daß es in den Fünfzigern gerade die populäre Kultur war, der, wie naturgegeben, die Aufgabe einer Verständigung über die unleugbar vorhandenen inneren und äußeren Probleme zufiel. Als einzige kulturelle Vermittlungsinstanz schien die *popular culture* à la Hollywood wirklich in der Lage zu sein, das tiefgreifende Bedürfnis nach Orientierungshilfen und Interpretationsmustern ›richtigen‹ Verhaltens zu stillen (vgl. Fluck 1977, 45). Mehr noch als mündliche Überlieferung und Literatur konnten visuelle Konzeptionen von ›Wirklichkeit‹ dem Publikum der Nachkriegsära das Gefühl verleihen, daß hier ein Kaleidoskop der menschlichen Sehnsüchte, Ängste und Aggressionen am Werke war. Die Produktionen des Hollywood-Kinos erschienen vielen dabei ›wirklicher als die Wirklichkeit selbst‹, was in dem Anspruch des Films begründet liegt, Realität nicht nur abzubilden, sondern auch in einer möglichst sinnlichen, auch tiefere Facetten des menschlichen Bewußtseins ansprechenden Form zu inszenieren, also in der Imagination des Zuschauers neu entstehen zu lassen. »Film changes the rules of the historical game«, schreibt Robert A. Rosenstone in *Visions of the Past*, »insisting on its own sort of truths, truths which arise from a visual and aural realm that is difficult to capture adequately in words« (1995, 15). Filme greifen dabei nicht nur auf bereits in der Literatur erprobte Konzepte der Wirklichkeitsvermittlung zurück, sondern erweitern diese durch die kombinierte Anwendung von Bild, Ton, Sprache und Text. Wenngleich die glitzernde Kunstwelt, die vom neuen Medium Fernsehen und vom Hollywood-Kino geschaffen wurde, aus heutiger Sicht geradezu artifiziell anmuten mag, so haben dennoch darin viele seinerzeit einen authentischen Ausdruck von Realität erblickt. Wirkungsästhetisch betrachtet läßt sich hier ein wechselseitiger Prozeß der Zeichenübertragung feststellen: Einerseits wurde die ›dominante‹ Fünfziger-Jahre-Fiktion, wie sie das Fernsehen entwarf, von der damaligen Vorstellungswelt mitkonstituiert, andererseits trug diese Fiktion aber auch dazu bei, daß sich diese Vorstellungswelt in ihrer vorhandenen Form überhaupt erst konstituieren konnte. Dies bringt uns zurück zu der eingangs angeführten Frage Douglas Brodes nach dem Verhältnis zwischen filmischer und sozialer Realität (»do movies imitate life or does life imitate the movies?«). Aus rezeptionsästhetischer Sicht besteht durchaus ein ›mimetischer‹ Bezug zwischen dem damals wie heute vorherrschenden Image der Fifties und dem kulturellen

Selbstverständnis der Epoche. Darauf weist auch Frederic Jameson in seinen Betrachtungen zur 50er-Jahre-Kultur hin:

If there is ›realism‹ in the 1950s [...], it is presumably to be found there, in mass cultural representation, the only kind of art willing (and able) to deal with the stifling Eisenhower realities of the happy family in the small town, of normalcy and nondeviant everyday life. (1993, 280)

In den Ikonen der 50er Jahre — James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe — kam diese massenkulturelle Repräsentation von ›Wirklichkeit‹ besonders deutlich zum Tragen. In ihnen verdichteten sich die Sehnsüchte und Wünsche, aber auch die Konflikte und Aporien jener Jahre in paradigmatischer Weise. Doch die Hollywood-Stars waren nicht nur reine Projektionsflächen für die Vorstellungen der Zuschauer und Zuschauerinnen; ihre Probleme und ihre Gelüste, ihre Hochs und Tiefs (kurz: ihr Leben und Leiden) im Film wie in der Wirklichkeit stellten die dynamische Textur dar, in welche das Publikum seine eigenen Erfahrungen eingeschrieben sah. So konnte etwa Marilyn Monroe, wie Richard Dyer (1987, 19-66) überzeugend argumentiert, nur deshalb auf der Leinwand so etwas wie ›Charisma‹ entwickeln, weil sie eine nahezu perfekte Verkörperung der damals vorherrschenden Vorstellungen von Sexualität war.

Hier läßt sich eine Parallele zu James Dean feststellen, der vor allem deshalb zu einer Ikone der Fünfziger-Jahre-Kultur werden konnte, weil er als Inbild der Jugendprotestbewegung viele der verbreiteten Vorstellungen von Jugendlichkeit und Rebellion bediente. Mit Dean trat ein charismatischer, glaubwürdiger Held neueren Typs ans Licht der Öffentlichkeit, dessen zahlreiche Facetten und Brüche ein ungeheures Potential an Sinnbildungsreferenzen auszulösen imstande waren. Für viele junge Leute, häufig »impressionable young people trapped in a world without meaning«, wie Douglas Brode sicher nicht zu Unrecht feststellt (1992, 165), war James Dean *das* Inbild des jugendlichen Rebellen. Auch in *Rebel without a Cause* spielte Dean — wie zuvor schon in Elia Kazans *East of Eden* und danach in George Stevens' *Giant* — einen jugendlichen Querkopf. Die biographischen Parallelen zwischen Dean und den von ihm verkörperten Filmfiguren drängen sich ein ums andere Mal auf. So teilt ›Jimmy‹ Dean mit Jim Stark aus *Rebel* nicht nur den Namen, sondern beide fahren sogar einen ähnlichen Wagen. Es liegt die Vermutung nahe, daß diese Parallelen von den Produzenten des Films wenn nicht bewußt einkalkuliert so doch zumindest stillschweigend für ihre kommerziellen Ziele genutzt wurden. Der durch die Blätter der Regenbogenpresse informierte Zuschauer konnte in *Rebel* bis in die kleinsten Facet-

ten hinein intertextuelle Anspielungen auf das Leben des Schauspielers entdecken, etwa in der Messerstecherei-Szene am Observatorium, in der Dean von seinem Konkurrenten mehrfach ›toro‹ (Stier) genannt wird. Viele Zuschauer müssen dabei unwillkürlich die seinerzeit häufig in Zeitungen abgebildeten Fotos des Stierkampf-Amateurs Dean vor Augen gehabt haben, auf denen er mit Torerogewand und Stierhörnern zu sehen war (vgl. Schulz 1991, 29). Im Gegensatz zu Dean hatte beispielsweise Marlon Brando, der in einem von der Thematik her vergleichbaren Film über Jugendliche, *The Wild One* (1953), in den Kinos zu sehen war, eine Identifizierung seiner Person mit der Filmfigur Johnny stets abgelehnt, »insisting vehemently he was not in any way like the character he'd portrayed« (Brode 1992, 166). Als zweifellos genialer Selbstdarsteller schien Dean die Herausforderung geradezu zu lieben, die sich aus der Verschmelzung von filmischer Figur und Schauspieler-Persona ergab. Die Neigung Deans zu einer permanenten Inszenierung seiner selbst steht in enger Verbindung zur Schauspieltechnik des ›method acting‹, die den angehenden Filmdarstellern im New Yorker ›Actor's Studio‹ beigebracht wurde (und die vor Dean auch der erste ›Rebell‹ des US-Kinos, John Garfield, dort erlernt hatte). Basierend auf den Lehren des russischen Theaterregisseurs Konstantin S. Stanislawski zielte dieses Konzept darauf ab, daß der Schauspieler zu einer betonten Körpersprache und dem biographisch ausgerichteten Einsatz seiner Mittel gebracht werden sollte (vgl. Schulz 1991, 10).

Das Hollywood-Kino der fünfziger Jahre ahmte hier ›reales Leben‹ nach, um, im Gegenzug, als eine Art symbolischer Setzkasten an Möglichkeiten der individuellen Positionsbestimmung wiederum das Leben seiner Zuschauer zu beeinflussen. Bei diesem kommunikativen Wechselspiel waren insbesondere die inhärente Diskursvielfalt und die fast an Beliebigkeit grenzende Offenheit des figurativen Selbstverständigungspotentials der Filme von Relevanz. Viele Strategien der Verhandlung von ›Wirklichkeit‹ vermittelten sich dem Zuschauer dabei nur unterschwellig, d. h. durch die Anwendung bestimmter in der damaligen historischen Situation ›logischer‹ Zeichen und Zeichenverkettungen.

Im Hollywood-Kino der Zeit taten sich erstaunlich viele Nischen auf, in denen das vielfach vorhandene, aber verdrängte Bedürfnis nach Nonkonformität gefahrlos, da quasi nur ›zur Probe‹, durchgespielt werden konnte. Weibliche Emanzipation, unbeschränkte sexuelle Lust, Homoerotik, jugendliche Rebellion, Rock'n Roll, das Beat-Movement — all diese ›Verwerfungen‹ der modernen Gesellschaft fanden in der Kultur der fünfziger Jahre ihren Platz und konnten in

diesem Experimentierfeld gleichsam spielerisch gegen die traditionellen Normen und Werte ausagiert werden. Der Schauplatz des Hollywood-Films der Fünfziger war somit nicht nur zur reinen Darstellung und Namensgebung von gesellschaftlichen Phänomenen angetan, sondern auch zur spannungsvollen Verhandlung rivalisierender Konzepte, seien sie sozialer, kultureller oder ästhetischer Art. Der ›Gebrauchswert‹, der diesen Texten zukam, muß als sehr hoch bewertet werden, konnten darin doch viele insgeheim vorhandene Vorstellungen zum Ausdruck kommen, die ansonsten kaum generiert (ja vielleicht nicht einmal imaginiert) worden wären. In diesem Sinn läßt sich die Kultur der amerikanischen 1950er Jahre als komplexes Forum (und als Katalysator) eines kulturellen Ermächtigungs- und Enthierarchisierungsprozesses begreifen, der, zurückgehend auf die im Roman des 19. Jahrhunderts entwickelten Konzepte des *empowerment* auch heute noch zu verspüren ist (vgl. Fluck 1997, 7-29). Aus der Sicht des späten 20. Jahrhunderts läßt sich feststellen, daß jede noch so reaktionäre Botschaft aus den Filmen der 50er Jahre im Kontext der 90er Jahre unweigerlich an ideologischer Schärfe verlieren muß. Eingebunden in das ›kulturelle Wissen‹, das uns die moderne Medienkultur zur Seite stellt, können viele Momente, die ursprünglich negativ besetzt gewesen sind, heute als selbstwertsteigernd rezipiert und eingesetzt werden. Ein Beispiel ist die Faszination, die auch heute noch von Figuren wie Dean, Brando und Monroe ausgeht und die über alle Anfeindungen, etwa von feministischer Seite, hinaus Bestand gehabt hat.

Blame it on ›mother‹

Neben einem Potential zur Selbstwertsteigerung und freien Referenzbildung wohnt den meisten Filmen jedoch auch eine starke Tendenz zur Systemstabilisierung inne, die aus dem Gebundensein der filmischen Wirklichkeitskonstruktion an soziale Werte und Kontexte resultiert. Diese ideologische Funktion von Filmen ist im Moment der Rezeption häufig kaum auszublenden und tangiert in ihrer Penetranz auch andere, eher an Momenten des *self-empowerment* orientierte Wirkungsstränge. In *Rebel without a Cause* ist es das Bild der zänkischen, kastrierenden ›mom‹, das gleich einer abstrusen, beunruhigenden Travestie die filmische Struktur bis hin zur letzten Sequenz dominiert. Es ist bezeichnend, daß es im Symbolraum des Films, der zunächst einmal von sozialen Konflikten und Verständigungsprobleme unter den Individuen geprägt zu sein scheint,

ausgerechnet die dominante Mutter ist, die als Drahtzieherin der emotionalen Probleme entlarvt wird. Neil Hertz hat in seinem intelligenten Aufsatz »Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure« zu recht vermerkt, daß in politisch instabilen Phasen der gesellschaftlichen Entwicklung häufig Gender-Kategorien ins Feld geführt werden, um komplexe, beängstigende Situationen faßbar werden zu lassen. Hertz nennt diesen Vorgang »the representation of what would seem to be a political threat as if it were a sexual threat« (1983, 27). Etwas Ähnliches können wir in *Rebel* beobachten, wo die matronenhafte Heldin als Projektionsfläche für alle möglichen im Handlungsraum des Filmes aufgebauten Ängste und Bilder herhalten muß. Die im Film entwickelten Szenerien (Jim und seine Eltern / Jim und die Gesellschaft) gewinnen dank ›mom‹ einen morbiden, von Wertezersfall und Gender-Perversion bestimmten Charakter.

Als Erfinder des ›mom‹-Stereotyps kann der amerikanische Schriftsteller Philip Wylie bezeichnet werden, der auch verschiedentlich als Drehbuchautor für Hollywood gearbeitet hat, etwa bei dem Science-Fiction-Spektakel *When Worlds Collide* (1951) und dem stark antikommunistisch ausgerichteten Atomkriegs-Film *Tomorrow* (vgl. Rogin 1984, 7). Wylies größter Erfolg blieb jedoch *Generation of Vipers* — jenes berühmte Pamphlet gegen den amerikanischen ›momism‹, das von der American Library Association im Jahre 1950 als »eines der einflußreichsten Bücher der ersten Hälfte des Jahrhunderts« bezeichnet wurde (ibid., 6). Hierin skizziert Wylie die typische amerikanische ›mom‹ als selbstgerechte, heuchlerische und sexuell verklemmte Frau mittleren Alters. Das von reichen, dämonischen ›Moms‹ regierte Amerika figuriert mit Wylie als »a matriarchy in fact if not in declaration«, in dem die Frauen die Männer geradezu vergewaltigen. Die kausale Kette, die Wylie hier entwirft, ist eindeutig:

I give you mom. I give you the destroying mother. [...] I give you Medusa. (Wylie 1942, in: Rogin 1984, 6)

Auch Lora Meredith (Lana Turner) aus Sirks *Imitation of Life* ist nicht allzu weit davon entfernt, in dieses Klischee zu fallen. Loras zerstörerische Selbstsucht verschreckt nicht nur Steve, den sie fast heiratet, sondern treibt auch ihre Tochter in die Arme desselben. Im Gegensatz zu *Rebel* ist *Imitation* jedoch vom Genre her fast als ›women's film‹ zu bezeichnen. Der Reiz von Sirks Film leitet sich in der Sicht vieler Feministinnen insbesondere aus der Offenheit der Filmkomposition und der daraus folgenden Ambiguität der Figur der Lora her (Heung 1991, 302). Interessanterweise kommt jedoch auch *Imitation* nicht ohne

starke oppositionale Strukturen aus. Sandy Flitterman-Lewis spricht hierbei von einem »dialectical discourse in which everything is mediated by social contradictions« (1991, 330). Daß über eine soziale Polarität hinaus (an deren Enden Lora bzw. ihr schwarzes Dienstmädchen Annie stehen) auch hier (wie schon in *Rebel*) wiederum Geschlechterkonflikte eine zentrale Rolle spielen, zeigt Sandra Wandke kompetent in ihrem Essay auf. *Imitation of Life* ist in hohem Maße an traditionellen Konfliktlinien entlang konstruiert. Jedoch existiert auch hier — bei aller Festlegung auf moralische Positionen und bei aller positionalen Begrenztheit, der die Figuren im symbolischen Handlungsraum unterliegen — ein Freiraum für »alternative« Formen des Sinnbildung.

Diese Möglichkeit zu »alternativen« Formen des Sinnbildung wurzelt in dem Verselbständigungspotential eines jeden Films, das auch ohne den direkten Bezug auf den filmischen Kontext in einer Kultur aktiv sein kann. Man denke etwa an die aus unserer Fernsehkultur kaum noch wegzudenkenden Seifenopern, die in Thematik und Form immer noch an Sirks Ursprungskonzeption erinnern. Filme wie *Imitation of Life* haben ohne Zweifel mit dazu beigetragen, daß in der Vorstellungswelt der Nachkriegsgeneration ein schier endloser Prozeß der Verselbständigung von Zeichen in Gang gesetzt werden konnte, dessen Auswirkungen bis in die Verästelungen der modernen Fernseh- und Pop-Kultur hinein zu verfolgen sind. Die in diesem Working-Paper zusammengefaßten Essays wollen einen kleinen Beitrag dazu leisten, daß die zur Zeit so lebendig geführte funktionsgeschichtliche Debatte über die amerikanischen Fünfziger als Vorphase der »revolutionären« Sechziger um einige dynamische Facetten bereichert werden kann.

Filmographie

Blackboard Jungle (1955), R: Richard Brooks, P: Pandro S. Berman, B: Evan Hunter, D: Glenn Ford (*Richard Dadier*), Anne Francis (*Anne Dadier*), Louis Calhern (*Jim Murdock*), Vic Morrow (*Artie West*), Sidney Poitier (*Gregory W. Miller*).

Imitation of Life (1959), R: Douglas Sirk, P: Ross Hunter, B: Eleanore Griffin & Allan Scott [bas. auf dem Roman von Fannie Furst], D: Lana Turner (*Lora Meredith*), John Gavin (*Steve Archer*), Juanita Moore (*Annie Johnson*), Susan Kohner (*Sara Jane*), Sandra Dee (*Susie*).

On the Waterfront (1954), R: Elia Kazan, P: Sam Spiegel, B: Budd Schulberg, D: Marlon Brando (*Terry Malloy*), Eva Marie Saint (*Edie Doyle*), Karl Malden (*Father Barry*), Lee J. Cobb (*Johnny Friendly*), Rod Steiger (*Charlie Malloy*).

Rebel without a Cause (1955), R: Nicholas Ray, P: David Weisbart, B: Stewart Stern, D: James Dean (*Jim Stark*), Natalie Wood (*Judy*), Jim Backus (*Jims Vater*), Ann Doran (*Jims Mutter*), Sal Mineo (*Plato*).

The Seven Year Itch (1955), R: Billy Wilder, P: Charles K. Feldman & Billy Wilder, B: George Axelrod & Billy Wilder, D: Marilyn Monroe (*The Girl*), Tom Ewell (*Richard Sherman*), Evelyn Keyes (*Helen Sherman*).

The Wild One (1953), R: Laslo Benedek, P: Stanley Kramer, B: Frank Rooney, D: Marlon Brando (*Johnny*), Mary Murphy (*Kathie*), Robert Keith (*Harry Bleeker*), Lee Marvin (*Chino*).

Literatur

- Auster, Albert, and Quart, Leonard. *American Film and Society since 1945*. New York: Praeger, 1984.
- Brode, Douglas. *The Films of the Fifties. 'SUNSET BOULEVARD' to 'ON THE BEACH'*. 1976. New York: The Citadel Press, 1992.
- Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. Louisiana State UP, 1941.
- . *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley & Los Angeles: Univ. of California Press, 1966.
- Byars, Jackie. *All That Hollywood Allows. Re-Reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- Derrida, Jacques. »Me-Psychoanalysis: An Introduction to the Translation of 'The Shell and the Kernel' by Nicolas Abraham.« [»Moi — La Psychanalyse«, 1976, transl. by Richard Klein]. *Diacritics*, 9 (1979): 4-12.
- Dowdy, Andrew. *The Films of the Fifties*. New York: Marrow, 1975.
- Dyer, Richard. »Monroe and Sexuality.« *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. British Film Institute Cinema Series. London: Macmillan, 1987: 19-66.
- Ehrenreich, Barbara. *The Hearts of Men. American Dreams and the Flight from Commitment*. New York, London, et al: Doubleday, 1983.
- Fischer, Lucy. (ed). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*. New Brunswick, Rutgers UP, 1991.
- Flitterman-Lewis, Sandy. »Imitation(s) of Life: The Black Woman's Double Determination as Troubling 'Other'«. Fischer, Lucy. (ed). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*. New Brunswick, Rutgers UP, 1991: 325-335.
- Fluck, Winfried. *Populäre Kultur. Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- . »Literature as Symbolic Action.« *Amerikastudien*, 28, 3 (Herbst 1983): 361-371.
- . *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans. 1790-1900*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Greenblatt, Stephen. »Kultur.« (»Culture«). 1990, übers. von Moritz Baßler. Baßler, Moritz (Hg). *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1995: 48-59.
- Guillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago & London: The Univ. of Chicago Press, 1993.
- Hertz, Neil. »Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure.« *Representations*, 4 (Fall 1983): 27-54.
- Heung, Marina. »'What's the Matter with Sarah Jane?' Daughters and Mothers in Douglas Sirk's *Imitation of Life*.« In: Fischer, Lucy (ed). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*. Rutgers UP, New Brunswick 1991: 302-324.
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart & Weimar: Metzler, 1996.
- Jameson, Frederic. »Nostalgia for the Present.« *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso, 1991: 279-296.
- Jowett, Garth, and Linton, James M. *Movies and Mass Communication*. Beverly Hills &

- London: Sage Publications, 1980.
- Krusche, Dieter, und Labenski, Jürgen. *Reclams Filmführer*. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Metz, Christian. »Im Innern des Cinéma: Das Fait Filmique.« In: *Sprache und Film*. Übers. von Micheline Theune und Arno Ros. Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1973: 9-22.
- Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. (*How to Read a Film*, 1977, übers. von Hans-Michael Bock & Brigitte Westemeier). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1989.
- Montrose, Louis A. »Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur.« (»Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture»). 1989, übers. von Moritz Baßler. Baßler, Moritz (Hg). *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1995: 60-93.
- Rogin, Michael. »Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies.« *Representations*, 6, Spring 1984: 1-36.
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, Mass., & London, England: Harvard UP, 1995.
- Seeßlen, Georg. *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1980.
- Wylie, Philip. *Generation of Vipers*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1942.