



Zwiespältiges Hollywood

Wilfried Berghahn

Das Gesellschaftsbild des amerikanischen Films

Das Kino dient der modernen Gesellschaft als einer der Orte, an dem das Publikum seine Wünsche und Ängste abladen darf, damit die Filmproduzenten ihm daraus eine plausible Geschichte machen. Das ist nirgends mit größerer Perfektion geschehen als in den Vereinigten Staaten. In keinem anderen Land der westlichen Hemisphäre bieten sich die kollektiven Phantasien so klar umrissen und bis in alle Einzelheiten durchkalkuliert ihrem Publikum dar, wie in Amerika. Wo industrielle Produktion den Alltag perfekt rationalisiert hat, ist es offenbar unausbleiblich, daß auch die seelischen Spiegelungen der Nation übersichtlich konsumierbar auftreten müssen. Das amerikanische Kino ist ein Supermarkt für Gesellschaftskostüme und Charaktermasken. Es herrscht wie in den großen Kaufhallen der gleiche Überfluß an Angeboten, aber ebenso wie dort auch eine raffinierte Lenkung, die am Ende die Auswahl präzise vorschreibt.

Das ist, wenn man es vom Standpunkt der Produktion aus betrachtet, zunächst nur ein Reflex der Herstellungsbedingungen. Eine rationelle Industrieproduktion kann sich keine völlige Freiheit der Erfindung erlauben. Sie muß mit Modellen und standardisierten Einzelteilen arbeiten. Man hat das in Amerika sehr früh erkannt. Schon in den ersten Jahren des Stummfilms begriff man, daß es rentabler ist, eine Serie aufzulegen, in der die Hauptdarsteller dieselben sind und nur die Kulissen ein wenig umgestellt werden, als immer neue Geschichten zu erfinden. Auf diese Weise entstanden sowohl die Groteskfilme – das größte Beispiel ist Chaplin – wie die Wildwestserien oder Tarzans Abenteuer.

Wenn wir heute von der Standardisierung des Hollywoodfilms sprechen, meinen wir jedoch in der regel etwas anderes. Wir meinen nicht mehr die immer gleichen Stars oder Schauplätze, nicht die sichtbare Identität, sondern gerade die verborgene, die uns scheinbar ganz neue, nie gesehene Gesichter und Probleme auf eine Weise vorführt, daß wir nicht umhin können, uns ständig an ganz andere Filme erinnert zu fühlen, die anscheinend doch nichts mit diesem hier und jetzt zu tun haben und ihn eben dennoch – auf eine zunächst undurchschaubare Weise – zum Sekundärprodukt stempeln. Das ist ein Seriencharakter, der – außer durch gewisse technische Übereinstimmungen – durch eine immer gleiche Dramaturgie hervorgebracht wird. Natürlich kann man auch diese dramaturgische Standardisierung aufs Konto der Produktionserfordernisse schreiben. Man übersieht dann aber, daß kein Industrieprodukt, das nach festen Konstruktionsplänen angefertigt wird, sich ohne Einbuße auf dem Markt behaupten kann, wenn es nicht auch gleichbleibenden Be-

Zwiespältiges Hollywood

dürfnissen entspricht. Wir meinen deshalb: der immer gleiche Zuschnitt des amerikanischen Films ist nicht nur eine industrielle sondern eine gesellschaftliche Rationalisierung.

Sehen wir uns zunächst einige typisch amerikanische Filmmodelle an. Am besten beginnen wir von der Peripherie her, mit den beiden erfolgreichsten Schöpfungen der Hollywood-Produktion, mit dem Gangster und dem Westerner. Das sind, worauf Robert Warshow mit recht hingewiesen hat, beides Männer mit Pistolen. „Die Pistole als greifbares Objekt und die Haltung, die mit ihrem Gebrauch verbunden ist, stehen optisch und emotional im Mittelpunkt beider Filmtypen“, sagt er. Das klingt gefährlich und sieht nach einem tiefverwurzelten Hang zur Gewalttätigkeit aus. Bei genauerem Zusehen zeigt sich jedoch, daß die Pistole in diesen Filmen weniger ein Instrument des Angriffs als der Selbstbehauptung darstellt. Im typischen Gangsterfilm, der als rein amerikanische Schöpfung angesehen werden muß und nicht verwechselt werden sollte mit dem Kriminalfilm, liegt sie in der Hand eines Mannes, der durch einen verhängnisvollen Makel vom normalen Leben ausgeschlossen ist und nun allein gelassen mit einer Pistole seine Haut verteidigen muß. Er ist der berüchtigte und berühmte Einzelgänger im Großstadtdschungel – gezeichnet oft durch eine Verunstaltung seines Äußeren, ein Narbengesicht etwa! – der jedermann den Kampf angesagt hat, weil er selbst von allen gejagt und schließlich auch zur Strecke gebracht wird.

Ähnlich, aber mit einem anderen Vorzeichen versehen, erzählt auch der Wildwestfilm die Geschichte vom Außenseiter. Im Mittelpunkt aller jener Filme, die sich in den Vorstadtkinos der westlichen Welt einen festen Platz erobert haben, steht jedesmal ein Mann, der seine imponierende Haltung der Tatsache verdankt, daß er allein ist: von niemand abhängig als von sich selbst, niemand untertan. Natürlich kann sein Lebensraum nicht die zivilisatorisch durchforstete Großstadt sein mit ihren vielfältigen Beanspruchungen, sondern ist die weite, noch unverstellte Prärie der Vorväterzeit, in der man zum Leben nichts zu benötigen schien als ein Pferd und eine Pistole. Diese imaginäre Szenerie durchstreift der Westerner als ein einsamer Reiter. Zwar kann er Genossen haben, aber sie gehen ihn im Grunde nichts an. Seine vitalen Entscheidungen muß er ohne sie treffen. Die anderen, namentlich Frauen und die Leute aus den verbürgerlichten Oststaaten, verstehen ihn nicht. Oft ist sogar das formale Recht gegen ihn, niemals jedoch die Gerechtigkeit, greift er doch immer eine Sekunde später zur Pistole als sein räuberischer Gegner. Trotzdem siegt er natürlich im echten Western-Film jedesmal. Dies und die Ruhe, die er allezeit ausstrahlt, unterscheidet ihn markant von dem gehetzten Narbengesicht im Dickicht der Städte.

Zwiespältiges Hollywood

Beide Leitbilder sind von Mißtrauen gegen das Leben in der Gemeinschaft erfüllt. Für den Gangster ist die Gesellschaft eine Falle, der er entinnen möchte, aber nicht kann. Für den Helden des Wildwestfilms haben kooperative Zusammenschlüsse, wie sie ihm in Gestalt der kleinen Präriestädte entgegentreten, einen bedenklichen Geruch nach Geschäftemacherei, Korruption oder bourgeois Langeweile. Beide rebellieren dagegen, festgelegt zu werden, soziale Funktionen ausüben zu müssen, sich in die Fron eines Berufes begeben zu müssen. Beide bestehen darauf, daß man frei nur ohne Rücksicht auf andere leben kann.

Die Zuschauer dieser Filme sind jedoch Bürger, sie sind Großstädter, sie haben Berufe und Familien. Sie sind eingespannt in tausend Abhängigkeiten. Und sie fühlen sich darin unbehaglich. Dieses Unbehagen ist die Begründung beider Filmgattungen. Als zwei Seiten derselben Medaille spiegeln sie ein ideologisches Dilemma, in dem die amerikanische Gesellschaft sich befindet. Auf der einen Seite ist da die Freiheitsphilosophie, auf die die Vereinigten Staaten gegründet wurden, das Versprechen, daß in Amerika jeder nach seiner eigenen Façon leben dürfe, souverän und selbständig. Diese Philosophie kann man nicht aufgeben, ohne sich selbst aufzugeben. Auf der anderen Seite aber steht der Zwang zu immer größerer Anpassung und Nivellierung der Ansprüche im Konsumzeitalter, steht die Notwendigkeit, sich zu organisieren, keinen Anstoß zu erregen und bei den Mitmenschen beliebt zu sein. Auf diesen Widerspruch antwortet der Westerner mit einem eskapistischen Traum. Er verdrängt die Wirklichkeit durch das Ideal von einst. In der Weite der Prärie findet er die offene Welt ohne soziale Probleme und Anpassungsschwierigkeiten. Der „goldene Westen“ ist das Gegenbild zum Dasein in der Gesellschaft.

Der Gangster dagegen, der nach langer Jagd durch die Ordnungsmächte der Gemeinschaft irgendwo in einem Mauerwinkel, umstellt von seinen Verfolgern, zusammengeschossen wird, erfüllt seine Funktion auf die umgekehrte Weise. Er nimmt auch alle die halbbewußten Unwillensregungen seiner Zuschauer über ihr reglementiertes Leben auf, aber er führt sie nicht ins Freie, sondern läßt sie mit seiner Person unbarmherzig vernichten. Wenn er sich zuletzt geschlagen geben muß, kapitulieren mit ihm alle Aggressionsgelüste des Publikums gegen die Gesellschaft, die er vorher angezogen hat. In ihm verkörpert sich der Angsttraum vom Ausgestoßenen, den jede konformistische Gesellschaft für ihre Mitglieder bereithalten muß. Sein Tod ist ein Opfer-Ritus.

In seiner reinen archetypischen Form gehört der Gangsterfilm allerdings der Vergangenheit an. Seine besten Beispiele stammen aus den Zwanziger- und den frühen Dreißigerjahren. Heute hat die totale Negation der Gesellschaft und die darauf folgende drastische Bestrafung des Außenseiters keine pädagogischen Chancen

Zwiespältiges Hollywood

mehr. Aber der Gangsterfilm hat der Hollywoodindustrie ein Thema hinterlassen, das sich nach wie vor größter Aufmerksamkeit erfreut. Es ist die Erfahrung, daß man plötzlich einsam sein kann. Sie war es, die dem Gangster die Sympathien des Publikums gesichert hatte. Die Zuschauer waren auf der Leinwand mit einem Menschen konfrontiert worden, der allein und ausgestoßen in einer feindlichen Welt stand und durch seine Existenz nachdrücklich den offiziellen amerikanischen Optimismus dementierte, alle Menschen könnten gut Freund miteinander sein. Wahrscheinlich war diese Erfahrung, daß man hoffnungslos alleingelassen sein kann in unserer Welt, mehr als die Rebellion dagegen, die eigentliche Begründung für den Erfolg des Gangsterfilms. Er lud zum Selbstmitleid ein. In den Vierzigerjahren, vor allem nach dem Kriege, verschwanden denn auch die aggressiven Elemente immer mehr aus dieser Filmgattung und machten Situationen Platz, in denen der Held eindeutig als unschuldiges Opfer unglücklicher Umstände oder vorsätzlicher Intrigen erschien. Das Generalthema dieser neuen Variation des alten emotionalen Schemas heißt: Unter falschem Verdacht! Die meisten Hitchcockfilme huldigen dieser Dramaturgie. Da wird zum Beispiel ein Mann verdächtigt, seine Frau ermordet zu haben. Alle Indizien sprechen gegen ihn. Seine Freunde ziehen sich von ihm zurück. Seine Nachbarn kennen ihn nicht mehr. Die Polizei terrorisiert ihn, um das Geständnis zu erpressen. Alle Versuche, Entlastungsmaterial zu finden, schlagen fehl. Das geht solange, bis sein Widerstandswillen völlig gebrochen ist. Erst in diesem Augenblick, wenn der Mann am Ende scheint, kommt die wunderbare Rettung durch einen Eingriff von außen in Gestalt eines unbekannten Zeugen vielleicht, oder einer Frau, die gerührt durch den jämmerlichen Zustand des Helden beschließt, von sich aus Nachforschungen anzustellen. Das Happy-End ist in den Verdachtfilmen gesichert, aber was vorausgeht, ist ein Alptraum.

In einer sozialpsychologischen Untersuchung, die Martha Wolfenstein und Nathan Leites kurz nach dem Kriege anstellten, kamen sie zu dem Ergebnis, daß dieses Motiv der falschen Beschuldigung offenbar eine Projektion von Selbstvorwürfen ist, die sich die nur mangelhaft angepaßten Mitglieder einer auf perfekten Konformismus bedachten Gesellschaft machen. Viele Amerikaner scheinen das Gefühl zu haben, daß sie der Norm, die ihre Umwelt ihnen setzt, nicht genügend entsprechen. Sie beargwöhnen sich deswegen selbst. Sie befürchten, irgendetwas sei mit ihnen nicht in Ordnung. Jedenfalls sehen sie, daß es ihnen nicht gelingt, sich ihren Nachbarn und deren Standards so vollkommen anzugleichen, daß sie als die große Familie erscheinen können, als die die amerikanische Nation sich verstanden wissen möchte. Man entdeckt, daß man nicht bei jedermann beliebt sein kann, daß man nicht die ganze Welt zu Freunden haben kann und sucht für die Unsicherheit, die aus dieser Erfahrung entsteht, auf der Leinwand ein Modell, das einen tröstet. Die Geschichte vom falschen Verdacht der anderen gibt diesen Zuschauern die Mög-

Zwiespältiges Hollywood

lichkeit, sich unverstanden zu fühlen und die Schuld daran den „Nachbarn“ aufzubürden.

Es ist in diesem Zusammenhang recht aufschlußreich, daß in amerikanischen Filmen die Exekutivorgane der Gesellschaft, etwa die Polizei oder die Behörden, wenig Sympathie genießen. Zwar werden sie nicht so eindeutig wie in französischen Filmen zu Handlangern der Unterdrückung, zu Feinden des Individuums erklärt, aber sie genießen auch bei weitem nicht die untertänige Verehrung, die der deutsche Film ihnen zollt. Wenn in einem amerikanischen Film die Polizei auftritt, erweisen sich ihre Anstrengungen in der Regel als der Sache, um die es geht, nicht angemessen. Entweder verfolgt sie zu lange falsche Spuren, oder es gelingt ihr nicht, ihren Machtapparat richtig einzusetzen. Die meisten Beamten sind rüde und bedenklich verständnislos – besonders am Anfang der Untersuchungen. Manchmal sind sie selbst gegen Korruption nicht gefeit. In Lustspielen wirken sie begriffsstutzig. Jedenfalls tut der Einzelne gut daran, sich nicht auf sie zu verlassen. Wer seine Haut verteidigen muß, wer einen Verdacht von sich abwälzen, wer einen Angreifer unschädlich machen muß, arbeitet besser auf eigene Faust. Am Schluß werden die Behörden und Gerichte zwar immer auf seiner Seite sein, sie werden ihre Irrtümer einsehen und dem Guten zum Siege verhelfen, aber ohne Privatinitiative – das steht fest – würden sie es nicht weit gebracht haben.

Typisch zum Beispiel ist, daß in der „Faust im Nacken“, wo die Verbrechen einer korrupten Gewerkschaft angeklagt werden, am Ende, wenn die Tatbestände gerichtsnotorisch geworden sind, nicht – wie in jedem Rechtsstaat selbstverständlich wäre – die Justiz eingreift und den Gangstern den Prozeß macht, sondern Marlon Brando seine Feinde im Faustkampf vernichten muß. Das ist filmwirksamer und entspricht mehr der amerikanischen Ideologie des „helf dir selbst“! Im Grunde glaubt der amerikanische Film nicht an die Verlässlichkeit der staatlichen Ordnung. In entscheidenden Krisensituationen erscheint ihm selbst die Demokratie als haltlos. Man erinnere sich an „High Noon“, an jene Szenen, in denen Gary Cooper die Bürger seiner Stadt zum Widerstand gegen die Gangster aufruft und nur abweisende Mienen und verschlossene Türen findet. Wenn nicht er sich aufgerufen fühlte – ganz allein gelassen nur mit einer Pistole in der Hand – dem Unheil entgegenzutreten, würde sich niemand finden, die Freiheit, von der man so gerne profitiert, auch zu verteidigen. „High Noon“ entstand während des Koreakrieges.

Der amerikanische Film treibt mit der Tat des Einzelnen seinen größten Kult. Das ist von der liberalistischen Gesellschaftstheorie her gut verständlich. Die bildhaften Modelle dafür, die der Film braucht, sind jedoch vorindustriell. Sie stammen aus der Zeit der Kolonisation. Hollywoods Drehbuchautoren und ihr Publikum leben mit einem beachtlichen Teil ihrer Leitbilder immer noch in der Zeit, da die Wagen der Siedler von den atlantischen Neu-Englandstaaten aus nach Westen rollten,

Zwiespältiges Hollywood

um einen unabsehbaren Kontinent in Besitz zu nehmen. Damals, als es keine Grenzen zu geben schien, vor denen man hätte halt machen müssen, entstand das Lebensgefühl, das der amerikanische Film auch heute noch, in einer ganz anderen Situation reproduziert. Die große Landnahme selbst dient immer wieder als Filmthema. Ihre Dramaturgie besteht aus einer Häufung von Situationen, die dem Zuschauer das erregende Gefühl permanenter Grenzüberschreitung vermitteln. Da ist zum Beispiel ein Fluß, der den Vordringenden den Weg versperrt, bis sie ihn in einem grandiosen Übersetzmanöver bezwingen. Da ist immer wieder ein Berg, den die Reiter mühsam erklimmen müssen, bis sie dann oben stehen und eine neue Ebene sich vor ihnen ausbreitet. Aber da ist auch heute der Düsenjägerpilot, der die Schallmauer durchbricht, der Weltraumflieger, der zu anderen Planeten startet und überhaupt der Held der Technik, der der Erfahrung neue Welten erschließt. In solchen Bildern und Figuren bestätigt der Film seinen Besuchern jedesmal aufs neue, daß nichts sie einengt und alle Hindernisse überwunden werden können.

Solange es nur um die einsamen Helden der Prärie oder die technischen Übermenschen der Science fiction geht, solange nur im wilden Westen Verhandlungen verachtet und einsame Beschlüsse gefeiert werden, mag man die gesellschaftlichen Konsequenzen dieses Leitbildes noch für relativ unbedeutend halten. Die Hollywoodproduktion muß ihren Zuschauern jedoch den Glauben vermitteln, daß die omnipotenten Idealfiguren der Vergangenheit und der Utopie auch in der Wirklichkeit Lebensberechtigung haben. Davon lebt das amerikanische Selbstbewußtsein. Das Leitbild vom harten Kämpfer „on the frontier“ findet sich deshalb im sozialkritischen Reißer wieder und wird vor allem gerne auf Kriegsfilme übertragen. Das führt dazu, daß ein großer Teil der Filme über den zweiten Weltkrieg oder Korea offen Partei ergreift für radikale Militärs, die die gemäßigten Weisungen ihrer Kommandostellen in Washington oder überhaupt im Hinterland, wo nach Meinung dieser Filme allzu viele Leute sitzen, die von der rauen Wirklichkeit „Draußen“ keine Ahnung haben, mit Erfolg zu überspielen versuchen. Zur Zeit des Koreakrieges, als Präsident Truman den General Mac Arthur absetzte, weil er China mit Atombomben in die Knie zwingen wollte, waren fast alle Kriegsfilme aus Hollywood auf Seiten des Generals. Das ist heute bei Themen des kalten Krieges gegen die Sowjetunion nicht anders. Selbst Filme, die sich kritisch mit der amerikanischen Armee auseinandersetzen – typische Beispiele dafür: „Verdammt in alle Ewigkeit“ oder „Die Meuterei auf der Caine“ – erweisen sich am Ende als Loblieder auf die harten Kämpfer. Gewisse Bedenken der Zivilisten und der Intellektuellen mögen berechtigt sein, sagen diese Filme, aber letzten Endes sind sie bedeutungslos. Der Mann an der Front, mag er nun Sheriff in einem kleinen Prärienest sein oder Düsenjägerpilot in Korea, hat immer mehr recht als der Kritiker. Leute mit Bedenken sind unzuverlässig.

Zwiespältiges Hollywood

Intellektuelle sind überhaupt unbeliebt in den meisten amerikanischen Filmen. Sie können nur nützlich sein, wenn sie brav im Hintergrund bleiben und sich in die wichtigen Fragen nicht einmischen. Man sieht sie als Manager eines großen Boxers, als Presseagent eines Volkshelden oder Unternehmers, als Anwalt eines unschuldig Angeklagten, als Ordonanz oder Pfarrer. Auf solchen Posten sind sie für manche Arbeiten brauchbar. Die moderne Gesellschaft ist leider so kompliziert, daß die Helden sich nicht mehr allein zurechtfinden. Aber gut ist das nicht. Besser wäre, man brauchte die Schriftgelehrten nicht. Sie machen bestimmt Fehler. An den empfindsamen Höhepunkten der Filme begreifen sie ihren Helden (und Arbeitgeber) nicht. Beschämt stehen sie dann später da, wenn sich herausstellt – was mit Sicherheit geschieht! – daß sie zu kleingläubig waren.

Nur in Lustspielen dürfen Intellektuelle rundweg sympathisch sein – freilich ein bißchen so wie die Kinder! Man kann sie ja nicht ganz ernst nehmen. Doch man findet sie nett. Sie sind so weltfremd; ganz das rechte Objekt dafür, daß eine Frau kommt und sie um den Finger wickelt! Intellektuelle (und natürlich auch Künstler) sind in diesen Filmen ein Sonderfall der allgemeinen Spezies „Mann“. Und die wirkt, wenn sie keine heroischen Kostüme trägt, leicht lächerlich.

In amerikanischen Unterhaltungsfilmen herrscht das Matriachat. Die Welt des Mannes ist die Prärie und der Krieg, die Unterwelt und das Abenteuer außerhalb der Grenzen des Alltags. Aber wenn er nach Hause kommt, regiert die Frau. Nur beim ersten Kennenlernen des Mädchens, das er später heiraten wird, erlaubt der amerikanische Film dem Mann noch eine gewisse Initiative – obwohl es auch eine ganze Reihe Filme gibt, in denen die Frau den Kontakt herstellt. Sobald jedoch die ersten Blicke getauscht sind und die erste Verabredung hergestellt worden ist, diktiert behutsam aber nachdrücklich die Frau die weiteren Spielregeln. Sie gibt die Stichworte, auf die der Mann einen Reim zu finden versucht. Dabei tut er sich am Anfang meistens schwer. Er schätzt die Situation falsch ein. Daraus ergeben sich die Verwicklungen, die das Spiel reizvoll machen. Dann kommt der Augenblick, in dem die Frau einen Moment lang die Übersicht verliert und ihrerseits Fehler macht. Aber inzwischen hat der Mann etwas gelernt – die Männer in amerikanischen Filmen lernen sehr gut! – und am Ende fühlt er sich als Sieger, doch der Zuschauer amüsiert sich, weil er weiß, wer in Wahrheit die Fäden gezogen hat. Der Mann erscheint in amerikanischen Unterhaltungsfilmen als ein in Sachen Liebe und Ehe unselbstständiges Wesen, das der Anleitung bedarf. In Extremfällen muß sogar der Psychoanalytiker nachhelfen.

Einige Beobachter haben nach dem Kriege gemeint, dieses Schema sei eigentlich überholt; es werde sich wahrscheinlich unter dem Einfluß europäischer Leitbilder, die zu studieren die amerikanischen Soldaten Gelegenheit hatten, auflösen. Doch

Zwiespältiges Hollywood

das Gegenteil ist eingetreten. In neueren Filmen läßt sich sogar eine Ausweitung des Herrschaftsbereiches der Frau feststellen. Während in den Zwanziger- und Dreißigerjahren wenigstens der berufliche Bereich eine Domäne des Mannes blieb, in der er beweisen konnte, daß er tatkräftig und erfolgreich war, häufen sich in den letzten Jahren Filme, in denen der Mann vor erheblichen Schwierigkeiten im Büro und in der Öffentlichkeit steht, die er nur durch entschlossene Eingriffe seiner Frau zu überwinden vermag. Ein bekanntes Beispiel dafür ist „Der Mann im grauen Flanell“.

Natürlich ruft die Initiative der Frauen, die zum Chef gehen, um ihm die Qualitäten ihrer Männer klarzumachen, oder die selbst in die Branche einsteigen und ihren Mann aus der Patsche ziehen, männlichen Widerstand hervor. Es kommt zu familiären Szenen, die Männer fühlen sich gedemütigt. Am Ende zeigt sich jedesmal, daß die Frauen es ja gut gemeint haben und daß ihr Eingreifen die einzige Möglichkeit war, den Mann zu neuen Taten zu provozieren. Das Berufsleben, sagen diese Filme, ist komplizierter geworden. Die Anpassungsschwierigkeiten nehmen zu. Ein Mann allein verrennt sich da sehr leicht. Oder er wird träge und läßt sich gehen. Da ist es gut, wenn er eine Frau hat, die ihm auch außerhalb des Hauses zur Seite steht. Sie soll ja nur seine männliche Halsstarrigkeit ein bißchen korrigieren oder ihm wieder auf die Sprünge helfen.

Das Gesellschaftsbild des amerikanischen Films wird von einem Zwiespalt zerrissen. Hollywoods Drehbuchautoren stehen vor der Aufgabe, ihrem Publikum einerseits den Glauben zu erhalten, die Welt sei offen und die Menschen ehrlich, für einen richtigen Mann gebe es keine ernsthaften Hindernisse, jeder sei seines eigenen Glückes Schmied. Andererseits jedoch müssen sie Erklärungen für die Mißerfolge ihrer Kunden finden. Sie müssen mit der Tatsache fertig werden, daß ihre Zuschauer Enttäuschungen erleben, daß sie, wenn sie aus dem Kino kommen, keine Pferde besteigen und in die Weite reiten können, sondern sich in den Straßenverkehr eingliedern, nett zu ihren Nachbarn sein und sich hüten müssen, ihre Vorgesetzten zu brüskieren. Einerseits muß der Film zeigen, daß der *american way of life* unwiderstehlich ist, andererseits kann er sich nicht mehr darüber hinwegtäuschen, daß viele Leute in der Welt das nicht einsehen wollen und in allem ernst meinen, sie hätten bessere Vorstellungen vom richtigen Leben. Die Leitbilder des amerikanischen Films spiegeln dieses Dilemma. Sie tendieren immer mehr auf die Formel zu: den Kuchen essen und ihn gleichzeitig behalten. Das ist ihre Lösung!

Martha Wolfenstein und Nathan Leites haben diesen Trend bereits an erotischen Wunschvorstellungen des amerikanischen Kinos im einzelnen analysiert. Sie stellen fest, daß die weiblichen Hauptfiguren in beinahe allen Hollywoodfilmen nach dem Schema „Gut und Böse in einer Person“ konstruiert sind. Der Hollywoodstar soll

Zwiespältiges Hollywood

erotisch attraktiv sein. Das kann er nur, wenn seine Weiblichkeit zur Schau gestellt werden darf, wenn gezeigt wird, daß er Erfolg bei Männern hat, wenn er in zweideutigen Situationen erscheint. Gleichzeitig soll die Frau im Film jedoch unberührt und treu sein, nur einen, den Helden, wahrhaft lieben. Damit diese Rechnung aufgeht, müssen alle Kniffe der Dramaturgie angewandt werden. Die wichtigste Leistung des Drehbuchautors besteht darin, zunächst den Anschein der Unmoral zu erwecken und dann doch einen Weg zu finden, damit strahlend sich die Reinheit der Heldin enthüllen kann.

Nach dem selben Modell wird im Hollywoodfilm die Gesellschaft porträtiert. Es werden zunächst anscheinend unlösbare Konflikte, Verbrechen sogar, Korruption und fragwürdige politische Machenschaften vor dem erschreckten Publikum ausgebreitet, das seine schlimmsten Befürchtungen bestätigt meint. Dann aber kommt die Wendung. Es zeigt sich, daß alles halb so schlimm ist. Unter denen, die Böses tun, ist bestimmt immer einer, der gar nicht weiß, was geschieht. Ihm fallen plötzlich die Schuppen von den Augen, worauf er mit ungebrochener Energie, wie sie nur dem wahren Helden eigen ist, die Ordnung wiederherstellt. An dieses Schema glaubt der amerikanische Film. Es ist ein Mechanismus höherer Art, gleichsam eine nur noch theologisch zu erklärende Verheißung. Ohne diesen Glauben, daß das Übel nie ein endgültiges Übel sein kann, ist ein Film kein amerikanischer Film.

Alte Geschichte – ewig neu

Es ist unmöglich, irgendetwas Gutes oder Interessantes zu schaffen unter den Bedingungen, die die großen amerikanischen Studios zur Auflage machen... Kommt man nach Hollywood, so versprechen sie einem zunächst alle Güter dieser Erde, und man glaubt, man könne diese Leute mit ihren eigenen Waffen schlagen und sie führen, wohin man wolle... Aber niemals gelingt es, eine Sache durchzusetzen, die einem persönlich am Herzen liegt. Jedes Ding entgleitet einem, und alle die an dem Film mitarbeiten, werden von dieser Atmosphäre ergriffen. Die Produktion ist zunächst eine Fata Morgana, die langsam schwindet, um der Realität Platz zu machen.

Tony Richardson