

JOHN F. KENNEDY-INSTITUT FÜR NORDAMERIKASTUDIEN

ABTEILUNG FÜR KULTUR

Working Paper No. 119/1999

ISSN 0948-9436

Film as Symbolic Action

**Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959)
als Paradigma kultureller Selbstverständigung
im Amerika der 1950er Jahre**

Ergebnisse eines Seminars

Stefan L. Brandt (Hrsg.)

Inhalt

STEFAN L. BRANDT	
Film as Symbolic Action: Eine Einführung zum Reader	1
STEPHAN MAYR	
Imitation als Konzept der Sirkschen Bildsprache.....	18
TANJA HAMILTON	
Identitätsfindung zwischen Resignation und Imitation: Der Fatalismus in Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959).....	21
BENJAMIN HEMPEL	
<i>An Imitation of Race</i> : Zur strukturellen Ambiguität der Filmkomposition in Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959).....	26
MARIT OBSER	
Die Suche nach Identität in Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959)	31
SANDRA WANDKE	
Reich an Erfolgen, arm an Gefühlen: Die Rolle der Frau in Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959)	36
SILKE KÄLBERER	
Liebe in der Schein-Welt: Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959) – eine Sequenzanalyse	45
DIE AUTOR(INN)EN DES BANDES	50



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

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 Be-

(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? 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.

findlichkeiten und Konfliktsituationen der Zeit haben die Filme ›reagiert‹? Welche ›Problemlösungsstrategien‹ boten sie dem damaligen Publikum an? Und auf 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.

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.

Das Anerkennen der Verschiedenartigkeit der Funktionspotentiale eines Films muß sich notgedrungen auch in der Form der Interpretation niederschlagen. 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

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).

über die Konkretisation der Filmbotschaft hinaus im Alltag begleiten, also 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 Auseinanderset-

zung waren hier keine Grenzen gesetzt. Eine an Deleuze orientierte, poststrukturalistisch 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 Denkrichtung 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 Faszination, die

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

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 entstandenen 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 ›ernsthafte‹ 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 Seifenoperen und Comedy-Serien (*I Love Lucy*, *I Married Joan*) ausdrückte.

der entscheidende Punkt. Ein Film wie REBEL WITHOUT A CAUSE kam vielmehr dem gestiegenen Bedürfnis nach einfachen Rezepten und vieldeutigen Projektionsflächen entgegen.

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.

Der narrative Mikrokosmos war in diesen Fiktionen meist der der ›typisch-amerikanischen‹ Kleinfamilie. Im Mittelpunkt standen die Beziehungen zwischen den Individuen, insbesondere zwischen Mann und Frau; tiefgreifende soziale Probleme wurden meist nur in karikierter (und damit halbwegs verdaulicher) 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 entspinnenden 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 soziokulturellen 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 Facetten

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 Prob-

leme 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 erhalten muß. Die im Film entwickelten Szenerien (Jim und seine Eltern / Jim und die Gesellschaft) gewinnen dank ›mom‹ einen morbiden, von Wertezerfall 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 »dia-

lectual 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*. Ü-

- bers. 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 Westermeyer)*. 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.

Stephan Mayr

IMITATION ALS KONZEPT DER SIRKSCHEN BILDSPRACHE

»I would have made IMITATION OF LIFE in any case, for the title«, sagte Douglas Sirk der Zeitschrift *Cahiers du Cinema* 1967, und in der Tat ist der Titel des Filmes Programm. Zwar spielen im Verlauf des Filmes die Themen Rasse, Identität und Geschlecht eine nicht unbedeutende Rolle, das Hauptthema aber ist die Imitation.

Ich möchte im folgenden versuchen, die Sirksche Darstellung dieses komplexen Begriffes, d.h. dessen filmische Umsetzung, durch die Analyse einzelner Szenen / Bilder darzustellen. Zu diesem Zweck werde ich mich ausschließlich auf die Mise-en-scène des Filmes beschränken.

Die vier *establishing shots* hoch über dem bevölkerten Strand von Coney Island zeigen im Hintergrund die Silhouetten des Jahrmarktes, von Achterbahnen und Riesenrädern. Gleichzeitig erklingt die für den Jahrmarkt typische Hintergrundmusik. Diese Einführungssequenz ermöglicht dem Betrachter bereits einen ersten, vielleicht unbewußten, Eindruck: Durch die Mise-en-scène kann der Jahrmarkt als Symbol einer nicht realen Welt wahrgenommen werden. So gelesen, wäre dies das erste Beispiel, mit dem Sirk durch Bilder den Titel des Filmes inszeniert: Imitation.

Bereits das übernächste Bild, der Anfang einer Plansequenz, verstärkt diesen

Eindruck: Lana Turner steht, über die Brüstung gebeugt, auf dem Pier und ruft nach ihrer Tochter. An der Brüstung hängt ein Werbeplakat: ›Coming Soon: Mardi Grass — Coney Island — 1947‹. Dieses Teilbild, eine Halbtotale aus Untersicht gefilmt, hat mehrere Funktionen. Zum einen ist es der *establishing shot* für Lana Turner, zum anderen zeigt es Ort und Zeit der Handlung an. Die dritte Funktion aber ist die Verdeutlichung der vorausgegangenen Jahrmarkts-Konnotation, hier verknüpft mit der Vorstellung eines ›Carribean-Style-Carnival‹: einer, zumindest im Zusammenhang mit dem Schauplatz Coney Island, ebenfalls nicht realen Welt. In seiner vierten Funktion bildet es zugleich, auf den Film bezogen, den Übergang von der Metaebene zu einer darunter, d.h. im Film liegenden Ebene:

Bei der ersten beschriebenen Sequenz handelt es sich um ein ›objektives Wahrnehmungs-Bild‹ (Deleuze 1980, 408), das von jemanden gesehen wird, der außerhalb des globalen Film-Raumes steht, d.h. vom Betrachter / Gesellschaft / Regisseur. Das zweite Bild ist ein ›halbsubjektives Wahrnehmungs-Bild‹ (Deleuze 1983, 103ff.; vgl. Monaco 1980, 408), welches von einem nicht-identifizierbaren Betrachter gesehen wird. Dieser Jemand aber steht innerhalb des Film-Raumes. Dies wird später bestätigt, als Steve Archer einen Schnappschuß präsentiert, auf dem exakt dieses Motiv abgebildet ist. Der Betrachter hat also das Bild mit Steves Augen / Blickwinkel / Kamera gesehen und wird so rückwirkend nochmals auf die Konnotation / Imitation, das Leitmotiv verwiesen. Gleichzeitig kann der im nachhinein festgestellte Blickwinkel des Betrachters auch eine Aussage über die Frage der männlichen oder weiblichen Sicht des gesamten Filmes treffen, denn der Betrachter wird mittels halb-subjektiver bzw. subjektiver *point-of-view shots* für die Dauer und Zwecke eines Filmes involviert. IMITATION OF LIFE hat aber keinen (zumindest keinen einzelnen, sondern mehrere, deren Gewicht sich im Laufe des Filmes ständig ändert) Protagonisten, so daß dem Betrachter fast keine Identifikationsmöglichkeiten oder Sichtweisen offeriert werden.

Übrig bleibt deshalb nur, was die Kamera Archers aufgenommen hat: ein nicht reales Zeichen, eine Imitation. Sirk installiert dadurch auf der Ebene des Irrealen sein erstes Objekt: Lana Turner.

Diese hier begonnene Objektsprache setzt sich den ganzen Film hindurch fort. Sie stilisiert nicht nur die Charaktere, sondern auch die Umgebung bzw. die *Mise-en-scène* insgesamt. Ich möchte diese Stilisierung als das ästhetische Konzept des Filmes bezeichnen.

Eine solche Stilisierung wird konsequent im ganzen Film angewandt: John

Gavin als aufopferungsvoller Möchtegern-Familienvater, Lana Turner als rücksichtslose, die Liebe ihrer Tochter opfernde Schauspielerin, der brutale Freund von Susan Kohner, diese selbst als Mutterhasserin und Sandra Dee als pubertierender Backfisch.

So sind Turner und Dee nicht nur von ›weißer‹ Hautfarbe, sondern darüber hinaus auch noch beinahe unglaublich blond, was in verschiedenen Szenen durch die Beleuchtung noch verstärkt wird. Auf der anderen Seite wird die Hautfarbe Juanita Moores durch die Beleuchtung noch dunkler gemacht. Die Schauspieler tragen zumeist auch die ihrer Hautfarbe ›entsprechenden‹ Farben. Die in den einzelnen Zimmern vorherrschenden Farben sind ebenfalls stark stilisiert: während das Zimmer Moores durch dunkle, schwere Farbtöne charakterisiert wird, ist im Gegensatz dazu das Zimmer von Sandra Dee fast ausschließlich in pink gehalten, bei Turner ist es ähnlich: sogar ihr Cadillac ist pink.

Ein weiteres Merkmal des ästhetischen Konzepts des Filmes ist seine ausgeprägte Kadrierung. Die Charaktere sind häufig von Elementen, die als ›Rahmen‹ fungieren, umgeben. Diese Elemente, u.a. der Pier, der Hausflur, die Säulen der Schule und vor allem die Treppengeländer, dienen dazu, einen geschlossenen Raum zu suggerieren, aus dem die Figuren nicht ausbrechen können. Analog hierzu besteht der Film, mit Ausnahme der vier *establishing shots*, fast ausschließlich aus *interior shots*, die diese Kadrierung in ihrer Wirkung unterstützen. Konsequenterweise erscheinen im Film auch nicht mehr identifizierbare Personen als unbedingt notwendig, so daß der Eindruck einer kleinen, isolierten Welt entsteht.

Erst in der Beerdigungsszene wird diese Isolation aufgegeben. In der Kirche arbeitet Sirk mit Weitwinkelobjektiven und öffnet so den bislang geschlossenen Raum. Hier findet sich, neben dem emotionalen Höhepunkt des Filmes, der deutlichste Ausdruck der Sirkschen Objektsprache: der zur Ikone erhobene Sarg Annes.

Die beiden interessantesten und aufschlußreichsten Bilder des Filmes sind in dieser Finalsequenz enthalten: zwei zu Beginn und zum Ende des Trauermarsches durch ein Fenster, aus einem Raum herausgefilmte Shots, die, scheinbar zusammenhanglos, die wohlgeordnete Montage des Trauerzuges unterbrechen. Zwar zeigen die Bilder ebenfalls den Trauerzug, auffällig bleibt aber der Blickwinkel: Es handelt sich hierbei, wie schon in der Eingangssequenz, um ›objektive Wahrnehmungs-Bilder‹, und darüber hinaus um solche, die interpretiert werden müssen. Wenn diese Bilder als Perspektive des Betrachters gesetzt werden,

d.h. von jemanden gesehen werden (und einen andere Perspektive bietet der Film nicht an) der ausserhalb des Filmes steht, so sieht dieser gleichsam einem Märchen, Theaterstück oder eben einem Film zu, der vor seinen Augen beendet bzw. zu Grabe getragen wird. In Zusammenhang gesetzt mit der Eingangssequenz, ließe sich so der Anfang und das Ende einer fiktiven Geschichte feststellen: IMITATION OF LIFE.

Mir ist bewußt, daß ich der eigentlichen Aufgabenstellung (einen drei Aspekte ›race‹, ›gender‹ und ›identity‹ zu untersuchen) nicht ganz gerecht geworden bin. Da das Medium Film aber zuallererst über sein visuelles Zeichensystem funktioniert, und ich beim Anschauen des Filmes über die drei beschriebenen Sequenzen gestolpert bin (in denen nicht zufällig keine Dialoge auftauchen), fand ich es akzeptabel, den Film hinsichtlich des Beginns und des Endes zu untersuchen. Aus dieser Lesart ergibt sich (und die Subtexte ›race‹, ›gender‹ und ›identity‹ werden davon nicht ausgeschlossen), daß Sirk in seinem letzten Film vielleicht nicht unbedingt gesellschaftliche Problemzonen behandeln wollte, sondern das Medium, mittels dessen solche Problemzonen ideologisiert werden und das demzufolge selbst eine Imitation darstellt, in den Vordergrund rücken wollte.

Literatur

Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. Main, 1983.
Monaco, James. *Film verstehen*. Hamburg, 1980.

Tanja Hamilton

IDENTITÄTSFINDUNG ZWISCHEN RESIGNATION UND IMITATION Der Fatalismus in Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959)

Bereits der Vorspann zu Douglas Sirks IMITATION OF LIFE aus dem Jahre 1959 nimmt die Hauptaussage des Films in einer Art visuellem Fazit vorweg: Vor einem pinkfarbenen Hintergrund fallen gläserne ›Edelsteine‹ ins Bild, die zweifelsfrei als Fälschungen, oder, um mit dem Titel zu sprechen, als Imitationen zu erkennen sind. Das Unechte und Nachgemachte, die Fassade, ist das zugrundeliegende Thema sämtlicher Handlungsstränge des Films, und damit auch Ursache

der jeweiligen Dilemmata, in denen die vier Hauptpersonen stecken. Besonders Sarah Jane und Lora haben sich bei ihrer Identitätssuche in einem Netz von Täuschung und Illusion verfangen. Weil ihnen der Schein wichtiger ist als die Realität, scheitern sie. Wahrheit wird bei IMITATION als der höchste anzustrebende Wert aufgestellt.

Vor diesem Hintergrund betreiben Sarah Jane und Lora ihre Selbstpositionierung innerhalb eines gesellschaftlichen Systems, das sie immer wieder in die traditionelle, für sie jeweils vorgegebene Rolle zurückdrängen möchte. Sie versuchen, aus den herkömmlichen Verhaltensmustern, die von ihnen erwartet werden, auszubrechen; doch der gesellschaftliche Druck bricht letztendlich ihren Widerstand. Der Hauptgrund aber für ihr Scheitern, so argumentiert der Film, ist die Tatsache, daß das, was sie anstreben, ›unecht‹ ist.

Für Sarah Jane, eine ›Schwarze‹, die ›weiß‹ aussieht, ist die Identitätsfindung besonders akut. Im Gegensatz zu Lora ist ihr gesamtes Gefühl von Selbstwert und Selbstachtung damit verbunden. Eine Szene, in der die Thematik der ›Identität‹ im Spannungsfeld zwischen ›Imitation‹ und ›Wirklichkeit‹ in sehr plastischer Weise erörtert wird, ist die, in der Sarah Jane eine Plantagen-Sklavin imitiert.

Die Sequenz beginnt mit einer Aufnahme von Lora, die in der oberen Bildhälfte die Treppe ihres Hauses hinunterkommt, während in der unteren Bildhälfte, parallel zu ihr, der schwarze Diener durch das Bild läuft. In einem großzügigen Schwenk erfaßt die Kamera Größe und Geräumigkeit des Hauses. Sarah Jane erscheint oben am Treppengeländer, und Lora nutzt die Gelegenheit, um sie zu bitten, ihrer Mutter Annie in der Küche mit den Vorbereitungen für Loras Gäste zu helfen. Sarah Jane ist diese Bitte sichtlich unangenehm, sie stammelt etwas verlegen, daß sie eigentlich eine Verabredung hat. Im folgenden Dialog werden die beiden in Gegenschnitten einzeln gezeigt, was den Antagonismus zwischen ihnen betont, der auf der Ebene des Subtextes darin besteht, daß Lora die ultimative Verkörperung dessen ist, was Sarah Jane sein möchte, nämlich weiß. Auf einer oberflächlicheren Ebene besteht dieser Antagonismus darin, daß sie aneinander vorbeireden, weil sie die Situation völlig unterschiedlich bewerten. Für Sarah Jane thematisiert der folgende Dialog ihren eigenen Kampf mit den beiden Identitätsvorgaben ›schwarz‹ und ›weiß‹, während Lora diese Konnotation nicht begreift.

Das Drama nimmt seinen Lauf, als Lora begeistert nachfragt, ob Sarah mit Hawkins, einem schwarzen Jungen, verabredet sei. Sie ist zwar leicht irritiert,

als Sarah Jane beleidigt reagiert, besitzt aber offensichtlich nicht genügend Feingefühl, um den Grund zu erraten. Obwohl der Dialog nur wenige Sätze kurz ist, illustriert er die unterschiedlichen Stufen der gesellschaftlichen Hierarchie, auf denen die beiden stehen. Bezeichnenderweise realisiert dies aber nur Sarah Jane. Denn sie ist es, die auf der unteren Stufe steht. Sie weigert sich aber, sich mit dieser Rolle zu identifizieren.

Lora dagegen ist diesen Untertönen gegenüber taub. Als engelsgleiche Gestalt, oder, wie Fassbinder sagt, als ›white goddess‹ (Fischer 1991, 244) in Szene gesetzt, spiegelt ihre helle äußere Aufmachung ihren heiteren, aber etwas naiven und oberflächlichen Charakter wider. Gleichzeitig unterstreicht ihre Kleidung ihr ›Weiß-Sein‹ und setzt sie in Kontrast zu Sarah Janes ›Schwarz-Sein‹.

Lora trägt ein weißes Kleid, das sie, mit seinem weiten Rock und seiner langen Schärpe, wie eine Prinzessin aussehen läßt. An ihrem Hals funkelt ein edles Collier. Überhaupt scheint alles an ihr zu glänzen, sogar ihr platinfarbenes, hochgestecktes Haar. Sarah Jane wirkt dagegen geradezu düster. Sie trägt ein eher schlichtes, farblich gedecktes, aber dennoch figurbetontes Outfit. Auch die Art, wie ihre Gesichter geschminkt und ausgeleuchtet sind, unterscheidet sich deutlich: Während Loras Gesicht hell und freundlich wirkt, mit rund geschminkten Augenbrauen, die ihr einen weichen, offenen Gesichtsausdruck geben, sieht Sarah Janes Gesicht schattig und hart aus. Die dunklen, spitz geformten Augenbrauen und die schwarz umrandeten Augen geben ihrem Blick etwas fast dämonisches, lauernes. Diese Wirkung wird noch verstärkt durch die Tatsache, daß sie in einer verschlossenen Abwehrhaltung von oben auf Lora herabblickt, und auch aus der Froschperspektive gefilmt ist, während Lora aus der Vogelperspektive aufgenommen ist und zu ihr hochblickt. Interessanterweise wird hier auf einer visuellen Ebene ihre gesellschaftliche Rangordnung umgekehrt, wenn auch nur zu dem Zweck, Sarah Jane in dieser Szene bedrohlicher wirken zu lassen. Umso eher erscheint ihr spätere Parodie einer Sklavin als ein gemeiner ›Trick‹ Lora gegenüber, statt, wie man es auch hätte inszenieren können, als ein gerechter Denkwort.

Als es an der Tür klingelt, unterbricht Lora das Gespräch, um ihre Gäste zu empfangen. Doch in Sarah Jane brodelt es: Nicht nur hat Lora sie mit ihrer Bitte zum Dienstmädchen degradiert, sie hat sie auch natürlicherweise der ›niedereren‹ gesellschaftlichen Gruppe der Schwarzen zugeordnet. Starr vor Wut dreht sich Sarah Jane abrupt von der Kamera weg.

Als nächstes Bild sehen wir Sarah Jane zu ihrer Mutter Annie in die Küche

gehen. Während des folgenden Dialogs sitzt sie mit dem Rücken zu ihr, was die bittende Haltung der händeringenden Mutter noch unterstreicht. Während Lora das verkörpert, was Sarah Jane sein möchte, verkörpert ihre Mutter Annie in ihrer typischen Dienstmädchen-Kleidung und mit ihrer unterwürfigen Art genau das, was Sarah Jane als eigene Identitätsvorgabe ablehnt. »Busboys, cooks, chauffeurs!«, schleudert sie der Mutter ins Gesicht. »I've seen your nice young folks«. Da Annie selbst zu genau dieser Berufsgruppe gehört, steckt hier ein klarer Vorwurf an die Mutter, die sich in ihre Rolle fügt und dies im Film auch immer wieder propagiert.¹ Annie ist also ganz deutlich für Sarah Jane keine Hilfe bei ihrer Identitätsfindung, sondern steht dieser im Gegenteil nur im Weg. Zum Schluß der Sequenz gibt Sarah Jane ihr zu verstehen, daß sie ihr Problem nicht erkennt (»Oh Mama, don't you see that won't help?«).

Wütend und von Lora gedemütigt, entschließt sich Sarah Jane, ihrem Schmerz Luft zu verschaffen: Mit einem Tablett auf dem Kopf spaziert sie, die Hüften schwenkend, ins Wohnzimmer zu den wichtig-diskutierenden Geschäftsleuten und spielt die Südstaaten-Sklavin. Auf Loras entrüstete Frage, wo sie diesen Trick gelernt habe, antwortet sie süffisant: »Ah I'arned it from my mammy...and she I'arned it from old Massa...'fo she belonged to *you*.« Beim letzten Wort blickt sie Lora mit böse funkelnden Augen an. Ab diesem Punkt setzt eine herzerreißend traurige Musikuntermalung ein, die während der darauffolgenden Konfrontation zwischen Lora und Sarah Jane sukzessive dunkler und bedrohlicher wird. In einem trotzig-gedemütigten Tonfall, Annie und Lora den Rücken zugewandt, versucht sich Sarah Jane zu erklären: »You and my mother are so anxious for me to be colored...I was going to show you I *could be*.«

Mit diesem letzten Satz verdeutlicht Sarah Jane, daß die beiden Pole der Identitätszugehörigkeit ›schwarz‹ oder ›weiß‹ keine ›echten‹, sondern konstruierte Kategorien sind, zwischen denen sie glaubt sich entscheiden zu können. Da sie ›weiß‹ aussieht, obwohl sie von ihrer Herkunft her eigentlich ›schwarz‹ ist, ist sie weder das eine noch das andere. In einem starren dualen System, das die reell vorhandenen ›fließenden Grenzen‹ nicht anerkennt und deshalb die Zugehörigkeit zu entweder der einen oder der anderen Kategorie verlangt, ist sie in letzter Konsequenz ›nichts‹. Aus dieser Identitätslosigkeit versucht sie sich zu retten, in

¹ An einer Stelle sagt Annie, daß Gott seinen Grund hatte, als er manche Menschen weiß und andere schwarz schuf. Man kann hieraus schließen, daß sie auch die damit verbundene gesellschaftliche Hierarchie als gottgegeben hinnimmt. Zumindest tut oder sagt sie im Film nichts, was einen vom Gegenteil überzeugen würde.

dem sie ihre eigene Identität erfindet. Dabei wechselt sie in ihrer Rhetorik immer wieder zwischen der Behauptung, daß sie weiß *ist*, und dem Vorsatz, daß sie weiß sein *wird*. Für ihr Identitätsgefühl ist dies ein wichtiger Unterschied. Wenn sie ihrem eigenen Spiegelbild in der Garderobe zuschreit: »I am WHITE!«, so ist dies ein verzweifelter Versuch, sich einzureden, sie sei *wirklich* weiß. Wenn sie aber in bezug auf ihren Freund sagt »I'm going to be everything he thinks I am. I look [white]. And that's all that matters«, gesteht sie aber, daß sie realisiert, daß ihre Identität als Weiße eigentlich eine vorgetäuschte ist, eine Imitation. Sie kann nicht wirklich weiß sein, also strebt sie die Imitation an. Da ›Imitation‹ aber laut den ethischen Maßstäben des Films kein anzustrebender Wert ist, muß sie in der Logik des Films scheitern. Ihre einzige Chance glücklich zu werden, ist es, sich in ihr Schicksal zu fügen. Das bedeutet für sie, ihre schwarze Herkunft nicht mehr zu verleugnen, damit aber auch ihre ›niedere‹ gesellschaftliche Position zu akzeptieren. Eine Befreiung als Schwarze ist für Sarah Jane nicht möglich, da IMITATION keine Emanzipation im Sinne des *black pride*-Gedanken kennt (vgl. hierzu das Interview mit Douglas Sirk in Fischer 1991, 228). Sie muß also damit zu leben lernen, daß sie, wie Annie es ausdrückt, »geboren wurde, um verletzt zu werden«.

Durch ihr höhnisches Imitieren einer schwarzen Sklavin und ihre Erklärung, daß sie schwarz sein kann, wenn sie es will, verdeutlicht sie ihre Weigerung zu akzeptieren, daß sie sich ihre Identität nicht selbst aussuchen kann. Im Grunde ist Sarah Janes Bestreben, ihre Hautfarbe ›erfinden‹ zu wollen, die Radikalisierung des uramerikanischen Selbstverständnisses der USA als ein Land in dem man, frei von sozialen Einschränkungen durch Kategorien wie Geburt und Herkunft, sein kann, wer immer man sein möchte. Dieser Gedanke wird aber durch Sarah Janes Scheitern am Schluß des Films unterminiert: Nicht nur ist ihr die ›Selbsterfindung‹ nicht gelungen, sie wird für ihr falsches Spiel auch bestraft: Sie muß mit der Schuld, ihre Mutter ins Grab gebracht zu haben, weiterleben. Sirks Aussage scheint also zu sein, daß Annie Recht hatte: Wir sind alle so geschaffen worden, wie wir sind, und wenn wir etwas anderes sein wollen, reiten wir uns selbst in unser Verderben. In diesem Sinne ist der Film höchst fatalistisch.

Sirk selbst sagte in einem Interview: »I tried to make [IMITATION OF LIFE] into a picture of social consciousness« (Fischer 1991, 228). Doch Sirks Sozialkritik bleibt äußerst halbherzig. Er inszeniert Sarah Janes Parodie als eine Gehässigkeit, statt die Gelegenheit zu nutzen, Loras latenten Rassismus anzuprangern. Aber als Lora fragt »Have I ever treated you different?«, schaut Sarah Jane be-

schämt zu Boden und sagt leise »No«. Als denkende Zuschauer wissen wir, daß dies nicht stimmt.¹ Doch für Sirk sind es nicht einzelne Individuen, die mit ihren Ansichten und Handlungen für den Rassismus verantwortlich sind, schuld ist vielmehr ›die Gesellschaft‹ mit ihren starren Rollenvorgaben. Jeglicher Ausbruchversuch der Protagonisten aber wird mit dem Argument diskreditiert, dies führe zwangsläufig zur ›Imitation‹. Denn eine andere Lösungsmöglichkeit bietet sich ihnen nicht. Es existiert kein Gegenentwurf zu der Welt, in der der Mensch nur zwischen Unterdrückung und Lüge entscheiden kann. Vor dem Hintergrund der in den fünfziger Jahren entstehenden schwarzen Bürgerrechtsbewegung erscheint dieses Konzept wenig zeitgemäß. Der einzelne Mensch erscheint hier als purer Spielball des Schicksals, was ein bißchen den Verdacht aufkommen läßt, daß die dargestellten sozialen Mißstände eigentlich nur dazu dienen sollen, den Protagonisten die für das Genre ›Melodram‹ notwendigen ›unbezwingbaren äußeren Umstände‹ aufzuerlegen, um in effektheischerischer Weise ein Gefühl von Tragik zu erwecken. Insofern ist die wahre Tragik von IMITATION OF LIFE nicht das ›imitierte‹ Leben seiner Charaktere, sondern die Tatsache, daß dieser Rührschinken versucht, wirkliche Sozialkritik zu imitieren.

Literatur

Fischer, Lucy (ed). *Imitation of Life*. Douglas Sirk, Director. New Brunswick, Rutgers UP, 1991.

Benjamin Hempel

AN IMITATION OF RACE

¹ Sonst müßten Sarah Jane und Annie nicht im Hinterzimmer wohnen, würde Lora Annie nicht als ihr Dienstmädchen ausgeben, wenn es ihr günstig erscheint, usw.

Zur strukturellen Ambiguität der Filmkomposition in Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959)

Oberflächlich betrachtet ist Douglas Sirks IMITATION OF LIFE ein Hollywood-Melodram, das die familiären Konflikte zweier alleinerziehender Mütter darstellt, die mit ihren Töchtern gemeinsam in einem Haushalt leben. Dabei werden die parallelen Mutter-Tochter-Beziehungen problematisiert und Gegensätze zwischen Karriere und Mutterschaft in den Vordergrund gerückt. Gleichzeitig thematisiert Sirk jedoch auch den Aspekt der Rassenzugehörigkeit und gibt den beiden schwarzen Figuren in den Nebenrollen seines Films eine signifikante Position: »[T]he real drama in this picture [is] the struggle of the young actress Susan Kohner to escape from her Negro mother's benign influence and pass into white society« (Beckley 1959).

Gebettet in den Kontext der ausgehenden 50er Jahre, wird auf subtile Weise eine vielschichtig angelegte Kritik an der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Zeit geübt. Zumindest implizit — also im Subtext und in der Rezeption (im Gegensatz zur direkten Problematisierung in der Darstellung) — werden die gezeigten Konflikte und ihre Ursachen mit real vorhandenen sozialen Gegebenheiten in Verbindung gebracht. Es wird demonstriert, wie sehr die Handlungen der Figuren die unmittelbare Folge gesellschaftlicher Zusammenhänge sind: »[E]verything, thoughts, desires, dreams arise directly from social reality or are manipulated by it« (Fassbinder, zit. nach: Fischer 1991, 244). In diesem Kontext verdient insbesondere der Aspekt der Rassenproblematik als zentrales Motiv in IMITATION OF LIFE eine genauere Analyse, die den Film in seiner gesellschaftskritischen Blickrichtung über die Ebene des rührseligen Melodrams erhebt.

Wie bereits angedeutet wird der Rassenkonflikt vor allem um die Figur der Sarah Jane und um das gesellschaftliche Phänomen des ›passing‹ entwickelt. Sarah Jane weigert sich, den Ansprüchen ihrer farbigen Mutter Annie gerecht zu werden und verleugnet ihre afro-amerikanische Abstammung. Als Mulattin ermöglicht ihre relativ helle Hautfarbe und der enge Kontakt zur weißen Gesellschaft durch die Familie Meredith das Begehren, ihre reale Identität abzustreifen bzw. eine andere Hautfarbe zu haben (›to pass as white‹). Hier besteht einer der möglichen Bezüge zum Titel des Films, da Sarah Jane versucht, in eine Rolle zu schlüpfen und diese Imitation als Wahrheit zu verkaufen. An keiner Stelle im Film scheint Sarah Jane je in Erklärungszwang hinsichtlich ihres Verlangens, weiß zu sein, zu geraten. So suggeriert Sirk indirekt das Problem gesellschaftli-

cher Ungerechtigkeit, denn eines erscheint selbstverständlich: »Life is better when you're white« (Fassbinder, zit. nach: Fischer 1991, 228).

Der Film spielt sehr stark mit Gegensätzen und macht zum Beispiel an den Filmfiguren Lora und Annie die Differenz der Position von weißen und schwarzen Mitgliedern der Gesellschaft deutlich, auch wenn gleichzeitig das persönliche Verhältnis zwischen den beiden Charakteren oberflächlich ausgesprochen harmonisch und unproblematisch ist. Es ist jedoch auch zu beachten, daß Annie als stark idealisiertes Stereotyp des devoten, aufopfernden und herzensguten Schwarzen dargestellt wird (Sirk sagt dazu: »I had to [...] make the Negro woman just the typical Negro, a servant«; zit. nach: Fischer 1991, 228), während Sarah Jane eine eher subversive und rebellierende Rolle spielt. In dieser Hinsicht geht es Sirk sicher nicht um eine authentische Darstellung, sondern um die Eindeutigkeit der Ansiedlung beider Figuren an entgegengesetzten Enden einer Skala. Die Eindeutigkeit dieser Dualität ermöglicht im günstigsten Falle ein klareres Verständnis der Botschaft des Films. Die Inszenierung Sirks erlaubt in diesem Zusammenhang dennoch nahezu konträre Interpretationen und hinterläßt eine große Ambiguität.

Anhand einer bestimmten Szene möchte ich versuchen, diese Widersprüchlichkeit möglicher Aussagen des Films durch eine Lesart zu ersetzen, die in der unterschweligen Behandlung der Rassenproblematik eine Kritik bestehender sozialen Wirklichkeiten entdeckt: Nachdem Annie Sarah Jane heimlich bei ihrem Auftritt in einem Nachtclub in New York beobachtet hat, folgt Annie ihr in ein Motel, um sich ein letztes Mal davon zu überzeugen, daß Sarah Jane mit ihrem Leben in falscher Identität glücklich ist. Das Zusammentreffen von Mutter und Tochter in Sarah Janes Motelzimmer wird zunächst in leichter Untersicht und halbnaher Kameraeinstellung gezeigt, wobei man die beiden Figuren kurzfristig im Profil sieht. Mutter und Tochter befinden sich an den gegenüberliegenden Enden des Bildes, Sarah Jane auf der linken und Annie auf der rechten Seite. Diese Positionen werden im Verlauf der Szene immer wieder ausgetauscht; dies wird durch die Kamerabewegung betont, wodurch die Dualität der Figuren gezeigt und Spannung hervorgerufen werden kann. Sarah Jane geht der Konfrontation mit der Mutter kurzerhand aus dem Wege, wendet sich resigniert ab und bewegt sich in Richtung Kamera, um sich im Vordergrund des Bildes auf einen Stuhl zu setzen. Ihr Gesicht wird in Großaufnahme gezeigt und so eine große Nähe zwischen ihr und dem Zuschauer hergestellt, dessen Aufmerksamkeit nun allein auf das von dunklen Schatten und weißen Lichtpunkten übersäte Gesicht

gelenkt wird. Im weiteren Verlauf der Szene werden diese Lichtspiele auf den Gesichtern der beiden Figuren fortgeführt und so der ständige symbolische Kontrast zwischen hell und dunkel, schwarz und weiß betont. Nachdem Sarah Jane sich in die Tiefe des Raumes bewegt, um ihren Koffer zu packen und in den Vordergrund zurückkehrt, kommt es zu einer erneuten Seitenansicht der Figuren, wobei diese nun ihre Stellung im Bild gewechselt haben. Die Beleuchtung der Gesichter im Profil unterstreicht die Gegensätzlichkeit der Hautfarben. Aus Angst vor dem Zusammentreffen Annies mit den weißen Freunden Sarah Janes verwehrt letztere ihrer Mutter, auf einem Stuhl in ihrem Zimmer Platz zu nehmen, ändert erneut ihre Position und steht wieder auf der linken Seite des Bildes. Durch den Wechsel der Kameraperspektive zwischen Normalsicht und Untersicht wird ebenso Spannung erzeugt wie durch die Bewegungen der Figuren im Raum.

Sarah Jane hat also das Gefühl, daß Annie versucht, ihre Anstrengungen hinsichtlich einer Integration in die weiße Gesellschaft zu untergraben. Es wird hier ein Bewußtsein zugrunde gelegt, daß eine ungleiche Stellung der unterschiedlichen Rassen in der Gesellschaft impliziert. Sarah Jane fühlt sich deshalb in ihrem weißen Umfeld durch die Präsenz ihrer offensichtlich farbigen Mutter stark bedroht. In diesem Zusammenhang bildet Sirk gesellschaftliche Wirklichkeit ab und deutet einen aktuellen Wertekonflikt an: Ereignisse und Phänomene wie der ›Montgomery bus boycott‹, die Schließung der Schulen in Little Rock / Arkansas, der Fall ›Brown vs. the Board of Education‹, die Wirksamkeit einer Vielzahl von Jim-Crow-Gesetzen im Süden Amerikas und die Popularität des Martin Luther King deuten alle auf das omnipräsente Thema der Segregation hin und zeigen die Rassenproblematik als einen signifikanten Konflikt im öffentlichen Bewußtsein (vgl. Marable 1991, 42ff). Durch die fiktionale Darstellung und symbolische Verschlüsselung dieser Zusammenhänge wird einem weißen Kinopublikum gegen Ende der 50er Jahre die Position der schwarzen Bevölkerung näher gebracht. Insofern hält Sirk der Gesellschaft den Spiegel vor, ebenso wie er seine Figuren im Film immer wieder, insbesondere auch im weiteren Verlauf der beschriebenen Szene, in den Spiegel schauen läßt, um auf das Motiv der ›Imitation‹ anzuspielden.

Als Reaktion auf die Frage Annies »Are you happy, honey? Are you finding what you really want?« dreht Sarah Jane, links im Bild, ihrer Mutter erneut den Rücken zu und bewegt sich von Annie fort. Sie wendet sich einem Spiegel zu, und die Kamera folgt ihrer Bewegung aus der Froschperspektive. Die Kamera

zeigt Sarah Jane im Profil mit Blickrichtung nach links und gleichzeitig schaut diese aus dem Spiegel heraus direkt in die Kamera, während auch Annies Reflexion im Spiegel erscheint. Als ob sie versucht, sich selbst davon zu überzeugen schreit Sarah Jane: »I'm somebody else! I'm white! White!« Ihr Gesicht ist sehr hell ausgeleuchtet, während Annie nur dunkel im Hintergrund zu erkennen ist. So sind die beiden Charaktere in ihrem Spiegelbild vereint und werden doch gleichzeitig durch die reale räumliche Distanz und die kontrastierte Darstellung ihrer Hautfarben in einen starken Gegensatz gesetzt. Durch das frontale Aufeinandertreffen der Blickachse der Kamera und der Blickachse Sarah Janes wird der Zuschauer unmittelbar in das Geschehen eingebunden und fühlt sich involviert. In dieser Szene wird die Identitätskrise Sarah Janes sehr deutlich und der Spiegel als zentrales Symbol eingesetzt: »The mirror is the imitation of life. What is interesting about a mirror is that it does not show yourself as you are, it shows you your own opposite« (Sirk, nach: Fischer 1991, 3). Sirk macht somit seine Perspektive hinsichtlich der Unmöglichkeit des Identitätswechsels anschaulich und läßt Sarah Jane in Analogie hierzu im nächsten Moment eine unrealistische Forderung an ihre Mutter stellen: »If [...] we should ever pass on the street, please don't recognize me!«

Die weitere Unterhaltung wird von melodramatischer Musik begleitet und die Kamera arbeitet nun mit Nah- und Großaufnahmen, die im Schuß-Gegenschuß-Verfahren in ihrer den Zuschauer am Gespräch fast teilhaben lassenden Wirkung noch verstärkt werden. So wird eine intensive Identifikation mit beiden Figuren ermöglicht, wobei die Abgeschlossenheit des fiktionalen Raums dadurch gewährleistet bleibt, daß die direkte Konfrontation mit einer seitlich an der Kamera vorbeilaufenden Blickrichtung der abgebildeten Person einhergeht. Es kommt also zu einem ständigen Wechsel der Kameraperspektive. Dabei werden abwechselnd die Gesichter Annies und Sarah Janes in Großaufnahme abgebildet. Dieses letzte Treffen von Mutter und Tochter nimmt die Entwicklung am Ende des Films bereits teilweise vorweg. Denn obwohl Sarah Jane Annie und damit ihren afro-amerikanischen Ursprung noch von sich weist, deuten die schmerzhaften Emotionen auf Sarah Janes Gesicht und ihr wiederholtes hilfloses »Oh, Mama!« darauf hin, daß sie ihre Identität nicht sehr viel länger verleugnen kann. Sarah Janes innerer Konflikt zeichnet sich deutlich auf ihrem in Detailaufnahme gezeigten Gesicht ab, und das Ende der Sequenz suggeriert erneut deutlich die Motivation, die Sarah Jane dazu bringt, ihrer wahren Identität entfliehen zu wollen. Als nämlich Sarah Janes weiße Kollegin den Raum betritt,

zweifelt diese keinen Augenblick an der für die schwarze Annie designierten Aufgabe. Sie beschwert sich bei der vermeintlichen Putzfrau über die Ameisen in ihrer Dusche und macht so als Repräsentant der weißen Gesellschaft deutlich, mit welcher Selbstverständlichkeit farbige Mitglieder der Gesellschaft eine unterwürfige und minderwertige Rolle zu erfüllen haben. Nebenbei wird schon an früheren Stellen im Film klar, daß sich sowohl Sarah Jane als auch Annie dieser Tatsache bewußt sind. Annie fragt z.B.: »How do you tell your daughter that she was born to be hurt?« Und Sarah Jane gibt an anderer Stelle indirekt eine Begründung für ihre Verweigerung, die afro-amerikanische Identität zu akzeptieren als sie die devote Dienerin Loras mimt und durchblicken läßt, daß Annie auch nichts weiter als sklavischer Untertan im Hause Meredith ist. In dieser Hinsicht wird sehr deutlich, warum Sarah Jane keinen anderen Ausweg sieht, als sich von ihrer Mutter loszusagen, wenn sie nicht dieselbe gesellschaftliche Rolle wie Annie spielen will. »A subversive reading of the film, therefore, sees Sarah Jane in a posture of justified rebellion against her mother's powerlessness and servility« (Heung 1991, 315). Der Wunsch Sarah Janes, als weiß akzeptiert zu werden, wird also eindeutig auf gesellschaftliche Zusammenhänge zurückgeführt. Ihre Rebellion konstituiert ein klares Urteil in bezug auf die herrschende Rassenungleichheit und -diskriminierung in der amerikanischen Gesellschaft.

In diesem Zusammenhang handelt es sich bei der Auseinandersetzung zwischen Annie und Sarah Jane lediglich um eine Verlagerung des potentiellen, im Film jedoch totgeschwiegenen, Konfliktes zwischen Annie und Lora bzw., im übertragenen Sinne, des Rassenkonfliktes zwischen schwarz und weiß. Außerdem muß insofern das vermeintliche Happy-End von *IMITATION OF LIFE* auch als höchst ironisch verstanden werden. »The regressive triumphs over the revolutionary self« (Fischer 1991, 17). Sarah Jane gibt ihren Kampf auf, entlarvt sich als Farbige, steigt sogleich in das Auto der Merediths und substituiert damit ihre Mutter. Sie erfüllt nun genau die Rolle, in der sie die weiße Gesellschaft akzeptiert. Diese Rolle wurde jedoch den ganzen Film über durch Sarah Jane kritisiert (»I don't want to live in the back — why do we always have to live in the back?«). So liegt eine gewisse Ironie des Endes darin, daß dem Zuschauer und damit der Gesellschaft erneut der Spiegel vorgehalten wird: Die Person, die versucht, aus ihrer festgelegten sozialen Rolle auszubrechen, steht am Ende als Verlierer da und muß sich den gesellschaftlichen Zwängen beugen.

Vor dem Hintergrund der Segregation, die Ende der 50er Jahre gesellschaftliche Wirklichkeit war, ergibt sich hieraus eine Botschaft bezüglich der Rassen-

problematik, die auf eine größere Offenheit der Gesellschaft abzielt und gleichzeitig in einer Ablehnung von Assimilation besteht. Die Ambiguität des Filmes, die aus dem subtilen Charakter der beschriebenen Sozialkritik resultiert, hat sicher nicht unwesentlich dazu beigetragen, daß der Film ein so großer kommerzieller Erfolg wurde.

Literatur

- Beckley, Paul V. »Imitation of Life.« In: *New York Herald Tribune*, 18.4.1959.
- Fischer, Lucy (ed). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*. Rutgers UP, New Brunswick 1991.
- . Three-Way Mirror: IMITATION OF LIFE. In: Fischer, Lucy (ed). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*. Rutgers UP, New Brunswick 1991: 17ff.
- 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.
- Leab, Daniel J. *Toward a New Image. From Sambo to Superspade. The Black Experience in Motion Pictures*. Houghton Mifflin. Boston 1975: 200ff.
- Marable, Manning. *Race, Reform, and Rebellion. The Second Reconstruction in Black America, 1945-1990*. Jackson & London. University Press of Mississippi, 1991: 42ff.

Marit Obsen

DIE SUCHE NACH IDENTITÄT IN DOUGLAS SIRKS IMITATION OF LIFE (1959)

IMITATION OF LIFE erzählt die Geschichte von zwei alleinerziehenden Müttern — die eine schwarz, die andere weiß —, die gemeinsam versuchen, für sich und ihre Töchter eine Lebensgrundlage zu schaffen. Innerhalb eines Zeitraumes von 10 Jahren, über den sich die Handlung erstreckt, macht Lora Meredith Karriere als Schauspielerin am Broadway, während die Farbige Annie Johnson die Rolle der Haushälterin übernimmt und sich um die Töchter Susie und Sarah Jane kümmert.

Um das Thema »Identität« in IMITATION OF LIFE zu untersuchen, werde ich mich im folgenden auf den Charakter der Sarah Jane Johnson konzentrieren.

Sarah Jane ist die Tochter einer Schwarzen, äußerlich aber nicht als solche zu erkennen. So hat sie schon als kleines Mädchen Schwierigkeiten, eine Identifikationsfigur zu finden. Die Bezugspersonen ihrer Kindheit sind Lora Meredith

und Annie Johnson, doch keine der beiden ist ein hundertprozentiges Vorbild für Sarah Jane. Wenn sie die zwei Frauen mit ihrer eigenen Person vergleicht, erkennt Sarah Jane Gemeinsamkeiten, aber auch wesentliche Unterschiede.

Lora Meredith hat die gleiche Hautfarbe wie Sarah Jane. Sie kann jedoch keine Identifikationsfigur für diese sein, da sie einen anderen gesellschaftlichen Status hat, den sie mit ihrer eigenen Tochter teilt. Dieser Status basiert auf dem ›Rassenbewußtsein‹ in der Gesellschaft, das hier zwar erwähnt werden muß, um den Identitätskonflikt von Sarah Jane herausarbeiten zu können, aber kein zentraler Bestandteil des Aufsatzes sein soll.

Sarah Janes Mutter Annie wiederum ist schon optisch keine Identifikationsfigur für ihre Tochter, denn sie repräsentiert durch ihre dunkle Haut eine Andersartigkeit, die Sarah Jane an sich selbst nicht erkennen mag.

Sarah Jane ist hin- und hergerissen zwischen zwei Identitätsvorgaben, die sich durch gesellschaftliche Zwänge und Vorurteile nicht miteinander verbinden lassen. Als Heranwachsende versucht sie, eine eigene Identität zu finden, indem sie ihre Mutter verleugnet, um sich so vollständig in die weiße Welt integrieren zu können.

Der Konflikt, in dem Sarah Jane sich befindet, wird besonders deutlich, wenn man die Szene näher betrachtet, in der Annie sie im ›Moulin Rouge‹ aufsucht, einem Nachtclub in Hollywood, in dem Sarah Jane einen Job als Tänzerin hat.

Die Szene spielt in Sarah Janes einfach eingerichtetem Hotelzimmer. Der Raum wirkt farblos und unpersönlich, es gibt keine privaten Gegenstände, die das Zimmer wohnlicher machen könnten.

Es gibt keine Deckenbeleuchtung, sondern mehrere kleine Lampen, so daß durch die verschiedenen Lichtquellen Schattenmuster an Decke und Wände geworfen werden. Der Raum wirkt dadurch beengt und vermittelt eine unausgeglichene Atmosphäre.

Das erste Bild ist aus der Froschperspektive aufgenommen und zeigt Sarah Jane seitlich vor dem Spiegel stehend, mit dem Rücken zur Kamera, während sie ihr Kleid schließt. Direkt vor der Kamera ist am unteren Bildrand die Lehne eines Sessels zu sehen. Die subjektive Kamera bewegt sich mit Sarah Jane durch den Raum, als sie sich auf einen Stuhl in der Mitte des Zimmers setzt, um ihre Schuhe anzuziehen.

Es klopft, und da Sarah Jane eine Kollegin erwartet, bittet sie sie herein, ohne zur Tür zu sehen. Annie betritt den Raum; als Sarah Jane sie sieht, steht sie auf

und geht zurück zum Spiegel. Sie bewegt sich dabei auf die Kamera zu, in den Bildausschnitt hinein, bis sie ihn fast ganz ausfüllt. Die Kamera bewegt sich ebenfalls zurück in die Ausgangsposition der ersten Einstellung. Als Sarah Jane kraftlos in den Sessel »sinkt«, der wieder nur durch die Armlehne erkennbar ist, verkleinert sich die Einstellung automatisch zu einer Nahaufnahme von ihrem bestürzten Gesicht. Dadurch wird unvermittelt eine intime Nähe zum Zuschauer hergestellt, der ihr ihre Gedanken förmlich vom Gesicht ablesen kann.

In dieser Situation muß Sarah Jane denken, daß Annie — wie schon einmal zuvor — gekommen ist, um sie nach Hause zu holen, und daß diejenigen, die Sarah Jane unter ihrem neuen, »weißen« Namen Linda kennen, von ihrer Herkunft erfahren haben.

Für Sarah Jane ist Annie wie ein Schatten aus ihrer abgelegten Vergangenheit, der sie heimsucht und ihr das Leben schwer macht. Sie fragt »Warum läßt Du mich nicht in Ruhe?« und läuft wütend in den hinteren Teil des Zimmers (die Kameraeinstellung weitet sich zur Halbtotale), holt ihren Koffer, legt ihn auf das Bett, das zwischen der Kamera und den beiden Frauen steht, und beginnt zu packen.

Annie versucht, Sarah Jane zu erklären, daß sie nicht gekommen sei, um ihr Schwierigkeiten zu machen. Das bewirkt, daß sich Sarah Janes zuvor aggressives Verhalten ändert. Während der Unterhaltung ist die Kamera halbnah auf die jeweils sprechende Person gerichtet, was dazu beiträgt, dem Zuschauer zu signalisieren, daß die Situation sich beruhigt hat und Sarah Jane jetzt bereit ist, ihrer Mutter zuzuhören.

Annie stellt die Frage, ob Sarah Jane glücklich sei. Diese wendet sich von ihr ab, geht zwei Schritte zum Spiegel und sieht hinein, während sie antwortet: »Ich bin ein anderer Mensch. Ich bin weiß. weiß, weiß!« Sie sagt die Worte so verbissen, das man das Gefühl bekommt, sie müsse sich selbst vom Inhalt dieser Aussage überzeugen.

Spiegel spielen im gesamten Film eine große Rolle. Regisseur Douglas Sirk benutzt sie als Symbol, um die andere Seite der Persönlichkeit seiner Charaktere sichtbar zu machen. In dieser speziellen Szene wird das durch die Beleuchtung besonders hervorgehoben. Sarah Jane sieht sich im Spiegel hell erleuchtet, wie eine Weiße. Sie sieht Linda, das weiße Mädchen, das sie vorgibt zu sein. Sie selbst steht aber im Schatten, man kann ihr Gesicht nicht erkennen. Das verdeutlicht dem Zuschauer, der zwei Sarah Janes betrachtet, ihren Konflikt, ihre gesplante Persönlichkeit und ihre Orientierungslosigkeit. Hinzu kommt, daß

Sarah Jane zwar nur sich selbst im Spiegel ansieht, der Zuschauer aber auch das Spiegelbild von Annie, die außerhalb der Kameraeinstellung steht, wahrnimmt. Auch hier wirkt sie wie ein Schatten, der etwas entfernt hinter ›Linda‹ steht und sie nicht losläßt.

The mirror is the imitation of life. What is interesting about a mirror is that it does not show yourself as you are, it shows your own opposite. (Douglas Sirk)

Indem Sarah Jane sich bemüht, als Angehörige der weißen Rasse akzeptiert zu werden und die Erwartungen, die die Gesellschaft an schwarze Frauen stellt, hinter sich zu lassen, fügt sie sich in eine andere Rolle, die sie möglichst überzeugend zu imitieren versucht. Allerdings bringt diese Entscheidung sie nicht weiter, denn auch als Weiße steht nicht ihre individuelle Persönlichkeit im Vordergrund, auch hier muß sie sich sozialen Zwängen unterordnen. (Das wird besonders deutlich, wenn man die Choreographie ihres Auftritts im ›Moulin Rouge‹ betrachtet: die Mädchen tanzen in ihren Bewegungen konform, tragen die gleichen Kostüme und sind in ihrer Erscheinung durch das Fehlen jeder individuellen Note gänzlich auf Sex reduziert.)

Nachdem Sarah Jane zum dritten Mal ›weiß‹ gesagt hat, senkt sie kraftlos den Kopf. Sie muß sich aufstützen, und für einen Moment sieht es so aus, als würde sie sich gehen lassen und zu weinen beginnen, doch stattdessen dreht sie sich um und ist genauso gefaßt wie zuvor. Sie befürchtet, daß ihre Kollegin hereinkommen könnte und bittet Annie eindringlich, zu gehen, und sie auch nicht anzusprechen, wenn sie sich einmal zufällig begegnen sollten. Annie akzeptiert das, äußert aber gleichzeitig den Wunsch, Sarah Jane noch einmal in die Arme nehmen zu dürfen. Während des Dialogs setzt ruhige, melancholische Musik ein, der Zuschauer sieht jeweils einer der beiden Frauen in Nahaufnahme ins Gesicht. Dadurch wird eine gewisse Nähe hergestellt. Man kann ihnen von den Gesichtern ablesen, daß die Situation ihnen seelischen Schmerz bereitet. Als Annie Sarah Jane in den Arm nimmt, nähert sich die Kamera noch mehr, der Hintergrund verschwimmt. Das vermittelt eine sehr intime Atmosphäre, Annie und Sarah Jane sind sich auf einmal wieder sehr nahe, beide weinen.

Als es an der Tür klopft, geht Sarah Jane hastig zur Seite. Augenblicklich verändert sie ihre Haltung und bemüht sich, einen gefaßten Gesichtsausdruck aufzusetzen. Gleichzeitig ist der Hintergrund, der vorher nicht wahrgenommen wurde, plötzlich wieder scharf zu erkennen, und sie ist wieder Linda, nicht mehr Sarah Jane.

Die Kamera hat ihre Bewegung verfolgt, in der rechten Bildhälfte sieht man, wie die Tür geöffnet wird und ihre Kollegin hereinkommt. Diese ist sofort sehr präsent, wird von der Kamera fokussiert, indem die Gestalt von Sarah Jane im Vordergrund an Schärfe verliert. Diese Fokussierung wird bis zum Ende der Szene beibehalten: im folgenden schwenkt die Kamera synchron in die Richtung, in die die jeweils agierende Person sich bewegt. Dies bewirkt, daß der Zuschauer sich intensiv auf die jeweiligen Gesprächspartner konzentriert und die unbeteiligte dritte Person nur unbestimmt wahrnimmt.

Als die Kollegin Annie erblickt, hält sie sie sofort für das Zimmermädchen und geht auf sie zu. Annie erklärt, sie habe nur einen Besuch bei ›Miss Linda‹ gemacht, die sie seit deren Kindheit kenne. Sie geht zu Sarah Jane, um sich zu verabschieden. Sarah Jane steht der Kamera zugewandt, Annie seitlich neben ihr. Beide weinen verhalten. Auch hier bezeichnen Licht und Schatten den Konflikt, mit dem Sarah Jane kämpft: eine Hälfte ihres Gesichtes liegt im Dunkeln, die andere ist hell beleuchtet. Annie geht hinter ihr vorbei aus dem Zimmer, Sarah Jane dreht der Kamera den Rücken zu, geht durch Schatten zur hell beleuchteten weißen Tür und schließt sie hinter ihrer Mutter. Dabei bestätigt sie die Vermutung ihrer Kollegin, Annie sei ihre ›Negermami‹ gewesen und habe für sie gesorgt, mit den Worten: »Ja. Ja, mein ganzes Leben«. Die Sequenz schließt mit einer Großaufnahme von Sarah Jane, die weinend an der Tür lehnt wie an einer Mauer, die sie nicht überwinden kann. Musik und Bild werden ausgeblendet.

Der Zuschauer wird machtlos zurückgelassen. Obwohl er weiß, daß sich die grundsätzlich verschiedenen Lebensvorstellungen von Annie und Sarah Jane unmöglich miteinander vereinbaren lassen, wünscht er sich meiner Meinung nach eine Lösung, die beiden Charakteren gerecht wird.

Die gesamte Szene und vor allem der letzte Satz vermitteln den Eindruck, daß Sarah Jane an ihrer Vergangenheit hängt, weil sie ihre Mutter liebt, daß sie aber gezwungen ist, ihr diese Liebe zu verweigern, um in Zukunft ein Leben führen zu können, das ihren Vorstellungen entspricht. Sie will sich von der Vergangenheit lösen, doch die Erinnerung bleibt. Sie sehnt sich nach der Geborgenheit, die sie bei ihrer Mutter findet, lehnt aber gleichzeitig die Rolle ab, die die Gesellschaft schwarzen Frauen zuordnet und die Annie für sich akzeptiert hat. Ihre helle Haut gibt Sarah Jane die Möglichkeit, eine Existenz in der Welt der Weißen aufzubauen, in einer Gesellschaftsschicht, die die Stellung der Rassen definiert und konstruiert. Dort besteht allerdings immer die Gefahr, daß die Wahrheit ent-

deckt wird und ihre Freunde ihr den Rücken kehren.

Sarah Janes Problem ist fest verankert im Rassenbewußtsein der amerikanischen Gesellschaft der späten fünfziger Jahre.

The device of the black girl who can pass for white clearly demonstrates the thesis that race is a question of cultural definition, including role-playing, in which biological difference plays no significant part.

Der Geltungsbereich der schwarzen Frau liegt im häuslichen Sektor und die weiße Gesellschaft läßt keine andere Definition zu. Aufgrund von Sarah Janes Herkunft erwartet man von ihr, sich in diese Rolle zu fügen; ihre Hautfarbe ermöglicht ihr nur, eine andere Identität zu imitieren. Sie ist durch diese kulturelle Definition eingeschränkt, egal, für welche Rolle sie sich letztendlich entscheidet.

In IMITATION OF LIFE ist Sarah Jane nicht die einzige Person, die versucht, ihre Identität zu finden, indem sie eine Rolle imitiert.

Vielmehr wirkt der gesamte Film wie eine ›Imitation des Lebens‹. Die Charaktere werden auf der einen Seite als Stereotypen dargestellt. Zum Beispiel ist Annie die Vorzeigeschwarze, religiös und untergeben, Susie das All-American Girl und Steve wäre gern der treusorgende Familienvater. Sie werden von Sirk als stereotype Abbilder der Gesellschaft in Szene gesetzt.

Auf der anderen Seite spielen sie Rollen, die aufgesetzt sind (Lora und Sarah Jane). Sie ordnen sich einer Identität unter, um einem ihnen gefälligen Stereotyp zu entsprechen.

Sarah Jane ist allerdings die einzige Person, deren Identitätskrise durch Vorurteile verursacht wird, denen sie sich nicht entziehen kann, während Lora durchaus die Möglichkeit hat, ihre Identität als Mutter mit ihrer Identität als Karrierefrau zu verbinden und auch nach außen hin zu vertreten.

Somit muß die Darstellung der Sarah Jane in IMITATION OF LIFE als Kritik an einem sehr konkreten Mißstand, der Benachteiligung von Schwarzen in der amerikanischen Gesellschaft betrachtet werden, zu einer Zeit, in der das Rassenbewußtsein in den USA gerade im Begriff war, sich zu ändern.

Der Kassenerfolg von IMITATION OF LIFE bestätigt die These, daß Filme Spiegel der Gesellschaft ihrer Zeit sind und daß sie auf diese Gesellschaft zurückwirken, indem sie rezipiert werden.

Zum Ende der fünfziger Jahre war die Gesellschaft bereit, sich mit der Problematik der Rassenfrage auseinanderzusetzen. Vorher wurde die Darstellung von

Schwarzen im Film kaum in Betracht gezogen, das Thema wurde tabuisiert. Die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der Thematik war wiederum eine Grundvoraussetzung für den Erfolg des Civil Rights Movement in den Sechzigern.

IMITATION OF LIFE ist aber gleichzeitig auch allgemein gesellschaftskritisch zu sehen. Die Charaktere lösen ihre persönlichen Konflikte nicht. Stattdessen versuchen sie, ihnen zu entfliehen, indem sie konkreten Identitätsvorgaben folgen. Sie führen ein unwirkliches Leben, das aus einer aufgesetzten Rolle besteht. In der besprochenen Szene gibt Sarah Jane vor, die Identität gefunden zu haben, die sie glücklich macht. Doch die gesamte Inszenierung verdeutlicht dem Zuschauer, daß diese Identität unwirklich ist, ihr keinen Halt gibt.

Selbst die ›Familienzusammenführung‹, die am Ende des Films wie ein Happy-End anmutet, ist tatsächlich nur ein Moment, der vorbeigeht, damit alles seinen gewohnten Lauf nehmen kann. Die implizierte ›heile Welt‹ erscheint unglaubwürdig und läßt den Zuschauer betroffen aus dem Kino gehen.

Sandra Wandke

REICH AN ERFOLGEN, ARM AN GEFÜHLEN

Die Rolle der Frau in Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959)

Im folgenden Essay werde ich die Szene, in der Steve und Lora ihren ersten Bruch vollziehen, unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation von ›Weiblichkeit‹ analysieren.

Lora teilt sich noch die kleine Wohnung mit Susie, Annie und Sarah Jane. An ihren großen Durchbruch als Schauspielerin ist noch nicht zu denken. Es ist kurz vor Weihnachten.

Steve Archer, den sie jetzt schon eine Weile kennt, kommt zu Lora, um sie zu einem Weihnachtsbummel abzuholen. Sie hat ihn bereits erwartet. Während sie sich in der Mitte des Raumes anzieht, tritt Steve dicht hinter sie und zeigt ihr eine Zeitschrift, in der ein von ihm gemachtes Foto abgebildet ist, wie ein kurzer Kamera-Shot zeigt. Es ist das Foto, das er am Tage ihres Kennenlernens von den beiden Mädchen gemacht hat, eine gemeinsame Erinnerung also. Die Art, wie er,

dicht hinter ihr stehend, die Zeitschrift in ihr Blickfeld bringt, wirkt nahezu wie eine Umarmung.

Die beiden sind hell beleuchtet, heben sich von der halbdunklen Umgebung deutlich ab, während von dem Raum nur eine erleuchtete Glastür, eine Kommode mit Spiegel und allenfalls noch der Vorhang an der Tür klar erkennbar sind. Beide sehen in Richtung Kamera und werden in einer Nahaufnahme gezeigt. Wenn Lora sich zu Steve umdreht, sieht man sie im Profil. Steve hat während der gesamten Szene seinen Mantelkragen hochgeschlagen, was bei Profilaufnahmen sein Gesicht zum Teil verdeckt oder einen Schatten auf sein Gesicht wirft.

Lora dreht sich erfreut zu Steve um, er legt, wieder nur in einer halben Umarmung, die Hände auf ihre Arme. Nur knapp verzögert hebt Lora ihre Arme und stützt sich an seiner Brust ab. Im Zusammenhang mit ihrem Verhalten im weiteren Verlauf der Szene kann man dies als instinktive Abwehr deuten. Wenn er ihr in den Mantel hilft und einmal mehr eine seiner Beinahe-Umarmungen wagt, tätschelt sie ihm die Hand, wie man es bei artigen Kindern tut. Besorgt fragt sie Steve, ob der Werbe-Job wirklich das sei, was er wolle. Sie zeigt ihm damit, daß sie sich noch genau an seine Lektion über ›chasing rainbows‹ erinnert. Er wehrt lachend ab, es sei nicht das Museum of Modern Art, aber dafür gäbe es regelmäßige Bezahlung. Es scheint ihm nicht viel auszumachen. Schnell erinnert er an Weihnachten und die Geschenkeliste, wie um zu zeigen, daß er den Job nicht für sich allein angenommen hat. Sie verlassen die Wohnung und damit das Bild.

Auf dem Hausflur ist es noch dunkler als in der Wohnung. Hier herrscht die Farbe braun, und der Flur scheint ziemlich verwinkelt zu sein. Der Gang zur Treppe, in den Steve und Lora sich zunächst hineinbewegen, ist nicht einmal bis zum Ende einsehbar. Man sieht nur bis dahin, wo sich die beiden Personen befinden, alles was dahinter liegen mag, verschwindet im Halbdunkel. Die Kamera befindet sich, bis das Paar die Treppe erreicht, auf Loras Blickhöhe, so daß Steve immer von unten betrachtet wird, was zur Folge hat, daß man sich viel eher mit Lora identifiziert.

Die beiden führen ihr Gespräch fort. Steve macht Andeutungen über Loras Geschenk, worauf Lora sich beschämt entschuldigt, nichts für ihn zu haben, sie hätte schon seit fünf Monaten keine Arbeit. Steve steht ihr zugewandt, man sieht ihn nur von schräg hinten. Beide werden in einer halbnahen Einstellung gezeigt. Lora steht mit dem Rücken zur Wand.

Steve macht ihr einen Antrag, nicht gerade hochromantisch, dafür aber hart-

näckig. Lora sieht etwas geschockt aus. Schnell stellt er es als sein Weihnachtsgeschenk hin, sie würde ihm einen Gefallen tun, was er sogleich mit einer Liebeserklärung zu untermauern versucht. Er ist jetzt im Close-up zu sehen und sieht bei dieser Mitteilung aus wie der Weihnachtsmann persönlich, als würde er ihr ein großes Geschenk machen. Die Verbindung von Weihnachten und Heirat ist gar nicht so dumm von ihm. Schließlich ist Weihnachten schon immer eine Konnotation für Familie, Liebe, Harmonie und schier endloses Glück gewesen, genauso wie die Ehe in ihrer Idealform. Lora mit diesem Bild zu locken, in einer Zeit, in der es mit ihrem Leben nicht gerade bergauf geht, scheint ein cleverer Schachzug. Loras Gesicht zeigt auch zunächst verhaltene Freude, die aber schnell einer gewissen Starre weichen muß. So wehrt sie ihn auch zaghaft ab, mit dem Einwand, er würde doch gerade erst Fuß fassen, es wäre eine Dummheit. Steve entzückt mit dem wenig geistreichen Argument, dann wären sie wenigstens gemeinsam dumm.

Lora lehnt weiter an der Wand und sieht starr an ihm vorbei auf einen Punkt unterhalb der Kamera.

Durch die Konstellation der Einstellung — die Wand hinter ihr, Steve dicht vor ihr und der starre Blick zur Seite, weg von Steve — sieht Lora wie gefangen aus. Die Situation ist ihr offensichtlich unangenehm. Sie reagiert nicht auf Steves unbekümmerten Ton und versucht es noch einmal diplomatisch. Heirat wäre schließlich ein großer Schritt, der zu überlegen wäre. Wieder sieht sie ihn nicht an. Wenn sie ihm auf seinen Wunsch, mit ihr zusammenzusein, antwortet, das wären sie doch jetzt auch schon, signalisiert sie damit, daß ihr das eigentlich genügt. All ihr Zurückweichen, sowohl in ihren Antworten als auch in Blick und Körpersprache zeigt deutlich, sie will einfach nicht.

Doch Steve fängt erst an. Er hält ihr vor, sie wäre immer viel zu beschäftigt, etwas zu erreichen, um für sich und ihre Tochter sorgen zu können. Er würde das liebend gern übernehmen, mit seinem neuen Job könne er das ja schließlich auch viel besser als sie. Das letzte sagt er ganz so deutlich natürlich nicht, aber es ist klar herauszuhören. Bevor Lora antworten kann, werden sie von einem mit Geschenken beladenen Mann, der von irgendwo aus der dunklen Tiefe des Flures kommt, unterbrochen. Dieser drängelt sich unhöflich an dem Paar vorbei, wobei Lora an Steve gedrückt wird, von dem sie sich sofort wieder losmacht. Der Mann treibt sie ein ganzes Stück die Wand entlang, auf die Kamera zu, die Loras Bewegung folgt und sich zurückzieht, was beim Zuschauer ein unangenehmes Gefühl hervorruft. Man fühlt sich ebenfalls bedrängt, es erinnert

doch sehr an die Formulierung ›in die Enge getrieben‹. Lora bekommt so zwar den Rücken frei, steht aber sofort an der nächsten Wand, an ihr entlangtastend, ohne einen Spalt, eine Zuflucht zu finden.

Und da ist auch schon wieder Steve, der sich diesmal noch mit einer Hand neben ihrem Kopf abstützt, so daß der Eindruck, er enge sie ein, bedränge sie, noch stärker wird.

Bis zum großen Streit ist das Loras ständige Haltung. Die Wand im Rücken, der dunkle Flur, in dem kein Ausgang zu erkennen ist, nur immer andere Wände ringsum, sind Symbole für die scheinbare Ausweglosigkeit, in die Steve sie mit seinen Argumenten zu drängen versucht. Diese nehmen an Bedeutung zu. Pathetisch erklärt er ihr, er wolle für sie sorgen, ihr ein Heim geben, sie glücklich machen, womit er die Rolle des Mannes in den 50er Jahren kurz und treffend umschrieben hat. Davon träumte in den Nachkriegsjahren fast jede Frau in Amerika. Pünktlich bei dem Wort ›home‹ setzt dann auch die Titelmusik ein, wie um die Bedeutung seines Vorschlages zu unterstreichen.

Doch es nützt alles nichts. Lora träumt eben nicht von Heim und Herd und Kinderzimmer. Sie ist anders, Steve hat sie verkannt. Lora will Theater spielen. Es ist bezeichnend, daß Lora Schauspielerin ist, war dies doch der einzig wirklich entschuld bare Beruf für eine Frau in dieser Zeit. Im allgemeinen galt Schauspielerei ohnehin nur bedingt als Arbeit. Man war Star, das war doch schließlich angenehm. Von den hundert Unbekannten, die um jede Rolle kämpfen mußten, um zu überleben, wollte die Öffentlichkeit sowieso nichts wissen.

So sieht man Lora später auch nie ernsthaft bei der Arbeit, sondern immer nur beim Auftritt nach dem Stück, sich verbeugend unter tosendem Applaus und auf Titelblättern. Nur mit dem Theater und der leidenschaftlichen Liebe zur Bühne, der schon ganz andere, viel bedeutendere Menschen als die noch unbekannt e Lora Meredith verfallen sind, war Loras Wunsch, Karriere zu machen, zu entschuldigen. Schließlich war es die Zeit, in der Frauen als einziges Ziel eine passende Heirat und eine Karriere als Mutter vor Augen hatten. Arbeit von Frauen wurde erst akzeptiert, wenn sie über 35 Jahre waren, ihre Mutterpflichten also bereits erfüllt hatten. Bedauert wurden alle Frauen, die aus finanziellen Gründen keine Wahl hatten, ernsthaft bemitleidet wurden solche Frauen, die sich aus freien Stücken für eine Karriere entschieden. Es galt einfach nicht als natürlich, den Beruf der Familie vorzuziehen.

Und so kann Steve auch nicht verstehen, warum Lora ihrem Traum vom Theater nachhängt, jetzt wo er doch da ist, sie zu retten, ihr Sicherheit zu geben.

Für ihn ist das etwas, das ihr nicht guttut, worüber sie hinwegkommen muß.

Nun sagt sie ihm zum ersten Mal die Wahrheit. Sie will mehr, Heirat und Steve und Susie reichen ihr nicht. Sie will alles. Ein mutiger Satz für eine Frau in diesen Zeiten. Sie will nicht Karriere oder Familie, sie will beides. Leider nimmt sie diesem Satz sofort wieder das Gewicht, indem sie sich, typisch Frau, an Steves breite Schulter sinken läßt, mit dem Seufzer »...maybe too much.« Wieder dieser leere Blick, der irgendwo hinget, nur nicht zu Steve. Dieser nutzt die Gelegenheit, ihr eine Frage zu stellen, die anlässlich der Diskussion nicht unbedingt eine wichtige Rolle spielt: »Do you love me?«

Wenn er jetzt auf Loras romantisches Gefühl gehofft hat, bekommt er nicht das, was er wollte. Kein hingehauchtes Ja, nur ein zögerliches »I think I do.« Offenbar reicht ihm das aber. Lora, so scheint es, nutzt die erste Gelegenheit, das Klappern des Fahrstuhles, um sich von ihm zu befreien. Sie läuft zur gegenüberliegenden Ecke, die fast noch dunkler ist als der Gang und landet prompt an der nächsten Wand, Steve vor sich.

Die Kamera folgt ihr, beide sind im Profil in einer halbnahen Einstellung zu sehen. Steve küßt Lora trotz ihres Einwandes, sie könne etwas sagen, das sie nicht so meine. Worauf Steve selbstgefällig erwidert, deshalb wolle er sie ja küssen. So löst man(n) Probleme. Nur hat er wohl nicht verstanden. Lora sagte nicht, sie würde ihre Meinung ändern, sondern sie könne sich zu einer Aussage hinreißen lassen, die sie später eventuell zurücknehmen müsse. Ein wesentlicher Unterschied.

Der starke Mann als Verführer, der romantische Kuß als Überzeugungstaktik, wenn es anders nicht mehr geht. Steve versucht hier das, was bei den anderen Jungs im Kino immer so einfach aussieht und so mühelos zu klappen scheint. Doch umsonst. Wenn sie sich küssen, setzt die Musik aus, ausgerechnet in einem Moment, in dem andere Filme die Geigen erst so richtig singen lassen. Es ist ganz klar, das war schon der romantische Teil.

Statt Musik klingelt das Telefon, und noch bevor das erste Klingeln verstummt ist, ist Lora von Steve weg und an der Tür, wohin die Kamera ihr folgt. Man wird den Verdacht nicht los, sie hätte auf eine solche Unterbrechung nur gewartet. Doch Annie ist schon am Apparat. Steves Arm greift von rechts ins Bild und zieht Lora zurück. Mit Augen und Ohren ist sie allerdings in ihrem Appartement, sie folgt angestrengt dem Gespräch, auch wenn Steve mit allen möglichen Tricks versucht, sie bei sich zu halten. Die Hand hat er in ihrem Nacken, um ihren Kopf am Wegdrehen zu hindern, sein Befehl »She's not in!« ist etwas,

was er einfach nicht zu entscheiden hat. Dieser Drang, permanent über sie zu bestimmen, ist das, was am Ende alles verderben wird. Lora geht trotz all seiner Mühen ans Telefon.

Auf das Gespräch mit Loomis möchte ich hier nicht im Detail eingehen. Er bietet ihr die lang ersehnte Chance einer Theaterrolle, und sie nimmt an. Die Konstellation der Figuren fällt hier besonders ins Auge. Steve wartet im Hausflur. Er kommt nicht herein, steht nicht in der Tür, sondern wartet draußen mit gesenktem Kopf. Durch den dunklen Anzug, den grauen Mantel und dem fast schwarzen Haar bildet einen deutlichen Kontrast zu den beiden Frauen. Annie mit ihrer weißen Schürze, Lora mit dem leuchtend blonden Haar, dem blauen Tuch und dem hellen Mantel, ihr glückliches Strahlen, all das in der jetzt plötzlich hell erleuchteten Wohnung, die zu Beginn der Szene noch so schummerig wirkte. Die beiden Frauen stehen dicht nebeneinander, Annie kann fast mithören. Man hat den Eindruck, die gute Nachricht betrifft beide, während Steve nur ab und zu hineinsieht und wirkt, als gehöre er nicht dazu. In diesem Moment ist es eigentlich schon klar, er kann nur verlieren, er ist schon jetzt der Außenseiter.

Durch die zahlreichen Close-ups von Lora kann man sehr gut den Wandel von Verwirrung über Ungläubigkeit zu heller Freude auf ihrem Gesicht verfolgen.

Als sie das Gespräch mit einem enthusiastischen »Yes, yes, Mr. Loomis!« beendet, wirft Steve ihr einen Blick zu, der sowohl fragend und verletzt zugleich ist. Zu ähnlich ist ihre Reaktion dem, was er sich vermutlich als Antwort auf seinen Antrag erhofft hatte, als daß ihn das nicht treffen könnte.

Die Begeisterung, mit der sie auch sogleich auf ihn einstürmt, steht auch tatsächlich in so gar keinem Verhältnis zu der lauwarmen Freude, dem Geschmeicheltsein von vorhin.

Lora will sich sofort auf den Weg machen, doch Steve verstellt ihn ihr. An ihre schlechten Erfahrungen vom letzten Vorsprechen erinnernd, blockiert er ihr den Weg, hält sie sogar am Arm fest, was einen erheblichen Eingriff in ihre Freiheit bedeutet. Wenn er ihr vorher zu nahe gekommen ist, konnte man es noch auf romantische Bedürfnisse schieben, jetzt wirkt es fast bedrohlich. Er ist hier nur von hinten zu sehen, Lora blickt in Richtung Kamera. Beide sind im *medium shot* zu sehen.

Steve erklärt, er wolle nicht, daß sie zu diesem Produzenten gehe. Als sie ihn auf die Bedeutung dieses Angebotes und die Unmöglichkeit seiner Bitte hinweist, steigert er diese zum Befehl, er verbietet ihr, hinzugehen. Damit hat er al-

les verdorben. Man kann es in ihrem Gesicht sehen, das jetzt verärgert und hart wird. Kein Wort, er würde sie zur Sicherheit begleiten, kein Wort, er freue sich, mache sich aber Sorgen. Seine autoritäre Haltung rechtfertigt er mit seiner Liebe, das müsse reichen. Loras kalte Reaktion »No Steve, I'm sorry!« macht deutlich, was sie vorher versucht hat, ihm diplomatisch beizubringen. Er reicht ihr nicht.

Sie geht in Richtung Treppe, die Kamera behält sie im Bild, bis sie, gefolgt von Steve, nach unten abgeht.

Ab der nächsten Einstellung zeigt die Kamera, die sich bisher auf Loras Augenhöhe befunden hat und Lora in jeder Bewegung gefolgt ist, das Geschehen etwas distanzierter. Sie befindet sich zunächst am Fuße der Treppe, die Lora und Steve hinabkommen, um dann wieder auf einer Höhe mit Lora zu sein. Bei der nächsten Treppe ist die Kamera weiter weg und folgt den beiden in ihren Bewegungen, die parallel zur Kamera verlaufen, also ihre Entfernung zur Kamera nicht verändern. Groß-, Halbnah- und Nahaufnahmen wechseln ständig, je nachdem, ob die Figuren sich bewegen oder sich stehend unterhalten. Auch behält die Kamera immer Lora im Bild. Steve muß Lora also immer hinterherlaufen oder sie stoppen, um im Bild zu bleiben. Des öfteren verliert die Kamera Steve, nie aber Lora.

Das Licht spielt eine wichtige Rolle in diesem Teil der Szene. Während es vor Loras Wohnung sehr düster war, der Flur schwer einzusehen und wie eine dunkle Höhle war, ändern sich die Lichtverhältnisse jetzt. Auch dieser Teil ist schlecht beleuchtet. An der Wand hinter der Kamera befindet sich ein Fenster, das die blaue Dämmerung des Abend hereinläßt und die Luft bläulich färbt. Verstärkt wird dieser Eindruck noch, wenn das Geländer der Treppe das Licht reflektiert und in kaltem Blau-Braun glänzt, ja nahezu leuchtet. Die Atmosphäre wirkt eisig, passend zu Loras und Steves abkühlender Beziehung. Wenn die beiden am Fuß der ersten Treppe ankommen, sieht man die Fensterkreuze ihre Schatten auf beide Gesichter werfen. Oft ist nur eine Hälfte des jeweiligen Gesichtes zu sehen. Das kann man als Symbol für die innerliche Zerrissenheit interpretieren, die beide fühlen müssen. Steve möchte gerne Lora heiraten, doch zu seinen Bedingungen. Lora will vielleicht Steve nicht verlieren, doch sie will auf keinen Fall das Theater aufgeben.

Auffällig hierbei ist, daß Lora, wenn sie die letzte Treppe hinuntergeht, von vorn voll beleuchtet ist, dem Licht also geradezu entgegen zu gehen scheint, während Steve in ihrem Schatten zurückbleibt. Ein Zeichen für die glänzende

Zukunft, in die sie mit dieser Entscheidung geht?

Oft wirft Steves hochgeschlagener Mantelkragen in diesem Teil der Szene auch einen Schatten auf Loras Gesicht, ein Symbol dafür, daß er ihr Leben am liebsten übernehmen und regeln würde. Doch dazu kommt es nicht.

Als Lora sich vor ihrer Wohnung wütend verabschiedet, nimmt Steve sofort seine autoritäre Haltung zurück. Er merkt, daß er mit der Rolle des starken Mannes, der seiner kleinen Frau sagt, was wie zu tun ist, nicht weiterkommt. Sein Satz »I didn't mean to sound dictatorial...« wirkt lächerlich, denn genauso hört er sich immer an, wenn er mit Lora spricht. »You'll have to marry me!«, »Realize that and you'll get over it!«, »She's not in!« — all diese so gut gemeinten und so sanft gesprochenen Sätze sind im Grunde Befehle, Anweisungen, ganz egal, ob er es so gemeint hat oder nicht. Schon im nächsten Satz wieder. »Oh, stop acting!« Und dabei ist dies doch wirklich der einzige Moment, in dem sie nicht schauspielert, sondern einmal sagt, was sie denkt und was sie will. Und sie bringt es auf den Punkt. Steve versteht nicht, was sie will, und er wird es auch nie.

Er behandelt sie wie ein uneinsichtiges Kind, das nicht weiß, was es tut. Er tut das, wozu er sie vor kurzem noch ermutigt hat, indem er ihr von seinen Träumen erzählte und daß man diese nie aufgeben dürfe, als Hirngespinnste ab, als etwas, das nicht real ist, etwas, wofür er nicht einmal das passende Wort findet.

Lora wehrt sich. Sie greift zu der Waffe, von der sie weiß, daß sie ihn treffen wird. Sie wirft ihm vor, er habe sich verkauft, und das noch nicht einmal besonders gut, denn die Gefahr des ewigen Auf und Ab seiner jämmerlichen Werbekarriere sei immer da.

Im Gegensatz zu ihm aber wird sie immer aufsteigen, »...up and up and up — and nobody's gonna pull me down!« Dabei läuft sie weiter hinunter. Die Treppe funktioniert hier als Symbol für den Stand der Beziehung.

Wenn das oben noch so vereinte Paar am Ende der Treppe angekommen ist, ist auch die Beziehung am Ende.

Steve ändert seine Taktik. Plötzlich muß er sich verteidigen. Er fühlt sich getroffen und rechtfertigt seine Entscheidung mit der Vergeblichkeit seiner Bemühungen, seine Träume zu verwirklichen und Künstler zu werden. Doch Lora ist unbarmherzig. Sie verachtet seine Entscheidung, lieber Bier zu verkaufen als zu kämpfen, und sie zeigt es deutlich. Er gibt zu verstehen, daß er alles aufgegeben habe für etwas, das ihm wichtiger sei — sie. Doch sie ist nicht zu der verlangten

Gegenleistung bereit.

Damit drehen sich die typischen Rollen um. Steve als Mann sollte eigentlich seine große Karriere verfolgen, und für Lora als Frau sollte es selbstverständlich sein, ihn zu unterstützen. Die Werte der 50er Jahre werden hier ziemlich auf den Kopf gestellt. Lora ist die Person mit all der Kraft, dem Ehrgeiz und dem unbeugsamen Willen, Steve derjenige mit all der Opferbereitschaft, dessen Sehnsucht nach Häuslichkeit so groß ist, daß er dafür all seine Träume weggibt.

Steve und Lora wurden von Verbündeten zu Rivalen im Kampf um die berufliche Karriere. Die Erkenntnis muß hart für Steve sein, daß in dem Moment, in dem er alles aufgibt, sie alles gewinnt. Der Gedanke scheint ihn tiefer zu treffen, als er zugibt. Wie sonst ist seine unerbittliche Weigerung, ihr den Erfolg zu gönnen, zu verstehen? Weil er mit seinem Traum erfolglos bleibt, muß sie ihren Traum auch aufgeben.

Doch Lora ist auch hier mit in der Logik des Films eher ›männlichen‹ Eigenschaften ausgestattet: Unabhängigkeit und Willensstärke. Und die abschließende Drohung Steves, er werde die Scherben nicht aufheben, wenn alles schiefgeht (womit er impliziert, sie schaffe es ja ohnehin nicht), sie sei schließlich kein Kind mehr (warum behandelt er sie dann bloß immer so?), nützt auch nichts mehr. Sie braucht ihn nicht mehr, es wird keine Scherben geben diesmal, er kann gehen. Lora führt den endgültigen Bruch herbei. Sie läßt ihn zurück und geht ihres Weges.

Für diese Zeit war das ein undenkbarer Vorfall. Da kommt ein attraktiver Mann mit gut bezahltem Job, bereit, sie zu heiraten und für sie inclusive Tochter und Anhang zu sorgen, und sie, anstatt dankbar zu sein, weist ihn ab, weil sie lieber Theater spielt. Doch im Laufe des Filmes wird ihr recht gegeben. Eine Frau kann für sich allein sorgen, sie kann sogar unanständig reich werden.

Lora Meredith wird ein Star, ein großer Star, über Jahre hinweg. Steve muß sich, um sie wiederzusehen, vor ihrer Garderobe mit ihren Bewunderern in einer Reihe anstellen. Eigentlich wäre alles bereit für ein Happy End der etwas anderen Art. Doch dann wäre es kein Film der 50er Jahre. Ganz so kommt Lora nicht davon.

Sie kann zwar alles wollen, aber die Zeit ist noch nicht reif dafür, daß sie auch alles bekommen darf. Steve ist zwar wieder da, um ihr dekorativ zur Seite zu stehen (eigentlich auch so ein Frauenjob!), und er sorgt in wichtigen Momenten für die Romantik, damit ihr Leben nicht nur karrieresüchtig aussieht, aber er ist auch einer der Gründe für die Entzweiung mit ihrer Tochter Susie. Aber

vor allem ist er permanent damit beschäftigt, sie an die Falschheit und Oberflächlichkeit ihrer Karriere zu erinnern. Wenn er sich zum Beispiel auffallend intensiv um Susie kümmert, während Lora im Ausland dreht, und die Kleine damit völlig verwirrt, erreicht er damit die unterschwellige Aussage: Wäre die Mutter bei ihrem Kinde geblieben, wären derartige Mißverständnisse nicht erst aufgekomen. Tatsächlich zweifelt Lora auch sofort ihre Kompetenzen als Mutter an, Steves eventuell nicht ganz lauterer Absichten werden nie zur Sprache gebracht.

Auch wird immer wieder gezeigt, wie unachtsam und gefühllos Lora in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen ist. Ihre treue Annie kennt sie kaum, ihre eigene Tochter vernachlässigt sie sträflich, und über Sarah Jane macht sie sich gerade mal dann Sorgen, wenn Annie zu sehr darunter leidet, um es verbergen zu können. Aber da ist ja Steve immer bereitwillig zur Stelle, um in seinem Büro alles Notwendige zu veranlassen.

Der Film kann leider nicht umhin, wieder einmal in das Klischee des ›working girl‹ zu verfallen, reich an Erfolgen, aber arm an Emotionen. Wieder sagt der Film nur soviel: Eine Frau kann sehr wohl Karriere machen, aber nur, wenn sie dafür alle anderen Teile ihres Lebens vernachlässigt, ja opfert.

Wenn man die von mir analysierte Szene sieht, macht sich Hoffnung breit für ein neues Frauenbild in der amerikanischen Haus- und Herd-Ära, doch wenn man den ganzen Film sieht, ist kein Fortschritt in Sicht. Was in IMITATION OF LIFE siegt, sind eben doch die Wertvorstellungen der damaligen Zeit, eben doch die 50er Jahre. Schade eigentlich.

Literatur

Crumpacker, Laurie; Moynihan, Ruth Barnes; Russett, Cynthia (eds). *Second to None. A Documentary History of American Woman. Vol. 2: From 1865 to Present.* New York, 1988.

Fischer, Lucy (ed.). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director.* New Brunswick, 1991

Norton, Mary Beth (ed). *Major Problems in American Women's History.* Boston, 1989.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus. Women, Movies & the American Dream.* New York: McCann & Geoghegan, 1973.

Silke Kälberer

LIEBE IN DER SCHEIN-WELT

Douglas Sirks IMITATION OF LIFE (1959) — eine Sequenzanalyse

LORA: *Susie — I've just spoken to Annie.*

SUSIE: *Have you?*

LORA: *Now I know why you were so upset last night!*

SUSIE: *So Annie told you. Well, that's how you usually find things out about me!*¹

Mit diesem Dialog beginnt die wichtigste Szene des Films über die Beziehung zwischen Mutter Lora und Tochter Susie. Die Szene soll Klarheit in ihr Verhältnis bringen, sie soll die Abhängigkeiten klären und die Identitäten als ›Mutter‹ und als ›Tochter‹ relativieren. Diese Szene spielt in Susies Schlafzimmer und wird fast ausschließlich über den Dialog der beiden Frauen gestaltet. Daß keine Musik das durchaus emotionale Gespräch unterstreicht, macht insofern Sinn, als es hier endlich zu einer Aussprache mit dem Versuch zur Aufrichtigkeit kommt. Diesem Gespräch ging die — zumindest auf Susies Seite — bittere Erkenntnis voraus, daß Mutter und Tochter denselben Mann lieben. Die Problematik des Verhältnisses der beiden wird aus dem zitierten Satz von Susie deutlich, wurde und wird aber nur von dieser so empfunden. Die Mutter kann sich aus dieser Problematik hinausstellen, ohne sich selbst (bzw. das was sie dafür hält) zu verraten. Es wird von ihr sogar geleugnet, daß es überhaupt ein ›wirkliches‹ Problem für Susie geben kann, da es einem im Wohlstand nur gutgehen kann; und sie verweist auf das Pferd, das Susie zum Schulabschluß bekommen hat.

Wohlstand, Konsumgüter, Erfolg sind unantastbare Werte der amerikanischen Gesellschaft der fünfziger Jahre, die das individuelle Glück garantieren. »Es ist vor allem der ›American Way of Life‹ mit seinen Imperativen vom Schöneren und Besseren, der diese Menschen kaputt macht, vereinsamt und sie in imitierte Gefühle und Gebärden flüchten läßt« (Knorr 1978, 56). »And how about a mother's love?« — so lautet Susies verzweifelte Frage, mit der sie indirekt die Identität Loras als ›gute Mutter‹ anzweifelt. Susie verweist auf den entscheidenden

¹ Alle Zitate aus dem Film sind der Protokollierung in Lucy Fischer (ed.), a.a.O., S.146 ff., entnommen.

den Punkt des Scheiterns einer aufrichtigen Mutter-Tochter-Beziehung: die unterschiedliche Interpretation von Liebe, oder, genauer gesagt, die Art der Vermittlung dieser Liebe durch Konsumgüter. Es geht also um eine Form von ›Liebe‹, die sich nur durch Substitute artikulieren kann, also um eine Art ›Imitation‹ von wirklicher Liebe, welche Lora im Verhältnis zu ihrer Tochter praktiziert. Das Traurige an der Sache ist, daß Lora auch jetzt noch nicht in der Lage ist, diese Zusammenhänge zu erkennen und das Problem auf sich selbst zu beziehen. »Sirks hebt den Mutter-Tochter-Konflikt stark hervor und macht ihn zum gesamtgesellschaftlichen Konflikt in einer Welt, in der keiner wirklich etwas über den anderen weiß [...], wo also Menschen dicht nebeneinander Fremde bleiben« (Läufer 1987, 168).

Mit der Rolle der Mutter kann sich Lora nicht identifizieren, weil sie ihre Karriere als Schauspielerin, und damit eine Schein-Wirklichkeit, allem anderen vorgezogen hatte. Der von vornherein unpersönliche (und einhergehend mit ihrem Erfolg immer unpersönlicher werdende) Charakter ihrer Liebe zur Tochter (übers Telefonieren hin zum Schreiben von Postkarten und schließlich bis hin zu Magazin-Interviews) wird geleugnet, und eine andere Person — in diesem Falle der von beiden geliebte Steve — wird vor- und zwischen ihre Beziehung geschoben: »Oh, Susie. If Steve is going to come between us — I'll give him up. I'll never see him again.« Dieser Satz wird auf eine Art und Weise gestaltet und gesprochen, daß er zum gekünsteltesten Höhepunkt einer sich als künstlich erweisenden Szene wird. Lana Turner positioniert sich so mit Blick Richtung Kamera, aber nicht in diese schauend, daß man den Eindruck hat, dieser Satz ist nicht an die neben ihr stehende Susie gerichtet, sondern an das Publikum, an *ihr* Publikum. Damit fällt sie genau in das Rollenspiel hinein, das sie für sich konstruiert hat, das sie für ihre Wirklichkeit hält, und das sie ihren Mitmenschen diktiert. Diese Schein-Wirklichkeit ist dermaßen durchkomponiert, daß alles um sie herum durch jenen ›Schein‹ entstellt wird. Lana Turner als Lora hat ihren Beruf, die Schauspielerei, zu ihrem Leben gemacht, und aus dieser — aus Sirks Sicht doppelten — ›Imitation‹ gibt es für sie kein Entrinnen mehr. Womit sie sich auch als falsches Identifikationsobjekt für die anderen, insbesondere für die beiden Töchter, erweist. Zwar wird sie von ihrer Tochter ziemlich deutlich zurechtgewiesen: »Oh, Mama! Stop acting! Stop trying to shift people around as if they were pawns on a stage!«, und Lora sackt auch kurz zusammen, um ein klein wenig zu weinen, doch es sind immer die anderen, die die Konsequenzen ziehen, die sich verändern (wollen). Susie wird also zum Studium nach Denver gehen und wird versu-

chen Steve zu vergessen.

Die Liebe der heranwachsenden Susie zum älteren Steve wird mit aller — durch die Moral der fünfziger Jahre bedingten — Unschuld dargestellt, was sich insbesondere dadurch ausdrückt, daß sich Steve dieser Liebe (angeblich) zu keiner Zeit bewußt wird. Daß er Susie nur auf Wunsch der wegen eines Filmdrehs in Italien weilenden Mutter ausführt und nicht bemerkt, wie sie sich auf diese ›Dates‹ freut und sich immer schöner macht für ihn, ist zwar nur eine Behauptung, aber die wirkliche Liebe zu einer Minderjährigen wäre im Amerika der Fünfziger de facto ein krimineller (und nicht nur ein unmoralischer) Akt gewesen. Diese Liebe muß also auch aus dieser Warte als die Imitation einer Liebe dargestellt werden. Aber man muß auch sagen, daß Susie hier etwas durcheinander bringt: vielleicht liebt sie doch nicht den Mann, sondern den abwesenden und vermißten Vater, und vielleicht will sie in der Tat — wie einige Kommentatoren des Films angemerkt haben — mit dieser Liebe ihre Mutter bestrafen.

»Das problematische Verhältnis der Gesellschaft in der Eisenhower-Amerika zur Sexualität«, schreibt Georg Seeßlen, »ist aufgehoben in mannigfaltigen Ritualen, in denen sie ›gespielt‹ wird, ihr sinnlicher, aber auch seelischer Vollzug zugleich verhindert [wird]« (1980, 128). Eindeutig sexuelle Konnotationen werden in IMITATION OF LIFE sorgsam vermieden, und doch gibt es in der Szene zwischen Lora und Susie ein mächtiges Symbol für das, worüber sie eben *auch* reden: das große Himmelbett von Susie. Dieses Bett steht praktisch — jedenfalls aus der Sicht der Kamera / des Zuschauers — mitten im Raum, und Lora muß von hinten kommend um dieses Bett herumlaufen, um zu Susie zu gelangen. So beginnt zwar diese Szene damit, daß die Mutter (gezwungenermaßen) den Versuch unternimmt, die sexuelle Rivalität zwischen ihr und ihrer Tochter zu überwinden, doch markieren im Verlauf der Szene die Bettpfosten auch die Distanz der beiden zueinander.¹ Und das ›geschauspielerte‹ Absacken Loras auf das Bett würde dann bedeuten, daß sie sich (in ihrer Schein-Welt, d.h. im Schein-Bewußtsein) klar darüber ist, daß sie ihre Tochter ausgetrumpft hat und von Steve Besitz ergreifen wird (was gewissermaßen im Drehbuch steht). In der letzten Szene des Films, im Auto auf dem Weg zur Beerdigung Annes, in dem Steve am Steuer die drei im Fond trauernden Frauen Lora, Susie und Sarah Jane nur durch den Rückspiegel betrachten darf, wird dann aber deutlich, daß sich dieses Besitztum

¹ Der Bettpfosten als Phallussymbol ist ein etwas überstrapaziertes Zeichen, die Anmerkung sei mir dennoch gestattet.

auf einer bestimmten Schiene realisiert, und man erfährt, daß sich auch diese ›Liebes‹-Beziehung nur innerhalb der Grenzen von Loras Schein-Identität bewegt und somit niemals eine wirkliche Beziehung sein wird: der Beweis für die Unmöglichkeit einer authentischen Liebe in einer künstlichen Welt.

Die Szenerie des gesamten Films IMITATION OF LIFE ist in große Künstlichkeit getaucht, die Studioatmosphäre wird auch während der wenigen Außenaufnahmen niemals geleugnet, ist im Gegenteil sogar erwünscht. Rosa und Hellblau sind die vorherrschenden Farben, und das rosafarbene Zimmer Susies deutet nicht nur auf ihre Unschuld hin, sondern meint durchaus das, was es zeigt: bonbonfarbene Un-Wirklichkeit, von Lora für ihre Tochter geschaffen — eine Traumwelt, aus der diese sich wird befreien müssen. Dieser Kitsch dient nur der Aufrechterhaltung der heilen Welt, einer synthetischen Welt, und zementiert die allgemein vorherrschende Selbsttäuschung. Das Pseudoidyll ist die Existenzgrundlage. Das Material definiert in einer künstlichen Welt die Menschen (und nicht nur ihre ›Liebe‹). »Schönheit ersetzt den in Wirklichkeit verpönten Genuß. Das versagte Glück am Dasein flüchtet sich in ein Glück am Schein« (Knorr 1978, 58).

Kameratechnisch gesehen gibt es in der zu analysierenden Szene keine Extravaganzen. Die Kamera folgt den beiden Frauen, fängt sie in Halbnah- und Nahaufstellungen ein. Der Raum ist dermaßen eingengt, daß sich die Kamera nicht einmal einen Sprung auf die andere Seite des Bettes erlaubt. Konsequenterweise hätte man dann das Studio sehen müssen, denn vor Susies Schreibtisch hört der Raum auf. Der Raum hat auch nicht wirklich eine Wand: Im Hintergrund steht der Schrank, auf den Lora im Zusammenhang mit ihren Liebesbeweisen (die vielen schönen Kleider) deutet, den Vordergrund markiert der Tisch, und dazwischen steht das alles beherrschende massive Bett. Dieses ›setting‹ unterstützt die schon erwähnte Künstlichkeit, und wie mit der Farbgebung verhält es sich auch mit der Lichtgestaltung, die das Zimmer regelrecht einflutet und die beiden blonden Frauen in ihren hellen Kleidern noch zusätzlich aus ihrer ›künstlichen Realität‹ abhebt.

Sirk hat nach eigener Aussage seine Häuser und Einrichtungen gestalten lassen nach den Fotos in den ›Home & Garden‹-Magazinen, vollgestopft mit glanzfarbigen Bildern und jeden Ausweg mit Möbeln und Nippes verstellend. Das Ineinandergreifen solcher Subsysteme degradiert das Individuum zum Material und läßt ihm keine Chance der Selbstverwirklichung anders als im Aufstieg innerhalb der vorgegebenen Bahnen. (Seeßlen 1980, 129)

Der Charakter und die Möglichkeit eines anderen Weges wird in IMITATION OF LIFE durchaus aufgezeigt. Letzten Endes dient dieses ›Andere‹ aber nur der melodramatischen Akzentuierung und der Zementierung der Unausweichlichkeit aller Normen. Da gibt es z.B. eine zweite Mutter-Tochter-Beziehung (Annie und Sarah Jane), die aus verschiedenen Gründen zum Scheitern verurteilt ist, und die der Mutter Annie den Tod bringt — wenigstens *eine* authentische Geste in diesem Film, möchte man sarkastischerweise einwenden, doch läßt sich die gute, aufrichtige Annie, die Mutter schlechthin, gerade im Tod jene Anerkennung, jenen Glamour verleihen, auf den sie in ihrem Leben zugunsten von Lora verzichtet hatte. Und dann gibt es noch eine dritte Mutter-Tochter-Beziehung, oder besser gesagt: die Imitation einer solchen, und zwar das Verhältnis zwischen Annie und Susie, auf das der eingangs zitierte Dialog Bezug nimmt. Susie wird in der Szene noch konkreter: »Let's face it, Mama! Annie's always been more like a real mother. You never had time for me.« Lora hatte die Karriere der Liebe vorgezogen und war damit dem amerikanischen Erfolgsideal gefolgt. Sie war nie anwesend, wenn sie von ihrer Tochter gebraucht wurde. Stattdessen mußte sich Susie an Annie wenden, die immer für sie da war. Aber war das nicht eine der stillen Voraussetzungen für die Aufnahme Annies im Haushalt von Lora? Und könnte nicht umgekehrt das Erahnen des Verlustes der eigenen Tochter und die Suche nach einer Ersatz-Tochter mit ein Grund für Annie gewesen sein, bei Lora einzuziehen? Bedingen sich die beiden ›Mütter‹ nicht auch in ihren unterschiedlichen Realitäten gegenseitig? »In other words, she (Annie, S.K.) is the reality, the material existence, that makes Lora's appearance possible« (Fischer 1991, 205).

Diese Verdoppelungen der Beziehungen sind typisch für IMITATION OF LIFE. Es ist ein Spiel mit den verschiedenen Identitäten, als Frau, als Mutter, als Tochter. Diese Dualitäten gestatten nicht nur das Spiegeln der einen Beziehung in der anderen, das Unter- bzw. Überbetonen von Problemen, das Gegeneinanderauspielen von (falschen) Gefühlen, sondern erhöhen auch den Raum, in dem sich das Melodramatische abspielt, weil sie in der Parallele wie in dem Gegeneinander die »wechselnde und unvorhersehbare Folge von Glück und Unglück« (Fassbinder, zit. nach: Töteberg 1984, 22) anschaulicher machen. Doch die Gesellschaft im Amerika der fünfziger Jahre ist starr, und die individuellen Möglichkeiten innerhalb der Ideale eingegrenzt, so daß es letzten Endes auch kein Entrinnen gibt. »Keinem der Protagonisten wird je klar, daß alles, Gedanken, Wünsche und Träume präzise aus der gesellschaftlichen Realität entstehen oder von ihr manipuliert sind« (Fassbinder, *ibid*).

Auch wenn Susie sich am Ende der besprochenen Szene für die Unabhängigkeit entscheidet («[T]his morning I – I – I felt strangely independent and — well, I like the feeling!«), sie wird zurückkommen und sie wird sich nahtlos einfügen in die Schein-Welt ihrer Mutter, zu sehr ist sie mit den Regeln des schönen Scheins aufgewachsen, zu starr sind diese Regeln, zu sehr ähnelt sie ihrer Mutter. Für die Figuren des Films gibt es keine Alternative zu einer ›Imitation of Life‹; oder wie Earl Grant im Titelsong meint: »Without love you're only living an imitation of life.«

Literatur

- Fassbinder, Rainer Werner. »Imitation of Life. Über die Filme von Douglas Sirk«, zuerst erschienen in: *Fernsehen und Film*, 2, 1971: 8 ff.
- Fischer, Lucy (ed.). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*. New Brunswick, 1991.
- Giger, Bernhard. »Lana Turner ist zusammengebrochen. Sirks Amerikabilder.« In: *Cinema*, Zürich, 3, 1978: 60 ff.
- Grafe, Frieda. »Das Allerunwahrscheinlichste. Douglas Sirk zum achtzigsten Geburtstag.« In: *Süddeutsche Zeitung* vom 26.4.1980.
- Halliday, Jan. »Sirk on Sirk.« London, 1971. In: Fischer, Lucy (ed.). *Imitation of Life. Douglas Sirk, Director*. New Brunswick, 1991: 228ff.
- Jeremias, Brigitte. »Im Raubvogelnest. Begegnungen mit Douglas Sirk.« In: *epd-Film*, 7/86: 2 f.
- Knorr, Wolfram. »Das Prinzip Leiden. IMITATION OF LIFE.« In: *Cinema*, Zürich, 3, 1978: 55 ff.
- Läufer, Elisabeth. *Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme*. Frankfurt a. M., 1987.
- Screen*, no.12/1971 (Spezialheft über Douglas Sirk, mit Beiträgen von J. Halliday, T. Elsaesser, F. Camper, P. Willemen und D. Grosz).
- Seeßlen, Georg. »Amerika. Die Familie. Und die fünfziger Jahre. Die Filme von Douglas Sirk.« In: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek, 1980, 111-132.
- Töteberg, Michael. *Filme befreien den Kopf*. Frankfurt/M., 1984.

Die AutorInnen des Bandes

Stefan L. BRANDT, Dr. phil., geb. 1964 in Berlin-Wilmersdorf. Lehrbeauftragter am John F. Kennedy-Institut an der Freien Universität Berlin. Veröffentlichungen zur Geschichte der Amerikanistik in Deutschland sowie zu *Gender-Themen (Männerblicke*, Metzler, 1998). Ab März 1998 Humboldt-Stipendiat an der University of California, Irvine.

Tanja HAMILTON, geb. 1972 in Wiesbaden. Von 1992 bis 1997 Studium der Nordamerikanistik an der Freien Universität Berlin; Hauptfokus: kulturwissenschaftliche Film-analyse. Während des Studiums Absolvierung einer zweijährigen Ausbildung zur Redakteurin an der Berliner Journalisten-Schule. Tätigkeit als freie Journalistin für

Printmedien und Fernsehen. Seit 1997 Studium an der Filmakademie Ludwigsburg.

Benjamin Lars Florian HEMPEL, geb. 1976 in Berlin. Seit 1995 Studium der Publizistik und Nordamerikanistik an der Freien Universität Berlin.

Silke Yvonne KÄLBERER, geb. 1972 in Berlin-Steglitz. Verheiratet, ein Sohn. Seit 1995 Studium der Nordamerikanistik, Kunstgeschichte und Neueren Geschichte an der Freien Universität Berlin.

Stephan MAYR, geb. 1968 in Reutlingen. Seit 1996 Studium der Anglistik/Amerikanistik, Soziologie und Hispanistik an der Universität Potsdam. Berufliche Tätigkeit als Off-setdrucker.

Marit OBSER, geb. 1973 in Bremerhaven. Seit 1995 Studium der Nordamerikanistik und seit 1996 der Publizistik an der Freien Universität Berlin.

Sandra WANDKE, geb. 1975 in Berlin-Pankow. Von 1994 bis 1997 Ausbildung zur Buchhändlerin in der Akademischen Buchhandlung am Gendarmenmarkt in Berlin. Seit 1997 Studium der Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaften, der Nordamerikanistik und Publizistik an der Freien Universität Berlin.