DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Ausgrenzung, Politik und Zensur:

Einflüsse auf die Repräsentation von Afroamerikanern im Hollywoodfilm der 1930er bis 1950er Jahre

verfasst von / submitted by

Ines Holzegger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /: degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 190 344 313
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtsstudium UniStG UF Englisch UniStG UF Geschichte, Sozialkunde UniStG
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

Mein größter Dank gebührt meiner Familie. Besonders meinen Eltern möchte ich für ihre Unterstützung danken. Durch sie ist mir nicht nur diese großartige Ausbildung ermöglicht worden, sondern sie sind auch immer hinter all meinen Träumen gestanden und haben versucht, mich mit bestem Wissen und Gewissen dabei zu unterstützen. Danke für Alles!

Darüber hinaus möchte ich mich bei all meinen Freunden bedanken, die mir während meines Studiums beistanden und meine Studienzeit unvergesslich machten!

Schließlich möchte ich mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Frank Stern für die Betreuung beim Schreiben meiner Diplomarbeit und vor allem dafür, dass ich durch ihn zur Visuellen Zeitgeschichte gefunden habe, bedanken.

Dankeschön!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1
1.1. Forschungsfragen 1
1.2. Forschungsmethoden 4
1.3. Stereotyp: Definition 5
2. Historische Kontextualisierung 8
2.1. Filmische Entwicklung 8
2.2. Filmzensur: Production Code 16
3. *Fury* (1936) 20
3.1. Fritz Langs Filmschaffen bis 1936 21
3.2. Motive in *Fury* 24
3.3. Produktionsarbeiten an *Fury* 26
3.4. Lynchmorde im Film und in der Realität 29
3.5. Filmanalyse *Fury* 32
3.6. Rezeption 39
4. *No Way Out* (1950) 41
4.1. Sidney Poitier 42
4.2. Joseph L. Mankiewicz und die Produktionsvoraussetzungen 43
4.3. Race Riots 45
4.4. Filmanalyse und Motive *No Way Out* 47
5. *Carmen Jones* (1954) 56
5.1. Otto Preminger und die Produktion 57
5.2. Das Civil Rights Movement und die (Second) Great Migration 61
5.3. Filmanalyse *Carmen Jones* 63
5.4. Rezeption 73
6. Didaktisches Konzept 75
7. Resümee und Ausblick 79
Abbildungsverzeichnis 82
Bibliographie 83
Internetquellen 90

Filmographie **92**
Abstract – Deutsch & English **93**

1. Einleitung

Die filmgeschichtliche Forschung befasste sich bereits ausführlich mit den Einflüssen von Flucht und Exilerfahrung auf die Filme vieler Filmschaffenden aus europäischen Ländern ab den 1930er Jahren. Auch über die Entwicklung der Darstellung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern im Film existieren etliche Forschungsarbeiten. Ein Aspekt bedarf jedoch einer genaueren Betrachtung: Das Aufeinandertreffen der europäischen geflohenen Filmschaffenden und der im Zufluchtsland aufgrund der Rasse diskriminierten Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner.

In der folgenden Arbeit wird versucht zu erklären, ob es einen Zusammenhang zwischen diversen externen Faktoren und dem Hollywoodfilm gibt. Zu Hollywoodfilmen werden jene Filme gezählt, welche von einem der in Hollywood ansässigen Produktionsfirmen realisiert wurden. Der hier genauer beleuchtete Zeitraum ist die Periode der 1930er bis 1950er Jahre.

Die drei in dieser Arbeit analysierten Hollywoodfilme sollen einen Überblick geben, wie sich die Repräsentation der Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner im Laufe der Zeit verändert hat. Es soll gezeigt werden, dass eine Entwicklung festzustellen ist, welche unter anderem auch durch den Einfluss der Erfahrungen der Filmschaffenden erklärbar ist.

Als einer der ersten Geschichtswissenschaftler untersuchte Thomas Cripps die Zusammenhänge zwischen Afroamerikanern im Film und den sozialen sowie gesellschaftspolitischen Gegebenheiten. Diese Arbeit befasst sich ähnlich wie Cripps Forschung primär mit der Korrelation von historisch verifizierbaren Ereignissen und im Film gezeigten Gegebenheiten.

1.1. Forschungsfragen

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht der Einfluss welchen das Leben der Filmschaffenden, mögliche Zensur und die politischen und gesellschaftlichen Geschehnisse zur Zeit des Entstehens der Filme auf die Repräsentation von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern hatte. Repräsentation bedeutet keineswegs ausschließlich die Darstellung durch afroamerikanische Schauspielerinnen und Schauspieler, sondern ebenso die Präsenz

von Themen, welche primär die afroamerikanische Bevölkerung betrafen. Schließlich sind in dieser Arbeit auch die Nicht-Repräsentation von Afroamerikanern und die Umstände, welche dazu führten, von Interesse.

Eine zentrale Frage, welche sich daher stellt, ist, ob sich das Leben der Filmschaffenden und deren eigene Erfahrung mit Flucht und Ausgrenzung auf die Darstellung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern auswirkten. Um diese Frage zu beantworten wird das Leben der jeweiligen Filmschaffenden vor und während der Produktion des Films genauer beleuchtet. Auch etwaige künstlerische Einflüsse beispielsweise aus Europa werden analysiert und gedeutet.

Darüber hinaus wird die Einflussnahme durch diverse Instanzen, wie beispielsweise die Produktionsfirmen oder das Production Code Office, auf die Drehbücher und den fertigen Film thematisiert. Auch die Erfahrungen, welche die Filmschaffenden mit Zensur machten und die Art und Weise in der sie damit umgingen, sind von Bedeutung. Von besonderem Interesse sind hierbei die Veränderungen, welche die Production Code Administration erwirkte. Sie geben durchaus Aufschluss darüber, wie die Moralansichten der jeweiligen Verantwortlichen aussahen und wie sich jene der Bevölkerung gleichzeitig veränderten. Besonders das in Hollywood starke Produktionsstudiosystem spielt eine Rolle. Dieses System, gemeinsam mit dem Production Code, hat in dieser Zeitspanne auch etliche Filme zensiert, was sich wiederum auf die Darstellung der afroamerikanischen Charaktere auswirkte. Im Zentrum dieser Arbeit steht daher nicht nur, was im Film direkt zu sehen ist, sondern auch die Teile, welche es eben nicht auf die Leinwand geschafft haben. Außerdem wird teilweise der Weg der drei Filme von der literarischen Vorlage, zum Drehbuch bis hin zum fertigen Film beleuchtet und die einzelnen Weglassungen, sofern die Dokumentation es zulässt, analysiert.

Gleichermaßen wird auf sozialpolitische Ereignisse Bezug genommen. Einerseits ist es wichtig, die dem Film zugrundeliegenden, möglicherweise historischen Begebenheiten zu erklären, um die Bedeutung des im Film Gezeigten für das damalige Publikum zu verstehen, andererseits sind auch die politischen Ereignisse vor und während des Entstehens des Films zu beachten. Hierbei ist nicht nur die amerikanische Politik signifikant, sondern auch die europäische, besonders in Bezug auf das nationalsozialistische Regime und den Zweiten Weltkrieg.

Wesentlich ist auch die Frage, in welchen Rollen afroamerikanische Schauspielerinnen und Schauspieler in den behandelten Filmen der 1930er bis 1950er Jahre gezeigt wurden. Es war nicht immer so, dass afroamerikanische Schauspieler in Haupt- oder sogar nur in Nebenrollen zu sehen waren. Um zu verstehen, warum dies der Fall war, muss auch die Geschichte des frühen Hollywoodfilms näher beleuchtet werden.

Neben der genauen Betrachtung des Lebens der Filmschaffenden, der Zensur und der geschichtlichen Entwicklung, wird auch die Verwendung teils stereotypischer Elemente thematisiert. Durch die Analyse sollen manche Elemente, wie spezielle Musik und besondere Ausdrucksweisen, erkannt und genauer beschrieben werden. Besonders Jazz, welcher in vielen Filmen mit dem afroamerikanischen Lebensstil verbunden wird und somit auch in Verbindung mit Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern oftmals auftaucht, ist hierbei von Bedeutung.

Eine letzte Frage sollte bei der Betrachtung dieser Forschungsfragen noch gestellt werden, nämlich ob alle Faktoren gleich entscheidend oder ob manche essentieller für die Darstellung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern waren. Von zusätzlichem Interesse ist hierbei auch die unterschiedliche Priorität der Einflussfaktoren zwischen den einzelnen Filmen.

Neben den drei zentralen Filmen, die diese Arbeit behandelt, werden auch weitere Filme, welche vor der im Mittelpunkt der Filmanalyse stehenden Produktion der jeweiligen Filmschaffenden gedreht wurden, herangezogen. Darüber hinaus werden Hollywoodproduktionen, welche in diesem Zeitraum Premiere feierten und beim Publikum populär waren, besprochen, um die Erkenntnisse aus den Filmanalysen kontextualisieren zu können. Durch die Auswahl der Hollywoodfilme, welche von 1936 bis 1954 produziert wurden, soll die Veränderung in der Repräsentation von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern, welche Hollywood in dieser Zeitspanne durchlief, aufgezeigt werden. Die genauen Analysen der ausgewählten Filme *Fury* (1936) von Fritz Lang, *No Way Out* (1950) von Joseph L Mankiewicz und mit Sidney Poitier und *Carmen Jones* (1954) von Otto Preminger mit Dorothy Dangdridge und Harry Belafonte in den Hauptrollen sollen Aufschluss darüber geben, ob ein Zusammenhang zwischen externen Faktoren, wie dem Leben der Filmschaffenden, sozialen und politischen Ereignissen und Filmzensur, und der Repräsentation von Afroamerikanern im Hollywoodfilm besteht.

1.2. Forschungsmethoden

Die Beantwortung der Frage, inwiefern die Repräsentation von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern im Hollywoodfilm beeinflusst wurde, bedarf einer genauen Betrachtung der sozialen und politischen Stellung zur jeweiligen Entstehungszeit der einzelnen in dieser Arbeit behandelten Filme. Mithilfe einer historisch-kontextualisierten Filmanalyse, welche sich mit dem gesamten Zeitraum der in dieser Arbeit analysierten Filme befasst, soll die Veränderung in der Darstellung und Rollenvergabe veranschaulicht werden. Grundlegend für diese Analyse ist vor allem Helmut Kortes „Einführung in die Systematische Filmanalyse". Besonders die vier Dimensionen der Filmanalyse wurden in der folgenden Arbeit herangezogen. Anfangs steht die „Filmrealität" im Mittelpunkt der Analyse. Diese beinhaltet sowohl die wichtigsten Produktionsdaten als auch die Handlung des Films.[1] Diese Arbeit beschränkt sich auf die wesentlichen Aspekte: Erscheinungsjahr, Produktionsfirma, Regie, Drehbuch und die Hauptdarsteller beziehungsweise Hauptdarstellerinnen. Außerdem werden die Handlungen der drei Hauptfilme kurz skizziert.

Auch die „Bedingungsrealität" ist ein wichtiger Faktor in einer umfangreichen Filmanalyse. Das Wichtigste ist hierbei die „Ermittlung der Kontextfaktoren", also die Einflüsse auf die Produktion und deren Inhalt, sowie die Einbettung in weitere Werke der Filmschaffenden beziehungsweise zur gleichen Zeit entstandenen Filme.[2] Diese Realität steht im Mittelpunkt dieser Arbeit. Nicht nur das Leben der Filmschaffenden vor der Produktion, sondern auch die Auswirkungen der Zensur auf die fertige Produktion werden pro Film beleuchtet.

Aufgrund der Thematik dieser Arbeit ist auch die „Bezugsrealität" von Bedeutung. Korte beschreibt diese als die „Erarbeitung der inhaltlichen [und] historischen Problematik, die im Film thematisiert wird". Vor allem auf die historischen Gegebenheiten, welche in den Filmen verarbeitet werden, wird eingegangen.[3] Dies ist vor allem deswegen wesentlich, da die Entwicklung über mehrere Jahrzehnte skizziert wird und folglich auch wichtige sozialpolitische Ereignisse, welche währenddessen stattfanden, thematisiert werden müssen.

---

[1] Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (Berlin 2001), 21.
[2] *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse, 21.
[3] *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse, 22.

Schließlich ist auch die „Wirkungsrealität“ zu beachten. Diese untersucht die „Publikumsstruktur“, die „Publikumspräferenzen“ und auch die „Intentionen der Hersteller“.[4] Mit dieser letzten Dimension setzt sich diese Arbeit nur am Rande auseinander, jedoch wird die Rezeption durchaus nicht vernachlässigt.

1.3.Stereotyp: Definition

In der folgenden Arbeit wird an mehreren Stellen von Stereotype und stereotypischen Darstellungen von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern gesprochen. Um genau zu erfassen, was dies bedeutet, wird zuallererst der Begriff Stereotyp erklärt und die verschiedenen Theorien der Entstehung dieses erörtert.

Es gibt im kulturwissenschaftlichen Bereich verschiedene und teilweise auch abweichende Definitionen von Stereotyp. Ein Begriff, welcher jedoch immer in Verbindung damit erscheint, ist das Vorurteil. James Elliott und Jürgen Pelzer beschreiben Stereotyp und Vorurteil als zwei miteinander verwandte Begriffe. Während Vorurteil die konkrete „Einstellung gegenüber einer bestimmten Gruppe oder Klasse“ beschreibt, ist ein Stereotyp deren konkretisierte, verbildlichte Form.[5] Es zeigt sich, dass beide Begriffe eng zusammenhängen und Stereotype nicht ohne Vorurteile existieren.

> „Stereotype sind zunächst mentale Strukturen, die erst in ihrer geäußerten Form faßbar [sic!] werden. Überwiegend werden Stereotype auf sprachlicher Ebene ausgedrückt.“[6]

Sibylle Groth beschreibt Stereotype darüber hinaus als sowohl Selbst- und auch Fremdbilder, welche beispielsweise Gruppen ein bestimmtes Verhalten oder Charakterzüge zuschreiben. Sie sieht auch einen Unterschied zwischen Vorurteil und

---

[4] *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse, 22.
[5] James *Elliott*, Jürgen *Pelzer*, Einleitung: Stationen der Vorurteilskritik. In: James Elliott, Jürgen *Pelzer*, Carol *Poore* (Hg.), Stereotyp und Vorurteil in der Literatur. Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts (Göttingen 1978), 11.
[6] Sibylle *Groth*, Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film (Marburg 2003), 25.

Stereotyp, nämlich dass Vorurteile stets negativ konnotiert sind, während Stereotype durchaus auch positive oder neutrale Aspekte beinhalten können.[7]

Es existieren einige Theorien zur Entstehung diverser Stereotype, eine davon stammt von Henri Tajfel und John Turner. Diese sehen das Streben nach positiver sozialer Identität oder zumindest den Statuserhalt als einen zentralen Punkt an. Um sich als Gruppe von anderen abzugrenzen, werden Stereotype gebildet.[8] Eine weitere Theorie ist, dass Stereotype teilweise aus einem „Konflikt um begrenzte Ressourcen" entstehen. Zu diesen zählen jedoch nicht nur Materielles, sondern auch soziale Ressourcen wie beispielsweise „Status und Prestige".[9] Diese zwei Theorien zur Entstehung von Stereotype, nämlich einerseits der Wille zur Abgrenzung der eigenen Gruppe und andererseits die Angst vor Verlust des persönlichen Status, spielen auch eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Darstellung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern im Hollywoodfilm.

Um diese Stereotype filmisch darzustellen, werden verschiedene Aspekte einer Gruppe hervorgehoben. Sibylle Groth definiert diese Aspekte als Sprache, Story, filmische Mittel, Stars und Genres beziehungsweise Erzählmuster. Zur Sprache zählt primär das Gesprochene, wobei vereinzelt auch der schriftliche Ausdruck Teil davon ist. Die Story bezeichnet die Handlung und weitere Komponenten wie die Charakterzüge der handelnden Personen, die Handlungszeit und den Filmschauplatz. Teil der filmischen Mittel sind der Ton, der Schnitt, aber auch klassische Inszenierungsformen. Unter Stars versteht Groth die Eigenschaft, welche eine Schauspielerin oder ein Schauspieler durch deren Image einem Charakter zusätzlich verleiht. Zu guter Letzt ist auch das Genre eines Films und die oft damit verbundene Erzählart ausschlaggebend dafür, ob und wie stereotypische Elemente gezeigt werden.[10]

Nicht alle diese Mittel zur Vermittlung von Stereotype sind gleich zentral in dieser Arbeit. Ein wesentliches Element ist die Sprache, welche speziell bei der Darstellung von Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen von besonderer Bedeutung ist. Darüber hinaus

---

[7] *Groth*, Bilder von Fremden, 22.
[8] Henri *Tajfel*, John *Turner*, An integrative theory of intergroup conflict. In: William G. *Austin*, Stephen *Worchel* (Hg.), The social psychology of intergroup relation (Monterey, CA 1979), 40, zit. nach Sibylle *Groth*, Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film (Marburg 2003), 30.
[9] *Groth*, Bilder von Fremden, 30.
[10] *Groth*, Bilder von Fremden, 94-98.

spielt auch die Entwicklung der afroamerikanischen Charaktere und deren Handlungsspielraum im Film eine wichtige Rolle, welche wichtige Aspekten der Story sind. Filmische Mittel, die Prominenz der Schauspielerinnen und Schauspieler und das Genre spielen in dieser Arbeit in Bezug auf die stereotypisierte Darstellung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern nur eine sekundäre Rolle.

2. Historische Kontextualisierung

2.1. Filmische Entwicklung

Schon vor den Anfängen des amerikanischen Films wurde von Stereotypen bei der Darstellung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern Gebrauch gemacht. Im 19. Jahrhundert wurden bei sogenannten Minstrel-Vorstellungen Afroamerikaner oft als fröhliche Sklaven gezeigt:

> "White minstrel performers selectively chose dances, songs, and traditions of slaves, exaggerated what they saw as comic elements, and presented them as true representation of blacks."[11]

Bei diesen Vorstellungen gab es auch die typische Rolle der Mammy, welche stets von einer kräftigeren, mit Schürze und Kopftuch bekleideten, afroamerikanischen Schauspielerin gespielt wurde. Während sich die Darstellung im Laufe der Zeit leicht verändert hat, blieb die Rolle, welche diese Frau einzunehmen hatte, immer die gleiche. Sie war eine Art Hausmutter, da ihre wichtigste Aufgabe die Pflege des Hauses und das Bedienen dessen weißer Besitzer war. Die ideale Mammy kümmert sich mit voller Hingabe um ihre zu betreuende weiße Familie, auch wenn dies bedeutet, dass sie ihre eigene Familie vernachlässigen muss.[12] Mammies repräsentieren eine Rolle, welche von Einigen im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts als wünschenswertes Verhalten von Afroamerikanerinnen gesehen wurde.[13]

Die Rolle des Sambo taucht genauso wie die Rolle der Mammy immer wieder in Theaterstücken und in Filmen auf. Diese Rolle ist vergleichbar mit einem Hofnarren, jedoch hatte ein Sambo fast gar keinen Einfluss auf wichtige Entscheidungen, während Hofnarren im Mittelalter oft klug und beratend waren. Sambos sollten lediglich als Auflockerung dienen.[14] Sambos wurden oft als gutmütig, loyal und genügsam gezeigt, jedoch gleichzeitig auch als verantwortungslos, faul und ständig gewillt zu lügen und zu stehlen. Darüber hinaus waren sie tollpatschig und ignorant, was meist zur Auflockerung

---

[11] Lisa M. *Anderson*, Mammies No More. The Changing Image of Black Women on Stage and Screen (Totowa, NJ 1997), 5.
[12] *Anderson*, Mammies No More, 10.
[13] *Anderson*, Mammies No More, 12.
[14] Joseph *Boskin*, Sambo. The Rise & Demise of an American Jester (New York 1986), 9.

verwendet wurde. In den Anfängen der Filmindustrie Ende des 19. Und Anfang des 20. Jahrhunderts wurden afroamerikanische Charaktere entweder zur Gänze weggelassen oder mittels stereotypischer, überzeichneter Rollenklischees gezeigt.[15] Die oft auch maskenhafte, übertriebene Darstellung von Afroamerikanern wurde durch das sogenannte Blackfacing verstärkt. Hierbei wurde weißen Schauspielern schwarze Farbe ins Gesicht gemalt.

Die frühen Filmproduktionen des 20. Jahrhunderts stellten afroamerikanische Frauen und Männer als nicht vollwertige, abergläubische und vor allem faule Menschen dar. Auch wurde meist versucht, dem Publikum zu vermitteln, dass diese afroamerikanischen Charaktere teils dümmlich wären und sie gerne Dinge an sich nehmen, die eigentlich gar nicht ihnen gehören. Ein Beispiel dafür stellt der frühe Kurzfilm *A Nigger in the Woodpile* (1904) dar, in welchem ein bestohlener Bauer dem afroamerikanischen Holzdieb mit Hilfe von Dynamit eine Falle stellt, in die dieser sogleich tappt. Denn als der Dieb das gestohlene Holz anzündet, explodiert es. Da dieser Mann jedoch dem damaligen Stereotyp einer nicht vollkommen menschlichen Person entsprach, wird er bei der Explosion nicht verletzt, jedoch entlarvt.[16] Auffällig ist außerdem, dass der mit Blackface gezeigte Dieb und auch sein Komplize sehr fein gekleidet sind, einer trägt sogar einen Zylinder und eine weiße Fliege, während der bestohlene Bauer und sein Helfer in einfacher Arbeitskleidung auftreten. Während also der ärmlichere Bauer arbeitet und sich nicht viel leisten kann, wird der afroamerikanische Dieb als faul und trotzdem reich dargestellt. Grund für diesen starken Kontrast war sicherlich die Intention, noch mehr Unverständnis und Wut in der weißen Bevölkerung auszulösen und damit den Rassismus und die Ungleichberechtigung gegenüber Afroamerikanern zu legitimieren.
Eine weitere Eigenschaft, nämlich die Unterwürfigkeit[17], schien in die Hände derer zu spielen, welche die Leibeigenschaft und Sklaverei als naturgegeben und daher rechtmäßig verstanden. Diese Darstellung kann also auch als eine Art Propaganda für die Schlechterstellung und Diskriminierung afroamerikanischer Bürgerinnen und Bürger gesehen werden.

---

[15] Daniel *Leab*, From “Sambo” to “Superspade”. The Black in Film. In: Film & History, Nr. 2(3) (September 1972), 1f.
[16] Dan *Leab*, Blacks in American Cinema. In: Gary *Crowdus* (Hg.), The Political Companion to American Film (Chicago 1995), 41.
[17] *Leab*, Blacks in American Cinema, 41.

Wenn jedoch Kinder von sowohl einem afroamerikanischen als auch einem weißen Elternteil in Filmen vorkamen, waren diese meist intelligent, was viele auf den weißen Elternteil zurückführten.[18] Dadurch, dass zur Gänze weiße Menschen meist noch intelligenter dargestellt wurden, wurde die äußerst rassistische Denkweise verstärkt, dass es am besten sei, als Weißer oder Weiße nur untereinander Kinder zu bekommen und sich nicht mit anderen zu vermischen. Durch die Platzierung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern in Rollen mit Berufen, welche wenig bis gar keine Bildung voraussetzen, wurde das Vorurteil genährt, dass afroamerikanische US-Bürgerinnen und Bürger weniger intelligent als ihre weißen Mitbürger wären.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren alle großen Produktionsfirmen in den USA im Besitz weißer Eigentümer. Dementsprechend war der Großteil der produzierten Filme auch an ein weißes Publikum adressiert. Einen ersten Versuch einer Beteiligung eines Afroamerikaners im Filmgeschäft startete William Foster, der 1913 versuchte, mit einer eigenen Produktionsfirma Filme zu schaffen, welche ein anderes Bild der afroamerikanischen Bevölkerung zeigen sollten. Bis dahin war es keine Seltenheit, dass stereotypische und meist rassistische Darstellungen dominierten. Anfangs war es jedoch nicht einfach, da die populärsten Filmzeitungen wie Billboard, Variety und Moving Picture World die Filme von Forsters Produktionsfirma nicht besprechen oder bewerben wollten.[19]
Dr. W. A. Smith, einer der Gründer einer Produktionsfirma, welche sich wie William Forster um eine akkurate Darstellung ohne Rassismus bemühte, schrieb 1917 in der New York Age über die Probleme, welche die Filmindustrie bei der Darstellung von Afroamerikanern hatte:

> „White film producers only manufacture pictures which ridicule the race.
> What they think is Negro comedy is usually a burlesque on the race."[20]

Der afroamerikanische Schriftsteller John Oliver Killens sagte einige Jahrzehnte nachdem die ersten größeren Filmproduktionen mit afroamerikanischen Charakteren erschienen waren, dass Hollywood den größten „anti-negro" Einfluss in den USA hatte und dass *The Birth of a Nation* (1915) hierbei der erste große Angriff gegen die afroamerikanische

[18] *Leab*, Blacks in American Cinema, 42.
[19] Henry T. *Sampson*, Blacks in Black and White. A Source Book on Black Films (Metuchen, N.J. & London 1995), 2f.
[20] Fred R. *Moore* (Hg.), The Difficulties of a Pioneer Film Company. In: New York Age 46 (9.8.1917), 6.

Bevölkerung war.[21] Der Film spielt in den Südstaaten der USA, während und nach dem Bürgerkrieg. In *The Birth of a Nation* werden neben offensichtlich rassistischen Äußerungen und Handlungen auch stereotypische Rollen gezeigt, wie beispielsweise die der Mammy. Im Film wird diese von einer weißen Schauspielerin mit Blackface, einer Schürze und einem Kopftuch gespielt. Da sie keine eigenen Kinder hat, kümmert sie sich um das Kind der Familie, die sie besitzt, als wär es ihr eigenes.[22]

Nach der Veröffentlichung des Films gab es erste Proteste gegen die teils sehr rassistische Darstellung des afroamerikanischen Charakters. Einer der Gründe für die Kritik an dem Film ist die negative Darstellung von Afroamerikanern, welche auch teilweise durch weiße Schauspielerinnen und Schauspieler mit Blackface gespielt wurden. Eine Frau, Annette Erdmann schrieb 1915 in einem Leserbrief in der New York Times:

> „The portrayal, unjust as it is to the negro, showing him as a cruel, inhuman, almost demented being, cannot help but create prejudice against a race that has a difficult road to travel at best and needs all possible sympathy and understanding from his white neighbor.“[23]

Neben der erwähnten rassistischen Darstellung des Afroamerikaners, kritisiert Erdmann auch die Glorifizierung des speziell in den Südstaaten immer populärer werdenden Ku-Klux-Klans. In den ersten zwei Wochen nach Erscheinen von *The Birth of a Nation* meldeten sich 92 neue Rekruten beim Klan an.[24]

Trotz der vielen Proteste verschwand Rassismus keineswegs aus den Hollywoodfilmen. Dean Leab verweist darauf, dass nach *The Birth of a Nation* Rassismus lediglich anders aufbereitet wurde. Die überzogenen afroamerikanischen Charaktere wurden sogar noch eindimensionaler und meist nicht wichtig für das Fortführen der Handlung.[25] Schon ein Jahr nach *The Birth of a Nation* wurde 1916 von der mehrheitlich durch Afroamerikaner geführten Lincoln Motion Picture Company der Film *Realization of a Negro's Ambition* (1916) herausgebracht. Henry T. Sampson beschreibt diesen Film als ein frühes Zeugnis

---

[21] *Leab*, Blacks in American Cinema, 42.
[22] *Anderson,* Mammies No More , 11.
[23] Annette *Erdmann*, A Woman's Protest. History Distorted for Purposes of a Moving Picture Sensation. In: New York Times 21.3.1915, online unter <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9906E4D61439EF32A25752C2A9659C946496D6CF> (30.11.2016).
[24] Susan *Davis*, Authentic History, Ku Klux Klan, 1865-1877 (New York 1924), 236, zit. nach Michael *Newton*, White Robes and Burning Crosses. A History of the Ku Klux Klan from 1866 (NC: Jefferson 2014).
[25] *Leab*, Blacks in American Cinema, 43.

für eine Kinoproduktion mit afroamerikanischen Charakteren, jedoch ohne Rassismus und stereotypische Elemente.[26]

In den 1930er Jahren kam es zu einem neuen Aufschwung in der Produktion von Filmen mit afroamerikanischen Schauspielerinnen und Schauspielern. Diese Filme sind unter anderen den zu dieser Zeit populären Gangster- und Komödiengenres zuzuordnen.[27] Oft mussten diese Filmproduktionen mit geringen Budgets auskommen, da sie meist von unabhängigen Produktionsstudios realisiert wurden.[28] 1939 wurde von Edgar G. Ulmer, einem aus Europa geflohenen Filmschaffenden, das Musical *Moon Over Harlem*, mit einer rein afroamerikanischen Besetzung, realisiert. Neben der jiddischen Komödie *Amerikaner Shadkhn* (1940) setzte sich *Moon Over Harlem* unter anderem mit Assimilation in den USA auseinander. *Moon Over Harlem* stellte einen der ersten Filme dar, welcher eine rein afroamerikanische Besetzung und einen weißen Regisseur hatten.[29] Obwohl der Film durch die Zensurbehörde nicht genehmigt wurde, erschien er einige Monate später in New Yorker Kinos und wurde von einem überwiegend afroamerikanischen Publikum angesehen. *Moon Over Harlem* erhielt jedoch nur wenige positive Kritiken und wurde als Teil des „Negro and Yiddish Film Boom“ abgetan.[30]

Ein weiterer wichtiger Film in der Geschichte Hollywoods zur Darstellung von Afroamerikanern ist *Gone with the Wind* (1939). Der Produzent David O. Selznick gab an, dass er versuchte in seiner Darstellung der „Reconstruction“-Zeit einerseits die immer stärker werdenden liberalen Strömungen in den USA zu berücksichtigen, für die eine bessere Repräsentation als in vorangegangenen Filmen wichtiger wurde; andererseits war es aber auch von Bedeutung, die historische Komponente nicht zu vernachlässigen. Um dies zu erreichen wurden Berater engagiert. Das Ergebnis dieser Arbeit waren gemischte Kritiken, die einerseits *Gone with the Wind* aufgrund Hattie McDaniels schauspielerischer Leistung als Mammy lobten, aber auch kritisierten, dass der Film Afroamerikaner in ein

[26] *Sampson*, Blacks in Black and White, 130.
[27] *Sampson*, Blacks in Black and White, 13.
[28] Thomas *Cripps*, Movies in the Ghetto, B.P. (Before Poitier). In: Negro Digest (Februar 1969), 21.
[29] Noah *Isenberg*, Edgar G. Ulmer: A Filmmaker at the Margins (Berkeley, CA 2013), 113.
[30] *Isenberg*, Edgar G. Ulmer, 116f.

unpassendes Licht rückt.[31] Für den Historiker Thomas Cripps zeigt der Film klar die aufkommende Diskrepanz zwischen der Intention mancher Hollywoodfilmemacher keine rassistischen Darstellungen zuzulassen und dem tatsächlichen Endergebnis, welches teils trotzdem negativ aufgenommen wurde. Vor allem das Verschweigen der herrschenden Missstände, anstatt diese zu beleuchten, wurde kritisiert.[32] Hattie McDaniels wurde für ihre Darstellung 1940 mit dem Oscar geehrt.[33]

Als die USA in den Zweiten Weltkrieg einstiegen, waren Afroamerikaner auch Teil der US-amerikanischen Armee. Jedoch wurde auch hier streng zwischen Weißen und Afroamerikanern getrennt. Letztere wurden in getrennte Hilfstruppen geschickt, um sicher zu stellen, dass afroamerikanische Offiziere Weißen keine Befehle erteilen konnten.[34]
Entgegen dieser rassistischen Praktiken innerhalb der Militärstruktur, wurde nach außen hin versucht sich geeint darzustellen, unter anderem durch Plakate wie das „United We Win“ der US-amerikanischen Regierung[35], welches die Zusammenarbeit gegen den gemeinsamen Feind darstellen sollte. Thomas Doherty analysierte diese veränderte Darstellung von Einigkeit, welche auch in Filmen stattfand, wie beispielsweise in *Somewhere I'll Find You* (1942). So wird im Film beispielsweise berichtet, dass Weiße und Afroamerikaner gemeinsam im Krieg gekämpft und geblutet hatten und dass ihr Blut die gleiche Farbe hatte.[36]

Mitunter durch den Kriegseintritt der USA ausgelöst, wurden auch in Hollywood vermehrt politische Filme produziert. Zu diesen Filmen zählte *Casablanca* (1942), ein

---

[31] Thomas *Cripps*, African Americans on the Silver Screen. The Evolution of Black Film. In: Steven *Mintz*, Rand *Roberts* (Hg.), Hollywood's America. United States History Through Its Films (St. James, NY 1993), 123.
[32] Thomas *Cripps*, Making movies Black. The Hollywood message movie from World War II to the civil rights era (New York, NY 1993), 4.
[33] Suzanne *Gignac*, De Hattie McDaniel à Sidney Poitier. In: Séquences Nr. 59 (Dezember 1969), 23.
[34] Benjamin O. *Davis*, History of the Special Section of the Inspector General (17.4.1946). In: Morris *MacGregor*, Bernard *Nalty* (Hg.), Blacks in the United States Armed Forces. Basic Documents, Bd. 5: Black Soldiers in World War II (Wilmington 1977), 459, zit. nach Thomas *Doherty*, Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II (New York 1993), 205.
[35] *National Archives and Records Administration*, Power of Persuasion. Poster Art From World War II: United We Win, online unter <https://www.archives.gov/exhibits/powers_of_persuasion/united_we_win/united_we_win.html> (15.2.2017).
[36] Thomas *Doherty*, Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II (New York 1993), 206.

Hollywoodfilm, welcher sich gegen das nationalsozialistische Regime richtete. Dieser Film ist unter anderem zu einem Meilenstein in der Filmgeschichte geworden, da etliche europäische Filmschaffende, welche teilweise aufgrund des Kriegs und der Verfolgung durch das nationalsozialistische Regime in die USA geflohen beziehungsweise immigriert waren, darin mitwirkten. Zu diesen Filmschaffenden zählen unter anderem Ingrid Bergman, Paul Henreid, Peter Lorre, Max Steiner und Michael Curtiz. Außerdem wurden etliche Nebenrollen mit weiteren aus Europa emigrierten Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt. Dooley Wilson portraitiert im Film den afroamerikanischen Musiker Sam.[37] Er ist der Wegbegleiter und Angestellte von Rick Blaine, gespielt von Humphrey Bogart. Zwar wird Sam durch seine eher freundschaftliche Beziehung zu Rick nicht in der klassischen Rolle des Sambos gezeigt, jedoch wird durch seinen begrenzten Handlungsspielraum das Bild des unterhaltenden, einfachen Afroamerikaners transportiert. Neben der Unterstützung von Rick, ist Sams zentrale Aufgabe das Musizieren und so wird er während des gesamten Films fast ausschließlich an seinem Piano sitzend gezeigt. Dadurch wird der Eindruck verstärkt, dass Sam keine eigene Geschichte aufweist und seine einzige Aufgabe die Unterhaltung und Unterstützung Ricks ist. Cripps sieht in Sam sowohl die veraltete, rassistische, als auch die progressivere Darstellung von Afroamerikanern in einem Charakter vereint. Einerseits steht Sam für den andersartigen Afroamerikaner, der neben dem weißen Helden steht. Andererseits steht er aber auch durch einige seiner Aussagen, welche teilweise wieder herausgenommen wurden, für eine neue Richtung, in welche sich afroamerikanische Charaktere in Zukunft entwickeln würden.[38]

Darüber hinaus wird ein Zeichen gegen Sklavenhandel und für eine Gleichstellung und Gleichbehandlung von Afroamerikanern gesetzt, als Rick von einem anderen Café-Besitzer gefragt wird, ob er Sam als seinen Angestellten verkaufen würde:

> Mann: "What do you want for Sam?"
> Rick: "I don't buy or sell human beings."
> Mann: "Too bad that's Casablanca's leading commodity. In refugees alone we can make a fortune together if you'd work with me through the black market.
> Rick: "Suppose you run your business and let me run mine."[39]

[37] *International Movie Data Base*, Casablanca (1942), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0034583> (17.11.2016).
[38] Thomas *Cripps*, Sam the Piano Player. The Man Between. In: Journal of Popular Film and Television Nr. 27(4) (Winter 2000), 17f.
[39] *Casablanca*. R: Michael Curtiz. USA 1942. Min. 13:49 - 14:00.

In dieser Szene wird nicht nur die Ausbeutung der Menschen, welche als Sklaven von Afrika in die USA verschleppt wurden, um dort auf Plantagen zu arbeiten, angeprangert, sondern auch der Handel mit Ausreisevisa, um während des Kriegs aus den nationalsozialistischen Gebieten fliehen zu können. Zwar war für die europäischen Flüchtlinge die USA das Land, in dem sie auf Sicherheit hofften und nicht das Land, in welchem sie versklavt werden sollten, aber in beiden Fällen bereicherten sich Leute an der Notsituation anderer.

Noch vor dem Zweiten Weltkrieg und *Casablanca* gab es Berührungspunkte zwischen jüdischen und afroamerikanischen Gemeinschaften. So wurden beispielsweise mithilfe der monetären Unterstützung jüdischer Investoren sogenannte „race movies" produziert. Unter den dadurch entstanden Filmen scheinen auch die des Oscar Micheaux auf, einem der berühmtesten afroamerikanischen Regisseure dieser Zeit.[40]

Eine wichtige Einrichtung im Streben zur Beseitigung von Stereotype im Hollywoodfilm war die "National Association for the Advancement of Colored People", kurz NAACP.[41] Auch hier waren bei deren Gründung amerikanische Juden beteiligt.[42] Walter White, der Chief Executive Officer des NAACP, definierte 1942 im NAACP Magazin "The Crisis", dass es das Ziel der NAACP sei, in künftigen Hollywoodproduktionen mehr afroamerikanische Charaktere, welche nicht von Stereotypen gezeichnet sind, zu inkludieren. Aufgrund der stereotypfreien Darstellung der afroamerikanischen Charaktere zu dieser Zeit wurde 1944 der Film *Going My Way* (1944) als Erfolg für die Repräsentation von Afroamerikanern im Film gefeiert.[43]

Auch in weiteren Filmen der 1940er Jahre wurden Afroamerikaner besser auf der Leinwand repräsentiert, unter anderem in *Home of the Brave* (1949). Während das Theaterstück von 1946, auf welchem der Film von 1949 basiert, Antisemitismus thematisierte, befasst sich

---

[40] Thomas *Cripps*, African Americans and Jews in Hollywood. Antagonistic Allies. In: Jack *Salzman*, Cornel *West* (Hg.), Struggles in the Promised Land (New York, Oxford 1997), 259.
[41] Thomas *Cripps*, 'Walter's Thing'. The NAACP's Hollywood Bureau of 1946 – A Cautionary Tale. In: Journal of Popular Film and Television Nr. 33(2) (Sommer 2005), 116.
[42] *Cripps*, African Americans and Jews in Hollywood, 257.
[43] Roy *Wilkins*, Score for the Movies. In: The Crisis Nr. 10 (Oktober 1944), 312.

der Film im gleichen Maße mit Rassismus gegenüber Afroamerikanern.[44] Der Hauptcharakter in *Home of the Brave*, Peter Moss, ist der einzige afroamerikanische Soldat in einer Spezialeinheit während des Zweiten Weltkriegs. Moss wird ständig mit Rassismus und der Tatsache, dass er anders ist, konfrontiert.[45] Am Ende des Films kommt er jedoch zu einer Erkenntnis: „I was crazy, yelling I was different. I am different. Sure. You're different! Everybody's different. But so what? Because underneath, we're all guys!".[46] Die Conclusio ist bei beiden Realisierungen, sowohl im Theaterstück als auch im Film, dieselbe: Alle Menschen sind verschieden, aber dennoch darf die wichtigste Gemeinsamkeit, eben das Menschliche, nie vergessen werden.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurden die „race movies" immer weniger attraktiv für das afroamerikanische Kinopublikum. Sie wandten sich vermehrt Hollywoodproduktionen zu, welche allmählich anfingen Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner abseits von Stereotype darzustellen.[47]

2.2. Filmzensur: Production Code

Bevor ein Film, besonders in den 1930er Jahren, überhaupt produziert werden konnte, wurde das Drehbuch von der „Motion Picture Producers and Distributors of America" (MPPDA), auch bekannt als Hays Office, geprüft. Ende der 1920er Jahre passierten die Überprüfungen der Drehbücher durch das Hays Office meist noch auf freiwilliger Basis, um kostspielige Nachbearbeitungen durch „state censors" zu vermeiden.[48] Die verwendeten Richtlinien, auf Basis derer die Drehbücher kontrolliert wurden, waren letztlich die Vorgänger des später eingeführten Production Codes. Dieser Code war eine Sammlung an Richtlinien für die Produktion von Filmen in den USA. Oft wurde dies auch als Selbstregulierung Hollywoods bezeichnet, wobei die Einhaltung des Production Codes

---

[44] Jay *Garcia*, Home of the Brave. Frantz Fanon and cultural pluralism. In: Comparative American Studies Nr. 4(1) (1.3.2006), 50.
[45] *Garcia*, Home of the Brave, 55.
[46] *Home of the Brave*. R: Mark Robson. USA 1949. Min. 1:24:09 - 1:24:15.
[47] *Cripps*, Making movies Black, 129.
[48] Garth *Jowett*, Film: The Democratic Art. A Social History of American Film (Boston 1976), 237, zit. nach Ellen *Scott*, Regulating "Nigger": Racial Offense, African American Activists, and the MPPDA, 1928-1961. In: Film History Nr. 26(4) (2014), 2.

von einer eigenen Behörde überwacht wurde. Die Regeln des Hays Office wurden von Daniel Lord, einem katholischen Pfarrer, geschrieben und von Joseph Breen, einem Filmzensor, welcher sich später auch um die Einhaltung des Production Codes bemühte, umgesetzt. Diese Zensur der Filme wurde jedoch nicht von Anfang an begeistert aufgenommen. Die großen Studios, unter anderem auch MGM, waren in den frühen 1930er Jahren noch bemüht, realitätsnahe Filme auf die Leinwand zu bringen. Dies war Mitte der 1930er Jahre jedoch nicht mehr wirklich möglich, da auch der Druck, welcher vor allem von religiösen Gruppen ausgeübt wurde, immer stärker wurde.[49]

Joseph Breen war von 1934 bis 1954 einer der einflussreichsten Filmzensoren in den USA und sein Einwirken auf die Filmlandschaft wurde 1936 vom Liberty Magazine beschrieben:

> „[Joseph Breen] probably has more influence in standardizing world thinking than Mussolini, Hitler, or Stalin. And, if we should accept the valuation of this man's own business, probably more than the Pope."[50]

Durch Zensur versuchten viele Herrscher das Volk zu beeinflussen. Dass Breen im Liberty Magazine sogar als einflussreicher als Mussolini, Hitler und Stalin gehandelt wird, zeigt, wie mächtig sein Urteil in der Filmbranche bereits 1936 war, obwohl sein Name bei weitem nicht so bekannt war wie die der europäischen Diktatoren. Kritik richtet sich jedoch auch im Allgemeinen gegen die Praxis der Zensur und deren Einfluss auf die Denkweise der Bevölkerung.

Noch vor der Production Code Ära kam es bereits zu Protesten der afroamerikanischen Bevölkerung aufgrund nichtzensierter rassistischer Äußerungen. Zwar war ursprünglich von der MPPDA und Will Hay ein Bann jeglicher rassistischer Beleidigungen geplant, jedoch wurde dieser nicht in den späteren Production Code übernommen.[51] Besonders die Verwendung des Wortes „Nigger" wurde von vielen Afroamerikanern als Beleidigung angesehen. Dieser Begriff wurde nicht nur von weißen, sondern auch von afroamerikanischen Schauspielern verwendet und wurde auch nicht von den

---

[49] Gregory D. *Black*, Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies (Cambridge 1994), 5f.
[50] Frederick James *Smith*, Hollywood's New Purity Tape Measure, In: Liberty Magazine Nr. 43 (15.8.1936), zit. nach Thomas *Doherty*, Hollywood's Censor. Joseph Breen & the Production Coder Administration (New York, NY 2007), 7.
[51] Ellen *Scott*, Regulating "Nigger": Racial Offense, African American Activists, and the MPPDA, 1928-1961. In: Film History Nr. 26(4) (2014), 2.

Zensurbehörden beanstandet. Ein Beispiel dafür ist der Film *Emperor Jones* (1933), in welchem in weniger als neunzig Minuten über zwanzig Mal „Nigger“ vorkommt.[52] Als Grund für das Nichteingreifen der Zensurbehörde wurde die freie Meinungsäußerung genannt. Dies wurde jedoch stark kritisiert, da man wenig später Begriffe wie „lynching“, „segregation“ und „race riots“ durchaus zensierte.[53] Mitte der 1930er Jahre befassten sich Hays und Breen genauer mit der Verwendung des Wortes „Nigger“ im Film und beschlossen, dieses auf die Liste der inakzeptablen Wörter zu setzten. Bis in die späten 1940er Jahre versuchte Breen den Begriff „Nigger“ aus Filmen fernzuhalten, seine Intention dahinter war jedoch nicht die Unterstützung der afroamerikanischen Bevölkerung, sondern vielmehr die Angst vor negativer öffentlicher Aufmerksamkeit.[54] Bereits 1937 war klar, dass auch weitere rassistische Begriffe Aufruhr erzeugten und so erarbeitete Francis Harmon auf Anfrage Joseph Breens eine Liste mit zwölf Punkten, welche Teil des Production Codes werden sollten. Zu diesen Punkten zählte beispielsweise die Weglassung von „boy“ als Bezeichnung afroamerikanischer Männer, aber es wurden auch Konzepte erarbeitet, die über die Zensur einzelner Wörter hinausgingen und verschiedene Rassen in Zusammenarbeit zeigen sollten. Dieser Ansatz wurde aber abgelehnt und man beschränkte sich weiterhin auf die Zensur diverser Wörter.[55] 1944, nach großem Druck durch afroamerikanische Proteste, musste Breen den Production Code verändern und weitere als rassistisch geltende Wörter und Lieder wurden im Film verboten.[56] Als Ende der 1940er Jahre neue Filme in Hollywood produziert wurden, welche den bestehenden Rassismus in den USA behandelten, wurde „Nigger“ weiterhin zensiert. Nachdem jedoch auch die größeren Hollywoodstudios anfingen diese Art der Filme zu produzieren, wurde von der restriktiven Zensur durch den Production Code abgesehen, um die Filme realistischer und schockierender gestalten zu können. Einen Höhepunkt der Verwendung des Begriffs „Nigger“ wurde unter anderem im Film *No Way Out* erreicht, was durchaus für Kritik sorgte.[57]

---

[52] *Scott*, Regulating “Nigger”, 3.
[53] *Atlanta Daily World*, Couldn’t Mention Lynching on NBC Program! (15.2.1934), 1, zit. nach Ellen *Scott*, Regulating “Nigger”: Racial Offense, African American Activists, and the MPPDA, 1928-1961. In: Film History Nr. 26(4) (2014), 4.
[54] *Scott*, Regulating “Nigger”, 6f.
[55] *Scott*, Regulating “Nigger”, 10.
[56] *Scott*, Regulating “Nigger”, 13f.
[57] *Scott*, Regulating “Nigger”, 15f.

Anhand der Veränderung der Zensur des Wortes „Nigger“ und weiterer rassistischer Begrifflichkeiten lässt sich erkennen, dass der Production Code und der Hays Code keineswegs statisch waren, sondern sich vielmehr auch den politischen und sozialen Entwicklungen anpassen mussten.

3. *Fury* (1936)

Der Film *Fury* entstand im Jahr 1936 und wurde vom US-amerikanischen Produktionsstudio Metro-Goldwyn-Mayer in Auftrag gegeben. Als Produzent des Films wird Joseph L. Mankiewicz angeführt. Unter der Regie von Fritz Lang wurde das gemeinsam mit Bartlett Cormack geschriebene Drehbuch verfilmt. In den beiden Hauptrollen sind Spencer Tracy und Sylvia Sidney zu sehen.[58]

Fury handelt von Joe Wilson, welcher ein einfaches, unscheinbares Leben führt. Als er seine Verlobte Katherine Grant besuchen möchte, wird er jedoch verhaftet, da die lokalen Polizeibeamten Ähnlichkeiten zu einem gesuchten Entführer an ihm erkennen. Während Joe im Gefängnis sitzt, verbreitet sich in der kleinen Stadt die Nachricht, dass einer der Entführer geschnappt worden sei und jetzt im Gefängnis sitze. Eine Welle der Empörung und Wut geht durch die Bevölkerung der Stadt, welche schließlich in einen wutentbrannten Mob ausufert, der das Gefängnis, in dem Joe sitzt, stürmt. Viele Schaulustige versammeln sich und sehen zu, wie das Gefängnisgebäude in Flammen aufgeht und Joe Wilson vermeintlich getötet wird. Nach diesem Vorfall klagt der Staatsanwalt die 22 Hauptverdächtigen des Mordes an. Die Angeklagten geben jedoch alle vor, ein Alibi für die Tatzeit zu haben. Durch einen Wochenschaubeitrag, welcher die Ereignisse vorm Gefängnis zeigt, kann bewiesen werden, dass die Verdächtigen gelogen und an dem Mob teilgenommen haben. Durch einen Fehler in einem anonymen Brief findet Katherine heraus, dass Joe noch am Leben ist. Dieser konnte durch ein in der Gefängniswand entstandenes Loch fliehen, ist jedoch von Wut zerfressen und möchte Rache an den Beteiligten des Mobs nehmen. Katherine kann Joe jedoch davon überzeugen, vor Gericht zu erscheinen und die Anklage wegen Mordes somit aus der Welt zu schaffen.

[58] *International Movie Database*, Fury (1936), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0027652> (9.12.2016).

3.1. Fritz Langs Filmschaffen bis 1936

Unter den vielen Filmschaffenden, welche sich an dieser Produktion beteiligten, ist der Regisseur und Drehbuchautor Fritz Lang einer der bekanntesten und einflussreichsten. Im folgenden Kapitel wird auf sein Leben und sein Filmschaffen genauer eingegangen. Besonders seine Arbeit vor seiner Flucht in die USA wird thematisiert, da diverse Motive und auch die Zensur schon in seinen europäischen Filmen eine wichtige Rolle spielten und ihn in seinem Filmschaffen beeinflussten.

Fritz Lang beschrieb sein Filmschaffen 1928 folgendermaßen:

> „Was ich will: Mit Hilfe des lebenden Bildes, mit Hilfe seiner fast unbegrenzten technischen Möglichkeiten entdecken und insgesamt durch meine Filme letzte Probleme der Menschheit künstlerisch darstellen.“[59]

Während einer Kinoreformtagung, welche am 15. Mai 1924 in der Wiener „Urania“ stattfand, sprach Lang über Zensur und deren problematische Auswirkung auf den Film. Ursprünglich wurde er eingeladen, um die kommerziellen Filmschaffenden zu repräsentieren. Er äußerte sich jedoch anders als erwartet sehr kritisch gegenüber der Entwicklung des Films im deutschsprachigen Raum, besonders in Bezug auf Filmzensur. Obwohl Lang selbst bis dahin nie größere Probleme mit Zensur gehabt hat, sprach er sich gegen eine Zensur aus.[60] Er glaubte nicht daran, dass:

> „[…] ein Volk, dem der Staat seine Reife durch das allgemeine Wahlrecht politisch dokumentiert hat, daß (sic!) dieses Volk einen Vormund brauchte, weil manche Leute erklären, es wäre nicht reif genug, um zu wissen, was ihm schade oder nütze.“[61]

In seiner Rede erklärte er darüber hinaus: „Bei jeder Kunst, aber im Film ganz besonders, gilt als oberstes Gesetz, daß (sic!) man von seinem Werk, von seiner Arbeit selbst aufs innerste (sic!) ergriffen und besessen sein muß (sic!).“[62]

Ein weiterer populärer Film, an dem Fritz Lang maßgeblich beteiligt war, ist *Metropolis* (1927). Diese technisch extrem aufwändige UFA Produktion war von Langs erstem Besuch

---

[59] Fritz *Lang*, Fritz Lang Selbstportrait. In: Hermann *Treuner* (Hg.), Filmkünstler. Wir über uns selbst (Berlin: 1928), zitiert nach: Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente, 124.

[60] Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente (Berlin 2001), 99-100.

[61] *Filmkurier*, Nr 119 (20.5.1924) und Nr. 120 (21.5.1924), zitiert nach: Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente, 100.

[62] *Filmkurier*, zitiert nach: *Aurich*, *Jacobsen*, *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang, 102.

in New York inspiriert, bei dem ihn die Wolkenkratzer und das ständig strahlende Licht faszinierten.[63] Der Stummfilm selbst spielt in der Zukunft, welche stark durch eine Zweiklassengesellschaft geprägt ist. In diesem Film beherrscht die gesellschaftlich höher gestellte Schicht die niedrigere. Lang versuchte meist aktuelle Themen in seinen Filmen zu verarbeiten. Mitte der 1920er Jahre war das Thema Technologie allgegenwärtig, in den 1930er Jahren war dies jedoch eher nebensächlich.

Fritz Langs nächster großer filmischer Erfolg war der Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931). In diesem Film lassen sich Ähnlichkeiten zu Kriminalfällen mit verschwundenen und ermordeten Kindern erkennen. Auch die oft damit verbundenen Psychosen und generelles Misstrauen, welche die Bevölkerung entwickelte, und fälschliche Denunziationen unliebsamer Nachbarn werden in *M* dargestellt.[64] Fritz Lang selbst schreibt über die Aufgabe, die *M* als Film haben sollte und welche über die ledigliche Wiedergabe tatsächlicher Geschehnisse hinausgeht:

> „[…] an wirklichen Geschehnissen eine Warnung, eine Aufklärung zu geben, und dadurch schließlich vorbeugend zu wirken.“[65]

M wurde auch von Joseph Goebbels gesehen und als ein Werk, welches sich für die Todesstrafe und gegen die „Humanitätsduselei“ ausspricht, gelobt. Dem wiedersprach Fritz Lang, es sei keineswegs ein Plädoyer für die Todesstrafe, sondern eine Aufforderung an die Eltern, dass diese ihre Kinder schützen sollten.[66]

1933 wurde der Film *Das Testament des Dr. Mabuse* veröffentlicht, in welchem wieder Mord eine große Rolle spielt. Der Film wurde aufgrund der Befürchtung, dass er die Planung und Durchführung terroristischer Attentate fördere, verboten. Auch Joseph Goebbels, welcher kurz zuvor zum Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ernannt wurde, unterstützte dieses Verbot.[67]

---

[63] Siegfried *Kracauer*, From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film (London 1947), 149.
[64] *Aurich, Jacobsen, Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk, 138.
[65] Fritz *Lang*, Mein Film M. Ein Tatsachenbericht. In: *Die Filmwoche* Nr. 21 (20.5.1931), zit. nach: Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente, 139.
[66] *Lichtbild-Bühne*, Nr. 121 (21.5.1931), zit. nach: Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente, 169.
[67] *Aurich*, *Jacobsen*, *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang, 194.

Einige Zeit später, im Jahr 1943, als *Das Testament des Dr. Mabuse* in New York gezeigt wurde, behauptete Lang, dass er mit dem Film über den zwar gelähmten, aber dennoch machtbesessenen Dr. Mabuse, welcher versucht durch Morden die Ordnung zu zerstören, ein Gleichnis zu den Nationalsozialisten und Hitler herstellen wollte.[68] Er meinte, dass er damit versuchte Hitlers Terrormethoden zu thematisieren. Darüber hinaus seien im Film unter anderem Parolen des Dritten Reichs Verbrechern in den Mund gelegt worden, um die wahre Intention der Nationalsozialisten aufzuzeigen, welche es vorsah, alles was dem Volk wichtig ist zu zerstören.[69] Bei dieser Behauptung ist zu beachten, dass sie Jahre nach dem Erscheinen des Films getätigt wurde und möglicherweise aus der Entwicklung des Zweiten Weltkriegs entstanden war.

Immer wieder wurden Fritz Lang Verbindungen zur NSDAP nachgesagt, verstärkt durch die Bewunderung von Joseph Goebbels für Langs Filme, unter anderen *Die Nibelungen* (1924). Langs spätere Darstellung, dass er Deutschland überstürzt nach einer Unterredung mit Goebbels verlassen hatte, wird durch die Untersuchung seiner Reisedokumente eher angezweifelt. Fakt ist jedoch, dass sich Fritz Lang nach dem 20. Juli 1933 nicht mehr in Deutschland aufhielt.[70]

Kurz vor seiner Einreise in die USA wurde Lang bei Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) durch deren Vize-Präsidenten David O. Selznik verpflichtet. Selznik engagierte darüber hinaus auch noch weitere europäische Filmschaffende, darunter auch bekannte Künstler wie Billy Wilder. Eine Herausforderung war für Fritz Lang anfangs die englische Sprache, welche er bis dahin nicht beherrschte.[71] In Interviews gab er an, dass er nach seiner Einreise eine Zeit lang auf die deutsche Sprache verzichtete. Sein Wissen über die amerikanische Kultur wollte er auch erweitern:

> „Ich las eine Menge Zeitungen und ich las comic strips, von denen ich viel lernte … Ich bekam einen Einblick in den amerikanischen Charakter, in den amerikanischen Humor, und ich lernte slang. Ich fuhr im Land herum und versuchte, mit jedermann ins Gespräch zu kommen. So bekam ich ein sicheres Gefühl davon, was man amerikanische Atmosphäre nennen kann.“[72]

---

[68] *Kracauer*, From Caligari to Hitler, 248.
[69] Fritz *Lang*, Screen Forward, Program to the film, World Theatre, New York, 19.3.1943, zit. nach Siegfried *Kracauer*, From Caligari to Hitler (1947), 280.
[70] *Aurich*, *Jacobsen*, *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang, 217.
[71] Michael *Töteberg*, Fritz Lang (Reinbek bei Hamburg 1985), 83.
[72] *Peter Bogdanovic*, Fritz Lang in America (London 1967), 30.

Während seines ersten Jahres bei MGM konnte Lang keine großen Filmprojekte umsetzen und als dann sein einjähriger Vertrag auslief, war eine Verlängerung durch MGM sehr unwahrscheinlich. Lang konnte jedoch erwirken, dass man ihm noch eine Chance gab und so wurde er der Regisseur von *Fury*.[73]

3.2. Motive in *Fury*

Nachdem sich Lang in seinen Jahren als Filmschaffender in Europa hauptsächlich mit Technologie und Fortschritt befasste, stellte er besonders in seinen späteren Filmen, welche er in den USA drehte, den typischen ‚normalen' Bürger John Doe (im Film *Fury* Joe Wilson) ins Zentrum des Geschehens.

Das Schicksal spielt oft eine wesentliche Rolle in Fritz Langs Filmen:

> „Der Kampf des Individuums gegen das Schicksal liegt wohl allen meinen Filmen zugrunde, das Ringen des (primär guten) Menschen gegen höhere, überlegene Gewalt, sei es die Gewalt einer allgemein akzeptierten Ungerechtigkeit, sei es die Gewalt einer korrumpierbaren Organisation, Gesellschaft oder Obrigkeit. Oder sei es die Gewalt seiner eigenen bewußten oder unbewußten Triebe."[74]

Langs Faszination vom Bösen, das in jedem Menschen zu schlummern scheint und jederzeit durch verschiedene Ereignisse freigesetzt werden kann, wird auch in *Fury* deutlich sichtbar. Genau wie in *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* werden auch hier scheinbar normale Dorfbewohner und Dorfbewohnerinnen zu rachsüchtigen Gewalttätern und Gewalttäterinnen. Alle von Langs Charakteren sind grundsätzlich schuldig, da „sie von Natur aus zum Mord fähig sind" und es lediglich „eine Frage der Umstände" sei, ob diese Charaktere diesem Drang nachgeben oder nicht.[75]

---

[73] *Töteberg*, Fritz Lang, 83.
[74] Gero *Gandert*, Interview mit Fritz Lang, In: Cinemathek (Hamburg 1963), 127, zit. nach Adolf *Heinzlmeier*, Fritz Lang (Rastatt 1990), 8.
[75] Peter *Buchka*, Ansichten des Jahrhunderts. Film und Geschichte in zehn Portraits (München 1988), 55.

Auch in *Fury* kamen für Fritz Lang typische Motive wie Rache und Mord vor und darüber hinaus sollte der Film als zeitgeschichtliches Dokument dienen.[76] Durch die Selbstjustiz, welche sowohl die Massen, die das Gefängnis stürmen, als auch Joe selbst ausüben, wird hervorgehoben, dass es nicht nur einen bestimmten Charaktertyp gibt, welcher von Natur aus rachsüchtig ist, sondern dass unter gewissen Umständen selbst der friedvollste Mensch den Wunsch verspüren kann sich rächen zu wollen.

Fritz Lang selbst beschrieb seine Intention hinter *Fury* folgendermaßen: „In *Fury* versuchte ich die unmerkliche Linie nachzuzeichnen, wo der Umschlag einsetzt. Massenpsychologie fasziniert mich." Die Veränderung einer großen Masse vom friedlichen Zusammenleben hin zum Ausleben eines zerstörerischen Drangs, konnte Lang nicht nur während des Nationalsozialismus, sondern auch während seiner Zeit 1934 in Paris hautnah miterleben:

> "I was in the crowd on the boulevards […]. At first, everyone was good-tempered. Then a boy tapped on a plate window of a shop. It made such a nice sound! He tapped again, louder – louder. Someone threw a rock. Then – shots, rioting, death. The space between the first innocent tap on the glass and the first shot was appallingly short … individual responsibility was gone."[77]

Vor allem aber auch die innere Veränderung des Hauptcharakters Joe beschäftigte Lang. Er stellte sich selbst die Frage, was diesen Mann veränderte und beantwortete diese mit „Fear – danger – injustice – personal experience." Joe sollte ein Charakter sein, den das Publikum aufgrund der ihm zugestoßenen Ereignisse leicht verstehen konnte und der deshalb nicht viel sprechen musste.[78]

Ein wichtiges Element in *Fury* ist der Blick von außen, in diesem Fall durch Fritz Lang, auf Geschehnisse in den USA. Anfang der 1930er Jahre wurde fast täglich über Morde an Afroamerikanern durch Rassisten berichtet. Charles E. Coughlin, Leiter der „National Union", verbreitete darüber hinaus, vergleichbar mit anderen europäischen Führern, rassistische Ansichten, vor allem gegenüber Juden und Kommunisten. Die Bevölkerung der USA war aber keineswegs dem aufkommenden Faschismus abgeneigt. Viele geflüchtete Europäer fühlten sich an den Aufstieg der Nationalsozialistischen Partei in Deutschland und Österreich erinnert. Viele Filmschaffende versuchten daher, vermehrt

---

[76] *Töteberg*, Fritz Lang, 84.
[77] Frederick *Ott*, The Films of Fritz Lang (Secausus 1979), 43.
[78] Partick *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast (New York, NY 1997), 225.

Filme mit warnendem Inhalt zu produzieren.[79] Auch eine Anspielung auf die vielen aus Deutschland Geflüchteten befindet sich in *Fury*. Während Joe Wilson nach einem Streit mit Katherine über die anstehende Verurteilung seiner Peiniger nachdenkt, sitzt er in einem deutsch-bayrischen Lokal. Im Hintergrund spielt eine Band in Tracht vor einer Berghofkulisse.

3.3. Produktionsarbeiten an *Fury*

Die Vorlage zu *Fury* war eine vierseitige Geschichte von Norman Krasna, welche von Fritz Lang und Barlett Cormack zu einem Drehbuch verarbeitet wurde.[80] Lang gab 1971 an, dass er in seiner Karriere nie einen Produzenten erlebt hätte, welcher ihm geholfen habe. Auch den von den MGM Studios zugeteilten Produzenten Joseph L. Mankiewicz, *Fury* war dessen erster Film als Produzent, empfand Fritz Lang eher als Belastung. Ursprünglich wollte Lang, dass die Geschichte zu *Fury* sich um eine weiße Frau, welche durch einen Afroamerikaner vergewaltigt wurde, dreht.[81] Mehr als 30 Jahre nach Erscheinen des Films sagte Lang über die Produktion von Filmen welche Lynchmorde thematisieren:

> „If a picture is to be made about lynching, one should have a white woman raped by a colored man, and with this as a basis, still prove that lynching is wrong.“[82]

Dies wurde jedoch laut Lang vom Studio, also unter anderem von Mankiewicz, abgelehnt. Möglicherweise schlug Lang diese Handlung vor, da er sich erst während der Recherchearbeiten zum Drehbuch mit der langen Geschichte der Lynchmorde an Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen in den USA befasste.[83] Trotzdem platzierte Lang einige afroamerikanische Charaktere in eines der ursprünglichen Drehbücher, jedoch wurden nur wenige davon auch wirklich in den Film integriert. Der Studioleiter Louis B. Mayer ließ das sozialkritische Material streichen, da er der Meinung war, dass

---

[79] Anton *Kaes*, A Stranger in the House. Fritz Lang's "Fury" and the Cinema of Exile. In: New German Critique, Film and Exile Nr. 89 (Spring-Summer 2003), 35-36.
[80] *Bogdanovic*, Fritz Lang in America, 16.
[81] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 227.
[82] *Bogdanovic*, Fritz Lang in America, 32.
[83] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 227.

Afroamerikaner nur in Dienstbotenrollen gezeigt werden sollten. Auch das Ende des Films wurde durch den Einfluss Mankiewiczs verändert, sodass am Schluss der Hauptcharakter Joe und dessen Verlobte sich umarmen. Dadurch entstand nach den schrecklichen Ereignissen des Films ein „Happy End“, welches Fritz Lang aber ein Dorn im Auge war.[84]

Im Laufe der Arbeiten am Drehbuch entschied Mankiewicz, dass Joes Charakter entgegen der anfänglichen Idee doch kein Anwalt sein sollte, damit seine Erlebnisse im Gefängnis Joe noch mehr verwirren und verunsichern würden. Darüber hinaus schwächte Mankiewicz die kriminellen Verbindungen von Joes Brüdern ab. Durch diese Änderungen wurde aus Joe ein typischer, weißer amerikanischer Durchschnittsmann, ein John Doe. Schließlich wurde auch der ursprüngliche Name des Films von „Mob Rule“ in „Fury“ geändert.[85]

Das Drehbuch von *Fury* wurde auch durch Joseph Breen und die Production Code Administration beanstandet. Nach dem Lesen des Drehbuchs erklärte Breen, dass der Film sich weder mit Rassenvorurteilen, noch mit Kritik an Exekutivbeamten beschäftigen darf. Besonders die Tatsache, dass der ursprünglich geplante Anstifter des Mobs ein korrupter U.S. Senator sein sollte, lehnte Breen entschieden ab.[86] Der schon fast heldenhaft anmutende Sheriff, welcher sich pflichtbewusst dem Mob beim Versuch, in das Gefängnisgebäude einzudringen, entgegenstellt, ist offensichtlich ein Versuch, die Exekutive als Antagonist des Mobs zu positionieren und damit wenig Spielraum für Kritik und weitere Zensur zuzulassen.

Von Breen wurden bei *Fury* außerdem vor allem die Szenen, welche den wütenden Mob beim Anzünden des Gefängnisses und den darin gefangenen Joe zeigen sollten, kritisiert, da diese zu realistisch seien.[87] Auch sollte sichergestellt werden, dass die wahren Täter und wahren Entführer gefasst und bestraft werden. Breen versprach Mayer, dass, wenn all diese Änderungen durchgeführt würden, er den Film genehmigen werde.[88]

---

[84] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 220-222.
[85] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 225f.
[86] *Black*, Hollywood Censored, 265.
[87] *Aurich, Jacobsen, Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk, 250.
[88] *Black*, Hollywood Censored, 265.

Während der Dreharbeiten beobachtete MGM Fritz Langs Arbeit akribisch, mitunter wegen seiner schlechten Beziehung zur Studioführungsriege. Nach einem der ersten Studio Screenings wurde Lang sogar bezichtigt, sich nicht an das genehmigte Drehbuch zu halten und veränderte Szenen zu drehen. Nach langer Überprüfung konnte jedoch das Gegenteil bewiesen werden und Lang durfte weiterfilmen.[89]

Im Schneideraum wurde schlussendlich noch einmal genau überprüft, ob auch wirklich keine sozialkritischen Elemente im Film verblieben waren. Fritz Lang konnte sich später an zwei Szenen erinnern, welche zwar gefilmt wurden, die es jedoch nicht in die Originalversion schafften. Eine davon war ein afroamerikanisches Mädchen, welches Wäsche aufhängt und dabei das Lied „When all the darkies are free" singt, während Katherine ihr dabei durchs Fenster zusieht. Dies war laut MGM für die Handlung nicht wichtig und musste somit gestrichen werden.[90] Trotz der Verwendung des als rassistisch geltenden Wortes „darky", wurde die Szene nicht deswegen gestrichen. Die Zensur des Production Codes beschränkte sich 1936 noch vornehmlich mit dem Wort „Nigger".[91]
Eine weitere Szene, welche aus dem Film geschnitten wurde, war eine kurze Sequenz, welche ursprünglich nach der Rede des Staatsanwalts über Lynchmorde gezeigt werden sollte. Nachdem der Staatsanwalt Statistiken über Lynchmorde in den USA rezitiert und seine Argumente gegen die Mobjustiz einbringt, sollte eine kurze Einblendung von einer Gruppe nickender Afroamerikaner gezeigt werden. Es sollte so aussehen, als ob die Gruppe im Gerichtssaal wäre und dem Staatsanwalt beipflichten würde. Auch diese kurze Sequenz schaffte es nicht in den fertigen Film.[92]

Fritz Langs Erinnerungen stehen Joseph Mankiewiczs Aussagen gegenüber, der meinte, dass keine Szenen aufgrund der Sozialkritik gestrichen wurden, sondern aufgrund des fehlenden Verständnisses des Publikums. Er gab an, dass bei der ersten Vorpremiere von *Fury* das Publikum über den Film gelacht habe, besonders an einer Stelle, bei der der Hauptcharakter Joe von seinem schlechten Gewissen geplagt, von Disney-artigen Geistern verfolgt wird. Mankeiwicz zufolge ignorierte Lang das Gelächter des amerikanischen Publikums und führte es auf dessen Unreife zurück. Er war jedoch nicht bereit, diese Szene

[89] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 222.
[90] *Bogdanovic*, Fritz Lang in America, 32.
[91] *Scott*, Regulating "Nigger", 10.
[92] *Bogdanovic*, Fritz Lang in America, 32.

aus dem Film zu streichen, was schließlich auch ohne seine Zustimmung durch das Studio durchgeführt wurde.[93]

3.4. Lynchmorde im Film und in der Realität

Lynchmorde waren Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts allgegenwärtig, besonders in den Südstaaten. Es gibt jedoch immer noch keine genauen und wissenschaftlich hinterlegten Zahlen und Daten, und es ist davon auszugehen, dass die Dunkelziffer groß ist. Laut dem Historical American Lynching Data Collection Project, welches Fakten über alle Fälle von Lynchjustiz von 1882 bis 1930 speziell in den südlichen Staaten der USA sammelt, wurden weit mehr als 2.800 Lynchmorde an hauptsächlich Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern gemeldet; die Dunkelziffer dürfte jedoch erheblich höher sein.[94] Es gibt aber auch abweichende Statistiken. Eine davon wurde von der afroamerikanischen Journalistin Ida Wells-Barnett in ihren sogenannten „Red Records" veröffentlicht, in denen sie von mehr als 10.000 Menschen, die zwischen 1878 und 1898 gelyncht wurden, ausgeht.[95] Gregory D. Black spricht davon, dass alleine während der ersten Hälfte der 1930er Jahre 92 Lynchmorde in den Nachrichten erwähnt wurden. Die NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) hatte sich zum Ziel gesetzt, den Kongress dazu zu bewegen diverse Anti-Lynchmordgesetze zu beschließen. Ende der 1930 Jahre war trotz der mehr als 100 eingebrachten Gesetzesentwürfe kein einziger beschlossen worden.[96]

Rassismus, Gewalt und sogar Lynchmorde an Afroamerikanern waren Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA keine Seltenheit. Schon vor der Produktion von *Fury* wurden in amerikanischen Filmen Lynchmorde an Afroamerikanern gezeigt oder zumindest angedeutet, unter anderem in *Birth Of A Nation*. Das Jahr 1919 stellte eines der

---

[93] Kenneth L. *Geist*, Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz (New York 1978), 80, zit. nach *Black*, Censorship, 266.
[94] Elizabeth *Hines*, Eliza *Steelwater*, Historical American Lynching Data Collection Project, online unter <http://people.uncw.edu/hinese/HAL/HAL%20Web%20Page.htm> (22.6.2016).
[95] Joanne *Turner-Sadler*, African American History. An Introduction (New York, NY 2006), 117.
[96] *Black*, Hollywood Censored, 264.

schrecklichsten Jahre in der Geschichte der Lynchmorde an Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen dar. 89 Menschen wurden in diesem Jahr gelyncht, einige von ihnen waren Kriegsveteranen, welche in ihren Uniformen gehängt wurden. Diese Lynchmorde führten zu sogenannten „Race Riots“. Bei diesen 25 Ausschreitungen innerhalb von nur sieben Monaten wurden mehr als 300 Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen und 178 Weiße verletzt.[97]

Am 31. Mai 1921, als Folge eines von der Tulsa Tribune veröffentlichten Berichts über die angebliche Belästigung einer jungen weißen Frau durch den jungen Afroamerikaner Dick Rowland, entstanden sowohl weiße als auch afroamerikanische Mobs, welche sich vor dem Gerichtsgebäude in Tulsa sammelten und gegenseitig attackierten. Am Ende der Unruhen waren mehr als 800 Menschen verletzt und Schätzungen zufolge kamen fast 300 Menschen ums Leben. Darüber hinaus war damit die zuvor als sehr wohlhabend geltende afroamerikanische Gemeinde beinahe gänzlich zerstört und verbrannt.[98]

Auch am 31. Mai 1930 wurde in Grady County, im Bundesstaat Oklahoma, erneut ein Lynchmord publik gemacht. Der Afroamerikaner Henry Argo, welcher im Bezirksgefängnis saß, da er beschuldigt wurde, die Frau eines weißen Farmers attackiert zu haben, wurde von einem Mob getötet. Obwohl die Gefängniswärter Tränengasbomben auf die Masse warfen und mit Maschinenpistolen über deren Köpfe schossen, konnten sie das Eindringen des Mobs in das Gefängnis nicht verhindern. Während der erst 19-jährige Argo erschossen wurde, wurden auch mehrere Wärter von Steinen und anderen Wurfgeschossen schwer verletzt. Laut Zeitungsberichten zählte der Mob teilweise bis zu 3.000 Personen.[99] Während Langs Recherche für den Film stieß er unter anderem auf Argos Fall. Dies könnte eine Erklärung dafür sein, weswegen der Fall von Henry Argo sehr stark an die von Fritz Lang ursprünglich geplante Geschichte von *Fury* erinnert.

Zwar wurden bei Lynchmorden hauptsächlich Afroamerikaner gewaltsam umgebracht, jedoch waren auch weiße Amerikaner vor der Gewalt eines rachsüchtigen Mobs nicht sicher. Ein Beispiel dafür ist der Fall vom 27. November 1933, welcher laut Mankiewicz

---

[97] *Turner-Sadler*, African American History, 114.
[98] Tulsa Historical Society & Museum, 1921 Tulsa Race Riot, online unter <http://tulsahistory.org/learn/online-exhibits/the-tulsa-race-riot> (22.6.2016).
[99] *United Press Service*, Mob Storms Jail: Negro Inmate Shot. In: The Daily Banner Nr. 198 (31.5.1930), 1.

der Anstoß für *Fury* gewesen sein soll. Ein Mob brach in ein Gefängnis in San Jose ein und lynchte die zwei in einer Entführung und dem anschließenden Mord an einem bekannten Geschäftserben verdächtigten Thomas Harold Thurmond und John Maurice Holmes. In den USA wurde über dieses Ereignis berichtet und sogar Fotos von den entkleideten, gehängten Männern gezeigt. Kritik wurde speziell deswegen laut, da der Entführungsfall des Kaufhauserben nie gänzlich aufgeklärt wurde. Darüber hinaus begrüßte der damalige kalifornische Gouverneur diese Lynchmorde sogar.[100] Er gab bekannt, dass er jede Person, welche in den Lynchmord verwickelt war, begnadigen werde.[101] Der Fall wurde 1934 ohne eine einzige Verurteilung eingestellt.[102]

Erst viel später, lange nach den Recherche- und Dreharbeiten zu *Fury*, beschäftigte sich Fritz Lang kritisch mit dem Thema Rassismus und Diskriminierung in den USA. Im Nachhinein wurde Lang des Öfteren gefragt, ob er nicht darüber nachgedacht habe einen afroamerikanischen Charakter, welcher fälschlicherweise beschuldigt wurde, als Protagonist einzusetzen. Es wird berichtet, dass er in Gesprächen dann teilweise zugab: "I was a coward. I should have had it to be a black man."[103]

1915, im gleichen Jahr als *The Birth of a Nation* erschien, wird auch erstmals ein jüdischer Amerikaner Opfer eines Lynchmordes. Sein Name war Leo Frank und er leitete die Bleistiftfabrik seines Onkels. Am 27. April 1913 wird die Leiche einer erst 13-jährigen Arbeiterin in Franks Fabrik gefunden. Anfang des 20. Jahrhunderts herrschte großer Unmut über die noch immer hohe Zahl an Kinderarbeitern und einige Leute waren der Meinung, dass Leo Frank zumindest Mitschuld an dem Tod der 13-Jährigen hatte. Der einzige Zeuge, welcher zu Franks Verurteilung beitrug, war der Hausmeister Conley, ein Afroamerikaner. Bei der Gerichtsverhandlung versuchte Leo Franks Anwalt die Aussage zu entkräften, Frank habe Conley zwei Notizen, welche bei dem toten Mädchen gefunden wurden[104], diktiert. Frank wurde verurteilt, obwohl keine eindeutigen Beweise für seine Schuld gefunden werden konnten, da von großen Teilen der Bevölkerung eine Verurteilung Franks gefordert wurde. Zwei Jahre nach seiner Verurteilung wird Frank von den „Knights of Mary

[100] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 223.
[101] *United Press*, No Arrests Indicated By Rolph. In: The Healdsburg Tribune Nr. 22 (27.11.1933), 1.
[102] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 223.
[103] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 228.
[104] *Newton*, White Robes and Burning Crosses, 38.

Phagan“, einer dem Ku-Klux-Klan zugehörigen Gruppe, aus seiner Gefängniszelle entführt und öffentlich erhängt.[105] Der Fall Leo Frank zeigt, dass es auch in den USA antisemitische Tendenzen gab, welche für Unmut in der Bevölkerung sorgten, was letztendlich zu Franks Verurteilung führte. Darüber hinaus zeigt er, dass nicht ausschließlich Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen Opfer des Ku-Klux-Klans werden konnten, auch wenn diese mit Abstand am häufigsten Opfer der Gewaltverbrechen waren.

3.5. Filmanalyse *Fury*

Schon zu Beginn des Films *Fury* wird darauf hingewiesen, dass sowohl die Handlung als auch jegliche handelnden Personen frei erfunden sind und etwaige Ähnlichkeiten mit tatsächlichen Personen reiner Zufall seien.[106] Möglicherweise wurde dies, aufgrund der vielen Parallelen zu tatsächlichen Lynchmordfällen in den USA, wie beispielsweise den Mord an Henry Argo, für nötig erachtet.

Nachdem Joe Wilson gefasst wird, verbreitet sich die Nachricht seiner Inhaftierung wie ein Lauffeuer. Fritz Lang veranschaulicht das Verbreiten der Gerüchte mithilfe einer gackernden Hühnerschar, welche über das Bild dreier älterer tratschender Damen gelegt wurde.[107] Es wird suggeriert, dass hauptsächlich Frauen tratschen und Gerüchte verbreiten, was auch im Film keineswegs der Wahrheit entspricht. Es wird nur wenig Bezug auf den Barbier und den Hilfssheriff genommen, welche die Auslöser für das Erzählen der übertriebenen Geschichten waren. Auch die Geschwindigkeit, mit der sich daraufhin ein Mob wütender, rachsüchtiger Bürger entwickeln kann, wird in *Fury* veranschaulicht. Ein Gespräch zwischen drei Männern zeigt die Art und die Geschwindigkeit, mit welcher gewisse Menschen rachsüchtige Gedanken entwickeln können:

> Mann 1: “My wife’s sister called up and told her that a friend of hers told her that this guy acted as cocky as a bronco about it. All he’d answer was ‘Let me phone my lawyer’.”

[105] Michael *Sainato*, 100-Year Anniversary of the Hanging of Leo Frank. Remembering the lynching of a Jewish pencil factory manager. In: Observer 17.8.2015, online unter <http://observer.com/2015/08/100-year-anniversary-of-the-hanging-of-leo-frank> (12.12.2016).
[106] *Fury.* R: Fritz Lang. USA 1936. Min. 0:00:47.
[107] Fury. 1936. Min. 25:10.

Mann 2: “Sure. That’s the racket of those bigtime attorneys. Helping these skunks beat the law.”
Mann 3: “Well, they won’t beat it with any jury I’m ever on, Sir. And if all us people had the courage of our convictions these vermin would vanish like spit on a hot stove.”[108]

Es wird klar, dass hier Fehlinformationen weitergegeben, beziehungsweise dazu erfunden wurden, um den Verdächtigten passender für die Rolle des Schuldigen zu machen. Es fällt leichter einen Mann, welcher wenig Respekt vor dem Gesetz zeigt, zu verurteilen als jemanden, der höflich und verängstigt ist.

Während Joe Wilson im Gefängnis sitzt, werden immer mehr Gerüchte über ihn und seine Verhaftung verbreitet. Die gesamte Kleinstadt wird über den Vorfall informiert, selbst auf dem Marktplatz wird über das Thema gesprochen. Auf die Frage einer jungen Frau, ob sich eine der älteren Frauen sicher sei, dass der im Gefängnis sitzende Joe Wilson schuldig sei, antwortete diese: “My dear young woman, in this country, people don’t land in jail unless they’re guilty! ”[109]
Problematisch ist jedoch, dass durchaus auch unschuldige Menschen ins Gefängnis gebracht werden. Ein Grund für falsche Anschuldigungen und nicht gründliche Ermittlungen ist die Tatsache, dass in den meisten Staaten der USA die Sheriffs direkt gewählt werden. In den USA gibt es einerseits Sheriffs, aber auch Police Chiefs. Letztere werden nicht direkt gewählt, sind reguläre städtische Angestellte und werden meist von den jeweiligen Bürgermeistern und Bürgermeisterinnen eingestellt. Sheriffs werden laut National Sheriffs’ Association vom Volk gewählt und sind dadurch diesem Rechenschaft schuldig.[110] Dies kann jedoch auch dazu führen, dass Sheriffs, wenn sie nicht alle Verbrechen aufklären können, abgewählt werden. So kann es passieren, dass wie in *Fury*, beziehungsweise in etlichen Lynchmordfällen an Afroamerikanern, nicht genau ermittelt wird. Das einzige Ziel ist hierbei das Präsentieren eines Verdächtigen, um das Volk zu besänftigen.

Mann 1: “While I didn’t vote for Hummel for sheriff, his promptness in catching this kidnapper is commendable.”
Mann 2: “They can’t bring him to trial any too quickly to suit me.”[111]

---

[108] Fury. 1936. Min. 25:24-25:48.
[109] *Fury*. 1936. Min. 25:15-25:22.
[110] *National Sheriffs‘ Association*, Frequently Asked Questions, online unter <https://www.sheriffs.org/publications-resources/resources/faq> (7.12.2016).
[111] *Fury*. 1936. Min. 26:21-26:31.

Als Resultat dieser teils schlechten Ermittlungsarbeit kann es passieren, dass der oder die Falsche angeklagt wird und noch vor einem Gerichtsverfahren durch Lynchjustiz unschuldig umgebracht wird. In *Fury* wird versucht, den Sheriff als korrekt und rechtschaffend darzustellen, indem er den prominenten Vertretern des Dorfes versichert, dass er selbst nicht weiß, ob Joe Wilson der gesuchte Kidnapper ist. Dieser Versuch, den Sheriff als gewissenhaften Verteidiger von Recht und Ordnung zu positionieren, wird durch dessen defensive und leicht unsicher wirkende Art aber nicht unterstützt.

Vor dem Sturm auf das Gefängnis, macht sich Unmut in der Bevölkerung breit. Es wird vermutet, dass der Sheriff nicht gründlich genug arbeitet und deshalb der mutmaßliche Täter ohne Strafe davonkommen könnte. Bevor die aufgeregte Menge zum Sheriff aufbricht, wird sie von einem Mann, welcher gerade auf der Durchreise ist, aufgefordert sich für das gekidnappte Mädchen stark zu machen und den Verdächtigen angemessen zu bestrafen. Daraufhin wird die Bereitschaft noch größer, sich Joe Wilson vorzuknöpfen: „We ought to be ashamed, letting a stranger show us the ropes.“[112] In diesem Fall führt diese Aussage dazu, die Menge noch mehr aufzustacheln und schlussendlich zur Lynchjustiz.

Die Kraft, welche Mobs entwickeln konnten, wird in *Fury* auch beim Sturm auf die Polizeistation gezeigt, in welcher der, wegen Verdachts auf Entführung, verhaftete Joe Wilson gefangen gehalten wird. Nicht einmal die Polizeibeamten können die aufgebrachte Menge davon abhalten, mithilfe eines Rammbocks in die Station einzudringen und diese daraufhin in Brand zu stecken.[113] Als die Station letztendlich in Flammen steht, sieht die Menge teils verunsichert, aber teils auch belustigt, dem im brennenden Gefängnis eingeschlossenen Joe zu, wie er um Hilfe fleht. [114]

Die Quintessenz dieser Szene ist mit Sicherheit die Darstellung der Menschenmenge, welche erstarrt zusieht, wie ein Verbrechen, ein Mord geschieht. Um diese Menge jedoch aus der Anonymität herauszuholen, werden viele einzelne Personen in den Fokus der Kamera genommen und mithilfe einer Großaufnahme ihre Gesichter gezeigt. So kann man beispielsweise die rachsüchtigen und düsteren Blicke einiger Männer erkennen, während sie Joe Wilson und seinen Kampf ums Überleben durch die Gitterstäbe beobachten.

---

[112] *Fury*. 1936. Min. 32:33 - 32:36.
[113] *Fury*. 1936. Min. 41:03 - 42:53.
[114] *Fury*. 1936. Min. 43:30 - 44:42.

Die Gesichter der Männer werden darüber hinaus durch Streiflicht beleuchtet, hierbei erscheint das gezeigte zur einen Hälfte im Schatten und zur anderen Hälfte im Licht. Auch die Perspektive der Aufnahme ist entscheidend. So entschied man sich für eine Unteransicht, also eine hinaufblickende Perspektive, um die Bedrohlichkeit der Situation zu verstärken. Die Täter wirken durch diese Perspektive und die einhergehende Beleuchtung von unten weitaus mächtiger, als die hilflose Katherine.

Die Menge, welche in *Fury* am Sturm des Gefängnisses beteiligt war, besteht aber nicht nur aus rachsüchtigen Männern, sondern auch aus Frauen und sogar aus Kindern. Eine Frau versucht ihr Kleinkind noch höher zu halten, damit es den Brand noch besser sehen kann und zeigt lachend auf das brennende Gefängnis. Keiner dieser Menschen schreitet jedoch ein oder versucht Joe zu helfen. Durch die Fokussierung auf diese Personengruppen wird versucht zu zeigen, dass nicht nur aktiv Handelnde Teil eines Mobs sein können, sondern auch diejenigen, welche belustigt dem Treiben zusehen ohne dagegen einzuschreiten. Auch während des Nationalsozialismus gab es nicht nur NSDAP-Mitglieder, sondern auch Mitläufer und Mitläuferinnen. Zu dieser Gruppe zählten keineswegs nur Unterstützer Hitlers, sondern auch jene, welche nichts gegen die Zustände unternommen hatten.[115]

Eine ältere Frau stürzt beim Anblick des gefangenen Wilson zu Boden und fängt an zu beten:

> „‘I am the resurrection and the life’, saith the Lord. I am a stranger with thee and a sojourner, as all my fathers were. Oh, God forgive him and our trespasses, as we forgive them who trespass against us.”[116]

Einerseits wird so die Reue dargestellt, welche einige Menschen beim Anblick dessen, dass gerade ein Mensch aufgrund des von ihnen unterstützten Sturms der Polizeiwache stirbt, verspüren. Andererseits ist es auch ein Versuch, sich durch das Gebet von jeglicher Schuld reinzuwaschen. Besonders im Christentum ist der Glaube, sich durch eine Beichte seiner Schuld entledigen zu können, stark verankert. Im Film wird aber auch thematisiert, dass viele erst dann um religiösen Beistand bitten, wenn bereits etwas Schreckliches passiert ist. Während des Sturms auf das Gefängnis dachte keiner der Beteiligten daran, dem Verdächtigen Joe Wilson zu vergeben. Nachdem das Ausmaß des Ganzen aber sichtbar ist,

---

[115] Daniela *Trautmann*, Mitläufer im Nationalsozialismus und ihre Darstellung in der Literatur (Marburg 2005), 108.
[116] *Fury*. 1936. Min. 44:14 – 44:25.

bittet man für sich selbst um Vergebung. Mittels Voice-Overs wird die Stimme der betenden Frau über die Bilder der lachenden und staunenden Menge gelegt. So wird der Widerspruch zwischen dem Gesprochenen und der Belustigung der nichteingreifenden Menge aufgezeigt.

Um das Publikum darauf aufmerksam zu machen, dass Lynchmorde keineswegs vom Gesetz toleriert werden, wird eine Gesetzestextstelle eingeblendet, welche Joe zuvor gefunden hatte:

> „§527. Killing by lynch law is murder in the first degree. When the object is to inflict capital punishment by what is called lynch law, all who consent to the design are responsible for the overt act."[117]

So werden auch die Mitläufer und Mitläuferinnen, welche den Mob durch schlichte Anwesenheit, gezieltes Wegsehen oder direkte Unterstützung der Täter bestärken, zur Verantwortung gezogen. Die Botschaft hier ist, dass Menschen, die Gewalttaten gutheißen, genauso schuldig am Tod eines anderen sind, wie die aktiven Täter. Während Wilson Rache schwört, spricht er direkt zum Publikum, was als Warnung angesehen werden kann.

McGilligan vergleicht den Brand des Gefängnisses sogar mit dem Brand des deutschen Reichstags in Berlin von 1933.[118] Am Tag des Reichstagsbrandes, am 27. Februar 1933, taucht eine Nachricht der Polizei auf, in der es heißt, dass Kommunisten

> „mit dem Ziele der Entwaffnung planmäßige Überfälle auf Polizeistreifen und Angehörige nationaler Verbände unter Benutzung von Schuß-, Hieb- und Stichwaffen […] beabsichtigen."[119]

Abbildung 1: Gefängnisbrand Fury (Min. 43)

[117] *Fury*. 1936. Min. 50:53.
[118] *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast, 234.
[119] Alexander *Bahar*, Wilfried *Kugel*, Der Reichstagsbrand. Wie Geschichte gemacht wird (Berlin 2001), 71.

Es wurde behauptet, dass die Kommunisten hinter dem Reichstagsbrand steckten und dieser der Startschuss für eine deutschlandweite kommunistische Revolution sei. Beweise für diese Theorie gab es keine. Die Nationalsozialisten sahen sich durch den Brand legitimiert, die sogenannten „Brandverordnungen“ zu erlassen, welche grundlegende Freiheiten wie die Meinungs- und Versammlungsfreiheit, die in der Weimarer Verfassung geregelt wurden, außer Kraft setzten. Die „Brandverordnungen“ halfen der NSDAP zu mehr Macht und waren die Vorboten des am 24.3.1933 beschlossenen Ermächtigungsgesetzes.[120]

In *Fury* wird während der Verbreitung der Gerüchte und dem sich langsam bildenden Unmut in der Bevölkerung die Stimmung mithilfe immer schneller und lauter werdender Musik verstärkt. Beim Sturm und anschließenden Brand des Gefängnisses wird jedoch gänzlich auf Musik verzichtet. Lang lässt die Gewaltbilder für sich sprechen.

Auch die Berichterstattung, insbesondere Newsreel, also eine Art Wochenschau, wird in *Fury* thematisiert. Die kurzen Beiträge, welche das Publikum über aktuelle Themen und Ereignisse informieren sollen, werden auf zwei verschiedene Arten beleuchtet. Einerseits wird die positive Nutzung von Wochenschauen hervorgehoben, beispielsweise als Beweisstück in einer Gerichtsverhandlung. Durch den Videobeweis, welchen die Reporter zur Verfügung stellen, können die Lügen und Unwahrheiten der Angeklagten aufgedeckt und diese somit zur Rechenschaft gezogen werden.

Andererseits wird jedoch auch ein Nachteil der ständigen Berichterstattung angesprochen. Um auch immer auf dem neuesten Stand zu sein, lastet großer Druck auf den Berichterstattern und Berichterstatterinnen. Dies wird in einer Szene in Fury besonders hervorgehoben. Ein Pause machender Busfahrer sagt über das vorbeifahrende Auto, welches voll mit gestressten Wochenschaufilmern ist: „Those newsreel guys are on their toes. Must have found out before it happened.”[121] Um das immer größer werdende Verlangen der Bevölkerung nach Informationen zu stillen, erscheinen immer spektakulärere Berichterstattungen.

---

[120] *Bahar*, *Kugel*, Der Reichstagsbrand, 14.
[121] *Fury*. 1936. Min. 37:47 - 38:12.

Viele exilierte Filmschaffende sahen sich in den USA durch die Lynchmorde an Afroamerikanern an die antisemitischen Ausschreitungen gegen die jüdische Bevölkerung in Europa erinnert. Die Bildung von Mobs und die damit verbundene Aufhebung von Recht und Ordnung, wurde von den Geflüchteten selbst erlebt.[122] Die Parallelen zwischen *Fury* und realen Ereignissen sind also kein Zufall, sondern sollen als Erinnerung an die Ereignisse in Europa dienen. Außerdem soll der Film das amerikanische Volk warnen, dass auch in den USA faschistische Tendenzen Überhand nehmen könnten. So sind auch Joe Wilsons Worte an den Richter eine Warnung. Seine warnenden Worte werden durch das direkte Ansprechen des Publikums verstärkt:

> „[…] the law doesn't know that a lot of things that were very important to me, silly things, maybe, like a belief in justice and an idea that men were civilized and the feeling of pride that this country of mine was different from all others. The law doesn't know that those things were burned to death within me that night."[123]

In *Fury* kommen, vor allem durch das Einwirken von Louis B. Mayer, nur wenige Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen vor. Sprechrollen haben auch nur die wenigsten, die meisten werden als stumme Bedienstete dargestellt.

Ein afroamerikanischer Schuhputzer wird im Barbershop gezeigt, während dieser die Schuhe der Kunden reinigt. Dabei hört er den beiden Barbieren und Kunden zu, wie diese sich über die Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika unterhalten und angeregt diskutieren:

> Mann 1: "It is not possible to get a law that denies the right to say what one believes. In peacetimes anyway."
> Mann 2: "Who says so?"
> Mann 1: "The constitution of the United States."
> Mann 2: "I don't believe it!"
> Barbier 1: "You should read it sometime, you would be surprised."
> Barbier 2: "That's enough of that now, Stan!"
> Barbier 1: "I had to read it to become an American. You never had to because you was [sic] born here."[124]

Dieser Dialog spiegelt die Erfahrung vieler Immigrantinnen und Immigranten in den USA wider, welche sich um ihr Aufenthaltsrecht und die Staatsbürgerschaft bemühen mussten. In den USA geborene Menschen müssen sich nicht mehr mit der Verfassung

---

[122] *Kaes*, A Stranger in the House, 37.
[123] *Fury*. 1936. Min. 1:30:57 - 1:31:17.
[124] *Fury*. 1936. Min. 21:37 - 22:02.

auseinandersetzen oder sie gar nur lesen und nehmen die Freiheit als selbstverständlich an. Der schuhputzende Afroamerikaner hört den Männern zu, wie diese über die amerikanische Verfassung sprechen. Er wird dabei nur im unteren linken Bildrand gezeigt.[125] Durch seine niederere Positionierung im Bild wird auf die nicht gleiche Stellung in der Gesellschaft hingewiesen. Während der eingewanderte Barbier bereits sein eigenes Geschäft hat, muss der in den USA geborene Afroamerikaner Schuhe putzen.

Der einzige afroamerikanische Charakter, welcher auch mit einer kleinen Sprechrolle versehen wurde, ist der namenlose Barkeeper, welcher Joe ein Glas Bourbon serviert. In der menschenleeren Bar wird Jazz gespielt. Als die Uhr Mitternacht schlägt, reißt der Barkeeper ein Kalenderblatt ab, wobei er unabsichtlich gleich zwei erwischt und die Zahl 22 aufscheint, welche Joe als Zeichen für die 22 Angeklagten erkennt. Indirekt erinnert ihn der afroamerikanische Barkeeper also an seinen geplanten Racheakt und macht Joe nachdenklich und reumütig.

Auch wenn im Film *Fury* nur wenige afroamerikanische Schauspieler und keine einzige afroamerikanische Schauspielerin auf der Leinwand zu sehen sind, werden sie dennoch durch die Handlung und Thematik des Films immer wieder repräsentiert. Jedoch herrschen zu der Zeit des Entstehens von *Fury* immer noch veraltete, stereotypisch-rassistische Darstellungsformen von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern in Hollywoodfilmen.

3.6. Rezeption

Fury wurde von MGM ursprünglich nur als C-Produktion gehandelt und hatte dementsprechend wenig Budget für Technik. Trotz dieser Schwierigkeiten wurde *Fury* ein Erfolg und von Kritikern sehr positiv bewertet.[126]

---

[125] *Fury*. 1936. Min. 21:47 - 22:02.
[126] *Töteberg*, Fritz Lang, 87.

Frank Nugent, ein Filmkritiker der New York Times, schrieb damals über den neu erschienenen Film, dass dieser anders als alle herkömmlichen Hollywoodproduktionen und trotz der vielen zensierten Sequenzen wichtige gesellschaftliche Themen anspricht:

> "Hollywood rarely bothers with themes bearing any relation to significant aspects of contemporary life. When it does, in most cases, its approach is timid, uncertain or misdirected. "Fury" is direct, forthright and vehement."[127]

[127] Frank *Nugent*, 'Fury,' a Dramatic Indictment of Lynch Law, Opens at the Capitol. In: New York Times 6.6.1936, online unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F00E0DE113FEE3BBC4E53DFB066838D629EDE> (29.11.2016).

4. *No Way Out* (1950)

No Way Out feierte 1950 Premiere. Regie führte Joseph L. Mankiewicz, welcher auch gemeinsam mit Lesser Samuels und Philip Yordan am Drehbuch arbeitete. In den Hauptrollen waren Richard Widmark, Linda Darnell, Stephen McNally und Sidney Poitier zu sehen. *No Way Out* wurde für den Oscar für „Best Writing, Story, and Screenplay" nominiert.[128]

Der Film handelt von Dr. Luther Brooks, einem afroamerikanischen Assistenzarzt, welcher zwar vollständig ausgebildet ist, jedoch noch stark auf seinen Mentor Dr. Wharton vertraut. Als Dr. Brooks eines Nachts auf der Gefängnisstation arbeitet, werden die beiden Brüder, Johnny und Ray Biddle, eingeliefert, da diese bei einem versuchten Raubüberfall von Polizeibeamten angeschossen wurden. Da Johnny einen benommenen Eindruck macht, vermutet Dr. Brooks einen Hirntumor und führt deshalb eine Lumbalpunktion durch. Während der Behandlung verstirbt Johnny jedoch und Ray, welcher seit dessen Eintreffen im Krankenhaus Dr. Brooks mehrmals rassistisch angefeindet hatte, gibt Brooks die Schuld am Tod seines Bruders. Er verhindert jedoch auch, dass Johnny Biddle obduziert wird, um die wahre Todesursache feststellen zu können. Deshalb suchen Dr. Wharton und Dr. Brooks Johnnys Exfrau Edie Johnson auf, um diese von einer Obduktion zu überzeugen. Bevor diese zustimmt, wird sie jedoch von Ray manipuliert, nicht einzuwilligen und stattdessen die Bewohner des Beaver Canals von Johnnys Tod zu unterrichten. Daraufhin entfacht eine brutale Auseinandersetzung zwischen einigen Bewohnern des Beaver Canals und Afroamerikanern, welche viele Verletzte fordert. Da Dr. Brooks bei der Polizei den Mord an Johnny Biddle gestand, wird doch eine Obduktion durchgeführt, welche schließlich Dr. Brooks entlastet. Ray schafft es mithilfe seines gehörlosen Bruders einen Wachbeamten zu überwältigen und flieht. Er erpresst Edie, und zwingt sie Dr. Brooks anzurufen und ihn zum Haus des verreisten Dr. Wharton zu locken. Als Brooks dort eintrifft, wartet der schwer verletzte Ray Biddle auf ihn, um sich, trotz bewiesener Unschuld, für den Tod seines Bruders zu rächen. Edie kann noch rechtzeitig einschreiten und mit ihrer Hilfe schafft es Dr. Brooks Ray zu überwältigen.

[128] *International Movie Database*, No Way Out (1950), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0042792> (28.2.2017).

4.1. Sidney Poitier

Sidney Poitier wurde in Miami, Florida geboren.[129] Seine Kindheit verbrachte er auf Cat Island auf den Bahamas und wuchs dort in einer mehrheitlich afroamerikanischen Gesellschaft auf, in der Rasse und dadurch auch Rassismus keine Rolle spielten:

> "I left Cat Island with a sense of self that did not include color. […] I was raised in a social atmosphere in which 99% of the people were black Bahamians of all shades. There were no forces implying to me that I was more or less a person because of color or shaing of color."[130]

Auf den Bahamas war nicht nur der Großteil der Exekutive ebenfalls afroamerikanisch, sondern es gab sogar praktizierende afroamerikanische Anwälte, Doktoren und Zahnärzte. Später lebte Poitier in Nassau, wo er seine ersten Erfahrungen mit Segregation und Rassismus machen musste.[131] Als junger Mann kam Sidney Poitier in den 1940er schließlich nach New York und war unter anderem als Tellerwäscher und Kellner tätig. Laut Donald Bogle waren drei Faktoren für den Aufstieg Sidney Poitiers zu einem der erfolgreichsten afroamerikanischen Schauspieler dieser Zeit entscheidend. Neben seinem Talent war wichtig, dass Poitier dem in den 1950er Jahren vorherrschenden Ideal des integrierten Afroamerikaners entsprach und auch vermehrt Charaktere, welche intelligent und gut ausgebildet waren, spielte:

> "He spoke proper English, dressed conservatively, and had the best of table manners. For the mass white audience, Sidney Poitier was a black man who had met their standards."[132]

No Way Out war sein erstes Engagement in einer größeren Hollywoodproduktion.[133] Auch Dr. Brooks, welchen Poitier in *No Way Out* porträtierte, ist ein Beispiel für solch einen gut gebildeten Charakter, welcher sogar als Assistenzarzt tätig ist. Brooks Kleidungsstil und dessen Sprache decken sich mit Bogles Beschreibung von Sidney Poitier. Darüber hinaus war Poitier auch beim afroamerikanischen Kinopublikum hoch angesehen. Er wurde besonders von der größer werdenden afroamerikanischen Mittelschicht unterstützt.[134]

---

[129] Peter *Bogdanovich*, Who the hell's in it? Portraits and Conversations (London 2004), 457.
[130] Sidney *Poitier*, Christian *Campbell*, "Island Boy". An Interview with Sir Sidney Poitier. In: Callaloo Nr. 30(3) (Frühling 2007), 483.
[131] *Poitier*, *Campbell*, "Island Boy", 483.
[132] Donald *Bogle*, Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive History of Black in American Films (New York, NY 1989), 175.
[133] *Bogdanovich*, Who the hell's in it?, 457.
[134] *Bogle*, Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks, 176.

Andererseits sind die Charaktere, welche Poitier verkörperte, laut Bogle immer noch teilweise vom alten Bild der Toms, welche, egal wie schlecht sie behandelt werden, nie den Glauben an das Gute verlieren und sich nie gegen die Weißen auflehnen würden.[135] Diese Darstellung war dem breiten Kinopublikum seit den 1930er Jahren bekannt, daher war die Stimmung zu diesen Charakteren weniger kritisch. Dr. Brooks passt demnach auch in diese Kategorie der gutmütigen, aber auch unterwürfigen Afroamerikaner. Für die Darstellung dieser unterwürfigen, „weißgewaschenen" Charaktere, wurde nicht nur Sidney Poitier, sondern auch sein Kollege Harry Belafonte kritisiert. Ihnen wurde vorgeworfen, dass sie durch ihr Mitwirken in diesen Filmen der etablierten Hollywoodproduktionsfirmen die Tradition der unabhängigen afroamerikanischen Produktionsstudios nicht wertschätzten und dadurch die problematische Darstellung der afroamerikanischen Bevölkerung fördern würden.[136] Oft wird Poitiers Darstellung von Luther Brooks jedoch auch als moderner Tom gesehen. Er ist gut gebildet und stellt dadurch auch die richtigen Diagnosen, was der Philosophie „equal-by-being-superior" entspricht, welche es vorsah, dass Afroamerikaner durch besseres Verhalten als jenes der weißen Bevölkerung beweisen mussten, dass sie gleichwertig waren und auch so behandelt werden sollten.[137]

4.2. Joseph L. Mankiewicz und die Produktionsvoraussetzungen

1925 gab Mankiewicz einem jungen Drehbuchautor und Schriftsteller einen Rat, um erfolgreich in der Filmindustrie in Hollywood zu werden:

> „[…][I]n a novel a hero can lay ten girls and marry a virgin for a finish. In a movie this is not allowed. The hero, as well as the heroine, has to be a virgin. The villain can […] have as much fun as he wants cheating and stealing, getting rich and whipping the servants. But you have to shoot him in the end. When he falls with a bullet in his forehead, it is advisable that he clutch at the Gobelin tapestry on the library wall and bring it down over his head like a symbolic shroud."[138]

[135] *Bogle*, Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks, 4f.
[136] Thomas *Cripps*, Movies in the Ghetto, 48.
[137] *Bogle*, Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks, 178.
[138] Ben *Hecht*, A Child of the Century (New York 1954), 479, zit. nach Gregory D. *Black*, Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies (Cambridge 1994), 4.

Einerseits spricht Mankiewicz hierbei die Erwartungen des Publikums und der amerikanischen Gesellschaft an einen Film an, andererseits ähnelt diese Vorstellung der Zensur von 1925, aber auch bereits in gewisser Weise derer, welche später durch die Einführung des Production Codes noch öffentlicher wurde. Die Vorstellung, dass jemand, der ein frommes Leben führt am Ende belohnt wird und im Gegensatz dazu jemand, der ein turbulenteres Leben führt dafür bestraft wird, findet sich später auch im Production Code wieder. Teilweise lässt sich dieses starre Weltbild jedoch auch auf das Studiosystem in Hollywood zurückführen. Filmemachen war vordergründig ein Geschäft. Um dem Konkurrenzdruck Stand zu halten, wollte kein Studio sein Publikum verschrecken oder verärgern, weswegen man einen großen Bogen um kontroverse Themen machte.[139] Dies änderte sich auch nicht während des Zweiten Weltkriegs. Die Production Code Behörde war jedoch davon überzeugt, dass man an den eigenen Regeln trotz Kriegszeiten weiterhin festhalten sollte: "The function of the Code is not to be patriotic; it is to be moral."[140] Sie standen den neuentstehenden Anti-Nazi Filmen kritisch gegenüber und erteilten immer mehr Filmen von 1940 und 1941 die B-Note, was bedeutete, dass diese in Teilen anstößig seien.[141] Dies könnte auch mit Joseph Breens Antisemitismus zu tun gehabt haben. Er sprach schon in den 1930 Jahren öffentlich abfällig über jüdische Filmschaffende in Hollywood.[142]

Im Jänner 1949 kaufte Twentieth Century Fox die Geschichte für den Film *No Way Out*. Auch andere Filme, welche Rassismus in der amerikanischen Gesellschaft thematisierten, wurden in diesem Jahr veröffentlicht, wie etwa *Home of the Brave*. [143] Beide Filme sind sogenannte „message movies", welche von einigen Produktionsstudios in Hollywood nach dem Zweiten Weltkrieg realisiert wurden. Diese Filme wurden besonders von afroamerikanischen Filmkritikern beworben.[144]

---

[139] *Black*, Hollywood Censored, 5.
[140] *Doherty*, Projections of War, 38.
[141] *Black*, Hollywood Censored, 295.
[142] *Black*, Hollywood Censored, 170.
[143] Ryan *De Rosa*, Historizing the Shaddows and the Acts. No way Out and the Imagining of Black Activist Communities. In: Cinema Journal Nr. 51(3) (Frühling 2012), 52.
[144] *Cripps*, African Americans and Jews in Hollywood, 268.

Ursprünglich sollte *No Way Out* keine sogenannten Rassenkämpfe zeigen, wie aus Aufzeichnungen des Produzenten Darryl Zanuck hervorgeht. Dieser wollte lediglich eine Auseinandersetzung beziehungsweise eine kleinere Kampfsequenz.[145]

In Chicago wurde *No Way Out* sogar kurze Zeit aus den Kinos verbannt. Die NAACP widersetzte sich dem Bann jedoch und veranstaltete weiterhin private und geheime Vorführungen des Films. Am 31. August 1950 konnte der Film wieder in Chicago gezeigt werden. Zuvor wurde aber ein Komitee durch den Bürgermeister Kennelly eingerichtet, welches den Film prüfte und empfahl die Kampfszene zu zensieren beziehungsweise ganz herauszunehmen, bevor dieser wieder für das Publikum freigegeben werde.[146] In der Szene, welche gestrichen wurde, waren Afroamerikaner zu sehen, die sich mit Baseballschlägern für den Kampf gegen Weiße, die mit zerbrochenen Flaschen zu sehen waren, bewaffneten. Auch weitere Städte wollten die Vorführung von *No Way Out* verbieten, wenn nicht diese Szene herausgenommen werden würde.[147]

4.3. Race Riots

Um auf die Missstände, mit denen Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner täglich konfrontiert waren, aufmerksam zu machen, plante A. Philip Randolph, eine führende Persönlichkeit im Civil Rights Movement, 1941 einen „March on Washington“ mit der Forderung „jobs and freedom“ zu organisieren. Die Ankündigung der Pläne brachte Präsident Franklin D. Roosevelt dazu, die Segregation des Verteidigungssektors aufzuheben.[148] Während des Zweiten Weltkriegs waren etliche Afroamerikaner in der Armee und Navy akzeptiert worden. Sie mussten jedoch weiterhin mit Segregation und Diskriminierung bei diversen Arbeiten kämpfen und auch rassistisch motivierte Gewalttaten und Anfeindungen erleben.[149]

---

[145] *De Rosa*, Historizing the Shaddows and the Acts, 54.
[146] *United Press*, Police To Lift Ban On Film ‘No Way Out’. In: Chicago Tribune Nr. 208 (31.8.1950), 26.
[147] *Pittsburgh Courier*, Chicago Lifts Ban; Boston Nixes Sunday (9.9.1950), zit. nach Ryan *De Rosa*, Historizing the Shaddows and the Acts. No way Out and the Imagining of Black Activist Communities. In: Cinema Journal Nr. 51(3) (Frühling 2012), 53.
[148] Peter B. *Levy*, The Civil Rights Movement (Westport, CT 1998), 22.
[149] *Turner-Sadler*, African American History, 162.

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs zogen fast 2 Millionen Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner vom Süden der USA in den Norden, mit der Hoffnung, in der dort angesiedelten Industrie eine Anstellung zu finden. Dies stieß aber oft bei der dort angesiedelten weißen Bevölkerung auf Widerstand, welcher sich unter anderem teilweise in gewalttätigen Ausschreitungen äußerte. 1943 brachen dann in mehreren amerikanischen Städten, vor allem in New York und Detroit, Rassenkämpfe, „Race Riots", aus. Wie bereits Anfang des 20. Jahrhunderts und besonders im Jahr 1919, kam es wieder vermehrt zu Lynchmorden.[150]

Auch in den Südstaaten wurde direkt nach Ende des Zweiten Weltkriegs ein Anstieg an Lynchmorden verzeichnet. Federführend dabei waren unter anderem Mitglieder des Ku-Klux-Klans, welche 1946 Roger Malcom ermordeten, da sie der Meinung waren, dass afroamerikanische Kriegsveteranen sich nicht angemessen verhalten würden und zurechtgewiesen werden müssten. Ein weiterer Mann wurde nicht weit entfernt von rassistisch motivierten Fanatikern umgebracht, da er als einziger Afroamerikaner in seinem Distrikt zur Wahl ging.[151]

Ein weiterer Erfolg für das Civil Rights Movement war die 1948 von Präsident Truman beschlossene Aufhebung der Segregation der Armeetruppen.[152] Nach Ende des Zweiten Weltkriegs kam es aber auch immer öfter zu Spannungen, jedoch nicht nur zwischen afroamerikanischen und weißen Bevölkerungsgruppen. Ginger Clark spricht davon, dass es in der frühen Nachkriegszeit zwei entgegengesetzte Strömungen gab: die Liberalen, welche aus der aufkeimenden Gleichberechtigung Profit schlagen wollten, und die eher Konservativen, welche die vorkriegszeitliche Segregation zurückbringen wollten.[153]

Durch den Einsatz afroamerikanischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg und deren teilweiser Rückkehr, wurde die Situation in den USA noch angespannter. Denn während diese unter Einsatz ihres Lebens in Europa für Demokratie gekämpft hatten, wurden sie in den USA

---

[150] *Turner-Sadler*, African American History, 163.
[151] *Levy*, The Civil Rights Movement, 5.
[152] *Levy*, The Civil Rights Movement, 7.
[153] Ginger *Clark*, Beyond the great divide. Hollywood and race relations in the 1950s. In: Howard Journal of Communications Nr. 7(4) (1.10.1996), 375.

weiterhin nicht gleichberechtigt behandelt. Auch Aktivisten wie John LeFlore meldeten sich diesbezüglich zu Wort:

> "[T]he Negro is the real American, he is patriotic, he wants Democracy but has none of it, and he does not feel like fighting for Democracy until Democracy becomes more of a reality to him."[154]

In den 1940er Jahren deklarierten einige Sozialwissenschaftler und Politiker Rassismus sogar als nationales Problem, welches nicht nur in den Südstaaten verbreitet war.[155] Auch in kriegswichtigen Fabriken, wie beispielsweise in den Schiffmanufakturen, waren afroamerikanische Arbeiterinnen und Arbeiter angestellt. Doch auch hier wurden sie teilweise diskriminiert und nicht gleich wie weiße Arbeitnehmer bezahlt.[156]

Schon vor *No Way Out* wurde *Dr. Kildaire's New Assistant*, ein Metro B-Movie, und Teil einer Filmreihe, mit einem Afroamerikaner als Arzt produziert. Dies wurde als Meilenstein gefeiert, besonders durch die NAACP.[157]

4.4. Filmanalyse und Motive *No Way Out*

Ein zentrales Motiv in *No Way Out* ist die Zugehörigkeit beziehungsweise die Abgrenzung zu verschiedenen Gruppen. Auch die innere Entwicklung des jungen afroamerikanischen Arztes Dr. Luther Brooks ist ein wesentliches Thema im Film. Dieser durchlebt im Laufe des Films eine persönliche Veränderung. Anfangs wird in einem Gespräch zwischen Dr. Brooks und seinem Mentor Dr. Wharton gezeigt, dass Brooks unsicherer als andere auftritt und an sich und seinen Entscheidungen zweifelt: „I'm not sure of myself yet, in many ways. I need a little more time than the others."[158] Dies beschreibt auch die möglicherweise gefühlte Unsicherheit mancher Afroamerikaner in manchen Professionen in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren in den USA.

---

[154] Bruce *Nelson*, Organized Labor and the Struggle for Black Equality in Mobile during World War II. In: Jack E. *Davis*, The Civil Rights Movement (Malden, MA 2001), 41.
[155] Victoria W. *Wolcott*, Race, Riots, and Roller Coaster. The Struggle Over Segregated Recreation in America (Philadelphia, PA 2012), 47f.
[156] *Nelson*, Organized Labor and the Struggle for Black Equality, 35f.
[157] *Cripps*, African Americans and Jews in Hollywood, 265.
[158] *No Way Out.* 1950. Min. 4:17 - 4:20.

Auch Misstrauen spielt eine zentrale Rolle in *No Way Out*. Nicht nur das Misstrauen Ray Biddles gegenüber dem afroamerikanischen Dr. Brooks, sondern auch das von manchen Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen gegenüber dem System. Besonders deutlich wird dieses Misstrauen durch Lefty, welcher als Aufzugsführer im Krankenhaus arbeitet, da dieser eine grundsätzlich kritische und teils negative Einstellung Weißen gegenüber vertritt. Lefty fragt Brooks beispielsweise, ob er das State Board Exam nur deswegen schreiben musste, weil er nicht weiß sei.[159] Hierbei wird thematisiert, dass es Afroamerikanern in den USA teilweise durch zusätzliche Hürden schwerer gemacht wurde, in manchen Professionen Fuß zu fassen. So war es Afroamerikanern nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin untersagt, in einem Drittel aller Medizinzentren als Assistenzärzte zu arbeiten.[160] Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die ersten Medizinischen Universitäten für die Ausbildung afroamerikanischer Ärzte geöffnet, unter diesen war auch das Bellevue Hospital in New York City, welches 1918 den ersten afroamerikanischen Assistenzarzt aufnahm. Dieser Schritt war für viele aufstrebende Afroamerikaner von großer Bedeutung, da es sich um ein wichtiges Krankenhaus handelte.[161]

In *No Way Out* zweifelt Ray Biddle offen daran, dass Brooks Teil des Krankenhauspersonals sei und sagt zum Sheriff, der ihn verhaftet hatte: „I thought this was a hospital. You got mixed up! We're at the Cotton Club."[162] Dies soll ganz klar eine Anspielung auf afroamerikanische Sklavinnen und Sklaven, welche in den Südstaaten auf Baumwollplantagen arbeiten mussten, sein. Obwohl die Abschaffung der Sklaverei 1950 schon weit mehr als 50 Jahre in der Vergangenheit liegt, ist die Reduzierung auf Plantagearbeiterinnen und -arbeiter weiterhin ein Versuch rassistischer Gruppierungen, ihre Macht über Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner zu demonstrieren.

Die zwei zentralen Beziehungen im Film veranschaulichen auch Machtverteilung und Machtausübung zwischen Mann und Frau. Die Beziehungen, einerseits zwischen Luther Brooks und seiner Frau Cora und andererseits die zwischen Edie Johnson und Ray Biddle,

---

[159] *No Way Out.* 1950. Min. 5:15 - 5:38.
[160] Judith *Green-McKenzie*, Training African-American residents in the 20th century. In: Journal of the National Medical Association Nr. 96(3) (März 2004), 372.
[161] Vincent W. *Cobb*, 1892-1938. In: Journal of the National Medical Association Nr. 67 (1985), 73-80, zit. nach Judith *Green-McKenzie*, Training African-American residents in the 20th century. In: Journal of the National Medical Association Nr. 96(3) (März 2004), 373.
[162] *No Way Out.* 1950. Min. 6:09 – 6:14.

stehen im klaren Gegensatz zueinander. Cora Brooks unterstützt ihren Mann mit allen Mitteln, welche ihr zur Verfügung stehen. So geht sie arbeiten, um Luther während seines Medizinstudiums zu unterstützen. Dies ist mitunter ein Indiz dafür, dass Cora eine relativ emanzipierte Frau ist, und dass die Beziehung der Brooks auf gegenseitigem Respekt beruht.

Demgegenüber steht die Beziehung zwischen Edie und ihrem ehemaligen Schwager Ray. Es wird mehrmals erwähnt, dass Edie während ihrer Ehe mit Johnny eine Affäre mit Ray einging. Statt Edie Respekt und Verständnis entgegenzubringen, manipuliert Ray sie und nutzt ihre immer noch anhaltende, aber unterdrückte Zuneigung zu ihm aus, um seine eigenen Ziele zu erreichen. Er kennt Edie und ihre Ängste genau und versucht mit Formulierungen wie „human garbage“ und „stink up the streets“ über Afroamerikaner, sie für die Hilfe bei der Umsetzung seiner Pläne zu gewinnen.

Ray Biddles Misstrauen gegenüber Dr. Brooks geht schnell in rassistisches Verhalten über. So spuckt er vor Dr. Brooks auf den Boden und befiehlt ihm, dies wegzuwischen und nennt ihn unter anderem „black rat“. Es lässt sich also beobachten, dass Biddle Luther Brooks so benennt, wie er selbst von anderen Teilen der Gesellschaft genannt wird. Es ist davon auszugehen, dass er durch seinen Rassismus versucht, sich selbst abzugrenzen und zum Ausdruck zu bringen, dass er nicht zur untersten Gesellschaftsschicht gehört. Diese abwertenden Begriffe werden unter anderem dazu verwendet, um der afroamerikanischen Bevölkerung Teile ihrer Menschlichkeit abzusprechen.
Auch „nigger“ wird im Film oft genannt und steht stellvertretend für die rassistische Gewalt, welche weiterhin in Filmen nicht gezeigt werden durfte. Diese häufige Erwähnung des Wortes stieß jedoch auch auf Kritik, da es zwar löblich sei Rassismus im Film zu thematisieren, aber die Wiederverwendung von „nigger“ als Rückschritt angesehen wurde.[163]

Als zwar zynisch aber durchaus progressiv ist hingegen die Aussage des Sheriffs anzusehen, welcher mit Ray Biddle über Dr. Brooks spricht:

> Ray B.: “I don’t want him, I want a white doctor!”
> Sheriff: “We’ll turn the lights out, you won’t know the difference.”[164]

[163] *Scott*, Regulating “Nigger”, 19.
[164] *No Way Out.* 1950. Min. 8:00 – 8:03.

Es wird klargestellt, dass es keinen Unterschied macht, welche Hautfarbe jemand hat und dass Rassismus reine Kopfsache ist. Darüber hinaus wird dadurch, dass der Sheriff diese Aussage tätigt, signalisiert, dass die Exekutive auch die Rechte der afroamerikanischen Bevölkerung achtet.

Dr. Wharton spielt eine wichtige Rolle in der Thematisierung der Gleichbehandlung von Afroamerikanern in der US-amerikanischen Gesellschaft. Es wird mehrmals hervorgehoben, dass Wharton Brooks nicht primär als Untergebenen, sondern als Kollegen ansieht. Auch direkt nach dem Tod Johnny Biddles und der Anschuldigung, dass Brooks etwas damit zu tun hätte, versucht Dr. Wharton Dr. Brooks zu beruhigen:

> Brooks: "[He] called me a murderer, said I murdered his brother in cold blood."
> Wharton: "Everytime anybody dies in a county hospital somebody yells 'murderer'!"
> Brooks: "But it's not the same when they yell it at me"
> Wharton: "It's got to be, you're a doctor."
> Brooks: "They're not yelling at the doctor, they're yelling at a nigger."[165]

Durch die Rolle des Krankenhausdirektors wird eine weitere gesellschaftspolitische Sichteise angeführt. Nach dem Tod Johnny Biddles bespricht er die Situation und die damit verbundenen Auswirkungen auf das Krankenhaus mit Dr. Wharton:

> Direktor: "Fortunately, there was no mention of Brooks' name or the fact that he was a Negro."
> Wharton: "And what if there were? […] Does the fact that Luther Brooks is a Negro affect his responsibility toward this hospital? Or our responsibility towards him?"[166]

Der Krankenhausdirektor scheint anfangs aus Sorge über ein mögliches Entfachen einer Rassendiskussion zu handeln. Im weiteren Gespräch wird jedoch seine wahre Sichtweise auf die Dinge klarer, als er betont, dass er selbst keineswegs rassistisch sei:

> Direktor: "Next year I'd like another negro intern, maybe two. Why if anything I am pro-negro."
> Wharton: "I'm not. I'm pro good doctor. Black, white, or polka-dot."[167]

---

[165] *No Way Out*. 1950. Min. 15:25 - 15:35.
[166] *No Way Out.* 1950. Min. 20:49 - 21:03.
[167] *No Way Out.* 1950. Min. 21:11 - 21:19.

Dr. Wharton besteht darauf, dass es keinen Unterschied machen sollte, welche Hautfarbe ein Arzt hat, da einzig und allein die beruflichen Fähigkeiten und Leistungen im Mittelpunkt stehen sollten. Hierbei stellt sich die Frage, ob in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren diese idealistisch wirkende Denkweise auch verbreitet war.
Aus dieser Konversation zwischen Dr. Wharton und dem Krankenhausdirektor lässt sich darüber hinaus auch in *No Way Out* ein wiederkehrendes Thema entdecken, nämlich die Wahl gewisser Posten, wie hier beispielsweise die des Krankenhausdirektors. Dieser macht kein großes Geheimnis daraus, dass sein primäres Ziel eine Wiederwahl sei. Seine Handlungen sind von seinem Wunsch wiedergewählt zu werden getrieben und alle anderen Belange scheinen sekundär zu sein.

Brooks wird als bürgerlicher, in der Mitte der Gesellschaft lebender Mann dargestellt. Zwar wohnen er und seine Familie in einer vorwiegend afroamerikanischen Nachbarschaft, jedoch leben sie in einer hochwertiger eingerichteten Wohnung. Auch auf den hohen Bildungsgrad von Luther Brooks und dessen Vorliebe für klassische Musik wird hingewiesen. So spielt Geigenmusik im Hintergrund, während Brooks nach einem langen, anstrengenden Tag aus dem Krankenhaus zurückkommt.
Trotz seiner vorteilhaften Herkunft, wird in einem Dialog mit seiner Frau betont, dass Brooks für Vieles härter als Andere arbeiten musste: “You’ve worked so hard, harder than anybody, to get where you are”[168]. Sie zählt seine Berufe auf, welche er bereits ausgeübt hatte, vermeintlich um sein Medizinstudium zu finanzieren. Unter anderem war er als Schuhputzer, Tellerwäscher und Müllwagenfahrer tätig. Diese oft niederen, einfachen Berufe, die Brooks zuvor ausübte, und sein Aufstieg zum Arzt ist eine klare Anspielung auf den „American Dream“, welcher tief in der amerikanischen Gesellschaft verwurzelt ist. Luther Brooks lebt somit genau diesen amerikanischen Traum. Dies könnte veranschaulichen, dass Afroamerikaner nicht nur die Befähigung, sondern auch ein Recht darauf haben, den sozialen Aufstieg anzustreben.

No Way Out zeigt sowohl die Hoffnungen vieler aufstrebender Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner, aber auch die Abstiegsängste mancher Teile der weißen Bevölkerung. Durch den Konflikt zwischen Ray Biddle, welcher der weißen Unterschicht zugeordnet werden kann, und Luther Brooks, welcher zur afroamerikanischen Mittelschicht gehört, die

[168] *No Way Out*. 1950. Min. 39:50 - 39:53.

versucht auch in der Mitte der restlichen Gesellschaft anzukommen, wird ein zentraler Klassenkampf in den USA angesprochen. Jedoch auch die Grenzen, an welche viele Afroamerikaner, besonders Frauen, stoßen, wird im Film verdeutlicht. Als John, Luthers Bruder, aufbricht um an den Rassenkämpfen teilzunehmen und seine Frau versucht, ihn aufzuhalten, bestärkt ihn seine Mutter. Nachdem John das Zimmer verlässt, erklärt sie Johns Frau: "You ain't gonna change the world, you got work to do."[169] Viele Menschen mussten sich primär um den eigenen Existenzerhalt kümmern und konnten nicht gegen Missstände protestieren, geschweige denn diese aus der Welt schaffen.

Aber auch eine gewisse Resignation wird zum Ausdruck gebracht, als Cora Brooks Dr. Wharton entsetzt berichtet, dass Luther sich der Polizei stellte und damit den rassistisch-motivierten Aufforderungen von Ray Biddle nachgab. Auch seine Erklärung, warum er diesen Schritt geht, ist resignierend: "We had to realize we weren't human beings, we were just so much dirt"[170] Um Cora zu beruhigen, versichert er ihr, dass die Wahrheit am Ende immer das Wichtigste und Brooks ein guter Mensch sei.

Die Tatsache, dass es Ray Biddle keineswegs um seinen Bruder geht, sondern allein darum, Luther Brooks und generell Afroamerikaner zu hassen, wird in einem Streit zwischen Ray und Edie deutlich:

> Edie : "[…] you gotta have something to hate!"
> Ray: "Okay, I just got it in my mind to kill a coon. Argue me outta that one!"[171]

Einige Afroamerikaner versuchen trotz aller Widrigkeiten gleiche Rechte einzufordern. Dass nicht alle Versuche positiv sind, sondern auch manche auf afroamerikanischer Seite falsche Wege einschlagen, wird durch Lefty gezeigt. Als Dr. Brooks erfährt, dass Lefty einen bewaffneten Überfall auf die sich verschwörenden Bewohner des Beaver Canal plant, versucht er ihn von seinen Plänen abzuhalten:

> Brooks: "Lefty! Don't you see? This way you're no better than they are?"
> Lefty: "Ain't that asking a lot, for us to be better than them when we get killed just trying to prove we're as good?"[172]

---

[169] *No Way Out*. 1950. Min. 56:30 - 56:33.
[170] *No Way Out*. 1950. Min.1:13:22 - 1:13:27.
[171] *No Way Out*. 1950. Min. 1:29:45 – 1:29:51.
[172] *No Way Out.* 1950. Min. 54:39 - 54:48.

In *No Way Out* wird auch eine wichtige afroamerikanische Persönlichkeit namentlich genannt und als Vorbild für Luther Brooks genommen. Dr. George Washington Carver wurde Mitte des 19. Jahrhunderts geboren und war der erste Afroamerikaner, der an der Iowa State College of Agriculture and Mechanic Arts studierte. Aufgrund seiner Fähigkeiten war es ihm möglich, nach seiner Bachelorausbildung weiter zu studieren, wodurch er schließlich zum ersten afroamerikanischen Mitglied einer Fakultät in Iowa wurde. Er erlangte durch seine Arbeit großen Respekt und wurde unter anderem auch Professor am Tuskegee Institute in Alabama.[173] Durch das explizite Erwähnen von George Washington Carver wird besonders auf die Parallelen, welche dessen professioneller Aufstieg durch Talent und harte Arbeit mit Luther Brooks Laufbahn zeigt, aufmerksam gemacht.

Trotz der fortschrittlichen Darstellung von Luther Brooks, wird in *No Way Out* aber auch teilweise von stereotypischen Elementen Gebrauch gemacht. So ist Gladys, die Haushaltsangestellte von Dr. Wharton, eine beleibtere, kochende Afroamerikanerin, welche somit einer typischen Mammy entspricht. Sie ist jedoch nicht immer gehorsam, da sie beispielsweise zum wiederholten Male vergisst, das Schloss des Hauses reparieren zu lassen, dennoch kümmert sie sich fast mütterlich um Edie, als diese Dr. Wharton aufsucht, um ihn um Hilfe zu bitten. Trotz Edies rassistischer und beleidigender Worte ist ihr Drang zu helfen und sie zu bemuttern stärker.

Den großen Wendepunkt in Dr. Brooks Verhalten stellt die Begegnung im Krankenhaus mit der Mutter eines an den Rassenkämpfen Beteiligten dar. Brooks versucht, seine Arbeit zu verrichten und die Verletzten zu versorgen, als die Mutter ihn mit den Worten: “Keep your black hands off my boy”[174] anschreit und ihn daraufhin sogar anspuckt. Dies veranlasst Dr. Brooks letztendlich, sich selbst der Polizei zu stellen, um Sicherheit zu haben, dass seine Diagnose richtig war. Es ist davon auszugehen, dass er dies macht, da er sich selbst mittlerweile sicher ist, dass er Recht hat.

---

[173] Toby *Fishbein*, The Legacy of George Washington Carver. In: *Iowa State University*, University Library Digital Collections, März 2007, online unter <http://digitalcollections.lib.iastate.edu/george-washington-carver/biography> (13.3.2017).
[174] *No Way Out.* 1950. Min. 1:07:51 - 1:07:54.

Jazzmusik spielt im Film eine wesentliche Rolle. Die Musik wird an prominenter Stelle eingesetzt, als Ray in Edies Bett liegt und immer schwächer wird. Hier spielt leise im Hintergrund im Radio Jazz. Die größte Bedeutung hat jedoch die Rolle der Musik bei der Befreiung von Edie aus ihrer eigenen Wohnung, als sie von Rays gehörlosem Bruder festgehalten wird. Sie fragt, ob es okay sei, Musik zu hören, dreht dabei jedoch die Lautstärke des Radios auf die höchste Stufe. Da ihre Wände sehr dünn sind, kommen sofort ihre Nachbarn, um sich über die Lärmbelästigung zu beschweren. Diese Aufmerksamkeit und anschließende Unterstützung ihrer Nachbarn nützt Edie, um zu fliehen.[175] Die Musik, welche dabei im Radio gespielt wird, ist wieder Jazz, was durchaus nicht als Zufall gewertet werden kann. Kein anderer Musikstil war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert mehr mit Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern verbunden. Er hat seine Wurzeln in der afroamerikanischen Kultur des späten 19. Jahrhunderts.[176] Für viele war Jazz ein Zeichen gegen Rassismus. In der Musikbranche war es seit den 1940er Jahren keine Seltenheit mehr, dass afroamerikanische und weiße Jazzmusiker miteinander musizierten. Dies bedeutete sehr viel, da es zur gleichen Zeit Afroamerikanern immer noch nicht erlaubt war, in regulären „major league“ Baseballteams mitzuspielen.[177]

Auch in früheren Filmen wurde Jazz immer wieder als Sinnbild für Freiheit gesehen und brachte sogar auch teilweise einen Ausweg für manche Protagonisten. Ein Beispiel dafür ist der Film *Caught* (1949). Während der Film vordergründig die Veränderung und Emanzipation einer weißen Frau gegenüber ihres reichen Ehemanns behandelt, kann auch hier ein Vergleich zur Dominanz der weißen Bevölkerung in den USA gezogen werden. Als die verheiratete Leonora, eine Frau, die immer auf Status, Macht und Geld fokussiert war, Quinda, einen englischen Arzt kennenlernt, löst sie sich langsam von ihrem reichen Ehemann. Während sie mit Quinda ausgeht und ihre Freiheit genießt, ist eine Jazzband zu sehen und zu hören.[178] So wird auch Leonoras Freiheit und Emanzipation mit Jazz verbunden.

Besonders zu erwähnen ist auch die letzte Szene in Dr. Whartons Haus, in welcher Ray Biddle versucht Dr. Brooks zu töten. Es wird klar, dass Ray Biddles rassistischer Hass

---

[175] *No Way Out*. 1950. Min. 1:31:00-1:32:00.
[176] James Lincoln *Collier*, Jazz. The American Theme Song (New York, NY 1993), 18.
[177] *Collier*, Jazz, 184.
[178] Laura *Crossley*, Indicting Americana. How Max Ophüls exposed the American Dream in Caught (1949) and The Reckless Moment (1949). In: Studies in European Cinema Nr. 11(2) (15.9.2014), 119.

schon in frühester Kindheit geschürt wurde. Er war damit aufgewachsen, Afroamerikaner zu erniedrigen und zu beschimpfen. Schließlich gibt Ray auch indirekt den Grund preis, weswegen er besonders Luther Brooks verabscheut:

> "Sambo – I keep calling him that. All the time Sambo. Little Black Sambo, like when I was a kid. […] Little Black Sambo. I, I can't remember the story, only the name. 'Catch a nigger by the toe, if he hollers, let him go.' Yeah, that's what we're playing, Edie. Only he don't holler, and I ain't gonna let him go. But they said it wasn't nice to say 'nigger'. Nigger! Nigger! Nigger! 'Poor little nigger kids! Love the little nigger kids!' Who loved me? Who loved me?"[179]

Durch den gesellschaftlichen Aufstieg mancher Teile der afroamerikanischen Bevölkerung, fühlt sich Biddle in seiner eigenen Existenz bedroht. Früher war er zwar Teil der amerikanischen Unterschicht, jedoch hatte er immer noch eine weitere Bevölkerungsgruppe, über die er Macht ausüben konnte. Er gibt lieber den Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern die Schuld an seinem Machtverlust, als der weißen amerikanischen Oberschicht. Auch der Neid, dass jemand, der früher in der Gesellschaft geächteter war als er, es aus eigener Kraft geschafft hat, ein angesehener Arzt zu werden, treibt Rays Hass an: "I ain't smart, he's smart, he's a doctor. He went to college. I'm garbage, remember?"[180]

Der Film endet mit einer klaren Botschaft, nicht nur an Afroamerikaner, sondern auch an die restliche Bevölkerung. Brooks erklärt Edie, dass obwohl er die Möglichkeit hätte, Ray Biddle zu töten, er dies nicht machen werde: "I can't kill a man just because he hates me"[181]. Brooks Schlussworte "Don't cry white boy, you're gonna live"[182] können sowohl als Versuch, Ray zu beruhigen, als auch als Brooks letztliche Positionierung als Respektsperson und selbstbewusster Arzt gelten.

---

[179] *No Way Out*. 1950. Min: 1:36:28 - 1:37:20.
[180] *No Way Out*. 1950. Min. 1:38:02 - 1:38:07.
[181] *No Way Out*. 1950. Min. 1:40:38 – 1:40:40.
[182] *No Way Out*. 1:41:50 – 1:41:53.

5. *Carmen Jones* (1954)

Carmen Jones wurde 1954 von 20th Century Fox finanziert. Unter der Regie von Otto Preminger wurde das Drehbuch von Harry Kleiner, basierend auf dem Buch von Oscar Hammerstein II, verfilmt. In den Hauptrollen sind Harry Belafonte und Dorothy Dandridge zu sehen. Eine Besonderheit dieses Films ist, dass die schauspielerische Besetzung ausschließlich aus Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern besteht. Außerdem ist *Carmen Jones* ein Musicalfilm, welcher bekannte Lieder aus der Oper Carmen beinhaltet. Auch das Farbschema des Films unterscheidet sich zu denen von *Fury* und *No Way Out*, da er nicht schwarz-weiß, sondern in Farbe gedreht wurde.[183]

Der Film handelt von Carmen Jones, eine Arbeiterin in einer militärischen Fallschirmfabrik. Als sie wegen eines handgreiflichen Streits mit einer Arbeitskollegin festgenommen wird, soll sie von Joe, einem Offizier, ins Gefängnis überstellt werden. Obwohl Joe beabsichtigt Cindy Lou zu heiraten, versucht Carmen eine Romanze zwischen ihr und Joe anzubahnen. Dies gelingt ihr, als Joe jedoch am nächsten Morgen aufwacht, ist Carmen verschwunden, da sie der Zeit im Gefängnis entgehen möchte. Daraufhin wird Joe bestraft und muss einige Zeit im Militärgefängnis verbringen. Als Joe entlassen wird, wartet Carmen, welche inzwischen in einem Nachtklub arbeitet, bereits auf ihn. Da Joe jedoch erklärt, er werde bald wieder aufbrechen müssen, um seine Ausbildung in der Flugschule anzutreten, wird Carmen wütend und versucht mit Sergeant Brown nach Hause zu gehen. Aus Eifersucht schlägt Joe Brown bewusstlos, realisiert aber sogleich, dass dies nun bedeutet, dass er lange Zeit ins Gefängnis kommen würde. Daher flieht Joe gemeinsam mit Carmen nach Chicago. Dort trifft Carmen, um Geld zu lukrieren, um für Joe und sich sorgen zu können, den Preisboxer Husky Miller, dessen Avancen Carmen zuvor immer zurückgewiesen hatte. Joe wird eifersüchtiger und versucht Carmen immer mehr an sich zu binden. Wenig später taucht Joe in Husky Millers Trainingsstudio auf, wo Cindy Lou versucht, ihn zur Rückkehr zu ihr zu überreden, jedoch ohne Erfolg. Joe versucht Miller zu erstechen, wird aber in die Flucht geschlagen. Er sucht Carmen ein letztes Mal bei Huskys großem Boxkampf auf, und fleht sie an, ihn zurückzunehmen. Als diese jedoch ablehnt, erwürgt Joe sie, noch bevor die Militärpolizei ihn verhaftet.

---

[183] *International Movie Database*, Carmen Jones (1954), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0046828> (6.3.2017).

5.1. Otto Preminger und die Produktion

Otto Preminger wurde, wie viele seiner ehemaligen österreichischen Kollegen, von Max Reinhardt ausgebildet. Jonathan Munby streicht hervor, dass Reinhardts Einfluss besonders durch den Gegensatz vom Streben nach Einigkeit und dem gleichzeitigen Suchen nach individueller Identität geprägt war. Dies zeigt wiederum auch die innere und gesellschaftliche Zerrissenheit, die das Filmschaffen in dieser Zeit zu bewältigen und thematisieren hatte.[184] Otto Preminger arbeitete in Wien hauptsächlich am Theater[185], wo er nach eigenen Angaben große künstlerische Freiheit genoss, anders als später in Hollywood.[186]

Preminger emigrierte im Oktober 1935 aus Österreich in die USA. Er gab an, dass diese Ausreise, anders als bei vielen seiner Kollegen einige Jahre später, nur wenig mit Hitlers Machtergreifung zu tun hatte. Vielmehr habe er immer schon den Wunsch verspürt, beruflich in den USA tätig zu sein.[187] Dort arbeitete er vorwiegend mit dem Studioboss Darryl F. Zanuck zusammen. Die gemeinsame Arbeit war jedoch von vielen Meinungsverschiedenheiten geprägt, welche letztendlich mit Premingers Entlassung und seiner einstweiligen Konzentration auf das Theater endeten. Erst durch die Arbeit an *Laura* (1944) bekam Preminger wieder die Chance im Film tätig zu sein.[188] Seine Zeit bei 20th Century-Fox beschrieb er durchaus kritisch:

> "Freedom of choice was in rather short supply at 20th Century-Fox under Darryl Zanuck. I was turning out a string of films following rules and obeying orders not unlike a foreman in a sausage factory."[189]

Laura ist auch ein Beispiel dafür, dass Preminger schon Jahre vor der Produktion von *Carmen Jones* starke Frauen in seinen Filmen zeigte. In *Laura* werden auch zwei Männer, ein Ermittler und ein Verehrer, welche zu Beginn der Meinung sind, dass Laura ermordet

---

[184] Jonathan *Munby*, Heimat Hollywood. Billy Wilder, Otto Preminger, Edgar Ulmer, and the Criminal Cinema of the Austrian-Jewish Dispora. In: David F. *Good*, Ruth *Wodak* (Hg.), From World War to Waldheim. Culture and Politics in Austria and the United States (New York, NY 1999), 141.
[185] Rolf *Aurich*, „Not dig into my very dark past!". In: Norbert *Grob*, Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen* (Hg.), Otto Preminger (Berlin 1999), 167-172.
[186] Otto *Preminger*, Preminger. An Autobiography (New York, NY 1977), 140.
[187] *Aurich*, „Not dig into my very dark past!", 174.
[188] Norbert *Grob*, Alltäglich das Handeln, Heilig der Augenblick. In: Norbert *Grob*, Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen* (Hg.), Otto Preminger (Berlin 1999), 19f.
[189] *Grob*, Alltäglich das Handeln, Heilig der Augenblick, 20.

wurde und ihre Mühen, mit der doch noch lebenden Frau zurechtzukommen, dargestellt. Da beide Männer Laura begehren, entsteht ein Konflikt, der letztendlich im Tod des einen, welcher sie zuvor schon aus Eifersucht umbringen wollte, endet. Die erste Begegnung der beiden Männer kann auch

> „als männliches Kräftemessen, als Kampf jenseits der Worte [bezeichnet werden], ausgefochten, um herauszufinden, was hinter der Fassade des jeweils anderen steckt“[190].

Der Versuch der Männer, durch ein Kräftemessen ihre Machposition zu bestärken, spielt auch in Carmen Jones eine wesentliche Rolle. *Laura* setzt somit, ähnlich wie Carmen Jones, der Gesellschaft einen Spiegel vor. Nicht nur gekränkter Stolz und verschmähte Liebe werden thematisiert, sondern auch die Tatsache, dass das Böse in jedem Einzelnen steckt und Eifersucht der erste Schritt ins Verderben sein kann.[191]
Die meisten seiner Filme der 1940er und 1950er Jahre handeln von Männern, welche zu „Opfer[n] ihres Schicksals“ werden, da sie sich oft von der Realität entfernen und lieber in der Vergangenheit als in der Zukunft leben.[192]

Otto Preminger hatte während seiner Zeit in Hollywood auch einige Auseinandersetzungen mit Joseph Breen und dem Production Code Office. Einige seiner Filme wurden beanstandet, da sie nicht den Moralvorstellungen der Regulierungsbehörde entsprachen. Einer dieser Filme war *Forever Amber* (1947), welcher laut Breen die Sittenlosigkeit verherrliche und daher mit der Note C, welche die schlechteste war, versehen wurde. Um doch noch eine bessere Bewertung zu erlangen, wurden ein Prolog und ein Epilog eingefügt, welche beide die Promiskuität des Hauptcharakters anprangerten. Dadurch wurde der Film zu einem B hinaufgestuft, was weiterhin bedeutete, dass er moralisch nicht einwandfrei wäre.[193]
Besonders während der 1950er Jahre setzte sich Otto Preminger gegen Zensur ein. Der Film *The Moon Is Blue* (1953) wird oft als Meilenstein im Kampf gegen den Production Code gesehen. Das Drehbuch zum Film wurde dem Production Code Office vor Beginn der Dreharbeiten zugesandt, jedoch wurde es abgelehnt, dem Film aufgrund seiner lasziven

---

[190] *Grob*, Alltäglich das Handeln, Heilig der Augenblick, 69.
[191] *Munby*, Heimat Hollywood, 152.
[192] *Grob*, Alltäglich das Handeln, Heilig der Augenblick, 77.
[193] *Doherty*, Projections of War, 182f.

Art einen Genehmigungsbescheid auszustellen.[194] Auch in der Presse wurde die Kontroverse um den Film thematisiert, besonders von Interesse war, dass zwar die Bundesstaatszensurbehörde den Film freigab, nicht jedoch die Production Code Administration, Hollywoods eigene Zensurbehörde. Dies führte allerdings zu einem größeren Ansturm auf die Kinos.[195] Sogar vor Gericht wurde für die Freigabe des Films aufgrund des zuvor eingeführten Banns der „Maryland State Board of Motion Picture Censorship“ gekämpft. Der verantwortliche Richter gab den Film wieder frei und mahnte die Verantwortlichen des Production Codes: “If the Production Code would be law, it would be plainly unconstitutional”.[196]

In der Verfassung der USA ist der erste Zusatzartikel, besonders der Aspekt „Freedom of Speech“, von großer Wichtigkeit. Preminger beschrieb diese Bedeutung von Freiheit, mit Fokus auf der künstlerischen Freiheit in *The Moon Is Blue*, folgendermaßen:

> “I have the right of free expression. […] I will not accept any censorship, private or official. It should really be called precensorship, telling the producer in advance what he can and what he cannot put into a film. It’s against the Constitution.”[197]

Da Preminger die Produktion von *Carmen Jones* finanzieren musste, suchte er zuerst die Produzenten von United Artists auf, welche ihn bei der Verfilmung von *The Moon Is Blue* unterstützt hatten. Diese wollten den Film jedoch nicht finanzieren, da ihnen, aufgrund der rein afroamerikanischen Besetzung, das Risiko zu groß war. Obwohl er zuvor einige Meinungsunstimmigkeiten mit Darryl Zanuck gehabt hatte, erklärte sich dieser bereit, den Film mit 20th Century Fox zu finanzieren.[198]

Die ursprüngliche Oper Carmen von Bizet wurde 1943 von Billy Rose, auf Grundlage von Oscar Hammersteins geschriebenen Skript, am Broadway uraufgeführt.[199] Preminger behielt die Grundidee von Hammersteins Carmen und engagierte auch ausschließlich afroamerikanische Schauspielerinnen und Schauspieler. Auch Hammersteins originale

---

[194] *Doherty*, Projections of War, 307.
[195] Bosley *Crowther*, The Screen in Review: ‘The Moon Is Blue,’ Preminger’s Film Version of Play, Opens at the Sutton and Victoria. In: New York Times 9.7.1953, online unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9902E6DD173DE23BBC4153DFB1668388649EDE> (11.3.2017).
[196] *Doherty*, Projections of War, 308f.
[197] *Preminger*, Preminger, 132.
[198] *Preminger*, Preminger, 160.
[199] *Preminger*, Preminger, 159.

Liedtexte veränderte Preminger nicht, was bedeutete, dass die Lieder weiterhin in „afroamerikanischem Englisch“ gesungen wurden.[200]

Preminger, welcher selbst Mitglied der NAACP war[201], sagte zur Entstehung des Films:

> “This was really a fantasy, as was *Porgy and Bess* (1959). The all black world shown in these films doesn’t exist, at least not in the United States. We used the musical-fantasy quality to convey something of the needs and aspirations of colored people.”[202]

Die in den 1950er Jahren allgegenwärtige Blacklist kam auch bei der Besetzung von *Carmen Jones* zum Einsatz. So musste Preminger, noch bevor er die Schauspielerinnen und Schauspieler engagieren konnte, bei der Rechtsabteilung der Produktionsfirma Fox alle Namen einreichen, damit diese bestätigt werden konnten.[203] Man wollte somit verhindern, dass sich in der Besetzung Kommunistinnen und Kommunisten befanden. Die Angst vor Kommunismus im eigenen Land war Anfang des Kalten Kriegs allgegenwärtig und wurde oft als McCarthyismus[204] bezeichnet. Benannt wurde diese Ära nach Joseph McCarthy, einem republikanischen Politiker, welcher federführend bei der Suche nach vermeintlich versteckten Kommunisten in den USA war.

In der Verfilmung des Broadwaymusicals war besonders der Gesang von zentraler Bedeutung. Umso erstaunlicher ist es, dass Otto Preminger nur zwei Schauspielerinnen selbst singen ließ, nämlich Olga James, die eine ausgebildete Opernsängerin war, als Cindy Lou und Pearl Bailey, welche einen typisch afroamerikanischen Gesang darbringen sollte, als Frankie.[205]

---

[200] Julia *Eckhoff*, Carmen, eine weiße Fantasie. Alterität und Hegemonie in Otto Premingers Carmen Jones (1954). In: Kristen *Möller*, Inge *Stephan*, Alexandra *Tacke* (Hg.), Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst (Köln, Wien 2011), 94.
[201] Nelly *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger’s Carmen Jones. In: Chris *Perriam*, Ann *Davis* (Hg.), Carmen. From Silent Film to MTV (New York, NY, Amsterdam 2005), 124.
[202] Gerald *Pratley*, The Cinema of Otto Preminger (London 1971), 110f., zit. nach Nelly *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger’s Carmen Jones. In: Chris *Perriam*, Ann *Davis* (Hg.), Carmen. From Silent Film to MTV (New York, NY, Amsterdam 2005), 127.
[203] *Preminger*, Preminger, 144.
[204] *Levy*, The Civil Rights Movement, 47.
[205] *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger’s Carmen Jones, 122.

Zwar konnten sowohl Dorothy Dandridge als auch Harry Belafonte singen, ihre Stimmen wurden jedoch im Film durch Stimmen weißer Opernsänger ersetzt. Harry Belafonte erklärte die Synchronisation seiner und Dandridges Stimme folgendermaßen:

> „Because it was to be a black movie […] and because blacks were still exotic to Europeans – and the movie had to be a financial success in Europe as well – Otto had to find a way to please the Bizet estate, which did not like what Hammerstein had done to the original work. They felt turning Carmen into a folk opera was not servicing the best needs of the opera, so Otto appeased them by hiring two opera singers to dub the main voices"[206]

Um den Film in Europa, aber vermutlich auch in der weißen amerikanischen Bevölkerung, populärer zu machen, wurde also auf bekannte Gesangsarten gesetzt. Der Film konnte schließlich aber erst 1956, wegen Problemen mit den Urheberrechten von Bizet auf die Originaloper, in den europäischen Kinos gezeigt werden.[207]

5.2. Das Civil Rights Movement und die (Second) Great Migration

Während des Zweiten Weltkriegs riefen einige Civil Rights Aktivisten zur generellen Gleichstellung aller Bürger der USA auf. Eine dieser Parolen, geäußert von A. Philip Randolph, forderte den doppelten „Sieg" ("V" für "victory"): Einerseits den Sieg der USA über die militärischen Gegner, allen voran das nationalsozialistische Deutschland, und andererseits den Sieg gegen Segregation und Ungleichbehandlung aufgrund der Rasse in den USA selbst.[208]

Eine weitere amerikanische Bevölkerungsgruppe, teilweise schon lang in den USA lebend, teilweise gerade erst aus Europa geflüchtet, unterstützte das Civil Rights Movement:

> "Wherever in the United States there was a driving force for equal rights for blacks, American Jews were a part of it…..Wherever there was a fight to be fought, American Jews joined hands with African Americans to wage that battle."[209]

---

[206] Donald *Bogle*, Dorothy Dandridge. A Biography (New York, NY 1997), 277, zit. nach Nelly *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger's Carmen Jones. In: In: Chris *Perriam*, Ann *Davis* (Hg.), Carmen. From Silent Film to MTV (New York, NY, Amsterdam 2005), 129.

[207] *Aurich*, „Not dig into my very dark past!", 184.

[208] *Levy*, The Civil Rights Movement, 45.

[209] Raymond A. *Mohl*, "South of the South?". Jews, Blacks, and the Civil Rights Movement in Miami, 1945-1960. In: Jack E. *Davis*, The Civil Rights Movement (Malden MA 2001), 111.

Die jüdische und afroamerikanische Zusammenarbeit in den 1940er und 1950er Jahren in den USA wurde unter anderem auch von James Farmer retrospektiv hervorgehoben. Einige Wissenschaftler stellen dessen leicht romantisierte Ansicht der damaligen afroamerikanischen-jüdischen Beziehungen jedoch in Frage. Es gab jedoch durchaus Gemeinsamkeiten, die diese beiden Gruppen teilten. Eine bestand darin, dass die jüdische und die afroamerikanische Bevölkerung in manchen US-Bundesstaaten, wie beispielsweise Florida, gleichermaßen Ausgrenzung erfahren mussten.[210] Fakt ist auch, dass es durchaus Zusammenarbeit zwischen amerikanischen Juden und Afroamerikanern, wie etwa in der Filmbranche, gab. Ein Beispiel für diese Zusammenarbeit stellt *Carmen Jones* dar.
Im gleichen Jahr, in welchem *Carmen Jones* Premiere feierte, fand auch die schulische Segregation durch das Urteil des Obersten Gerichtshofs im Fall „Brown v. Board of Education" ein vorläufiges Ende. Der behandelte Fall betraf ein Mädchen, welches eine fünf Meilen entfernte Schule für afroamerikanische Schülerinnen und Schüler, anstatt die nähere Schule, welche nur für Weiße offen war, besuchen musste.[211]

Wie bereits im Kapitel „Race Riots" erwähnt, migrierten Anfang des 20. Jahrhunderts viele Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner vom Süden der USA in den Norden, da sie dort auf eine Verbesserung ihrer Lebens- und Arbeitsbedingungen hofften. Diese erste große Migrationsbewegung der afroamerikanischen Bevölkerung aus den Südstaaten wird oft als „Great Migration" bezeichnet. Sie stießen jedoch auch dort auf Segregation, wie beispielsweise in Kinos in Seattle, wo sie in separaten Bereichen sitzen mussten.[212] Auch die Wohnbedingungen waren schlecht. Deshalb versuchten viele afroamerikanische Familien in den Wohnbezirken der vornehmlich weißen Bevölkerung Wohnraum zu finden, wo sie jedoch auf starken Widerstand stießen. So waren viele von ihnen gezwungen, mit mehreren anderen Familien auf engstem Raum zu hausen.[213]

Beginnend während und nach Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur Zeit des Vietnamkriegs verließen viele Afroamerikaner das Land und zogen in die größeren amerikanischen Städte.

---

[210] *Mohl*, "South of the South?", 111.
[211] *Turner-Sadler*, African American History, 169.
[212] Quintard *Taylor*, The forging of a black community. Seattle's Central District, from 1870 through the Civil Rights Era (Seattle, WA 1994), 79f.
[213] Rhonda Y. *Williams*, The politics of public housing. Black women's struggles against urban inequality (New York, NY 2004), 23.

Dadurch wurde die zuvor meist ländlich angesiedelte afroamerikanische Bevölkerung überwiegend städtisch.[214] Schätzungen zufolge machten sich während der zweiten Great Migration fast fünf Millionen Afroamerikaner vom Süden in den Norden und Westen der USA auf, wobei die meisten in den 1940er Jahren ihre Heimat verließen und diese Binnenmigration in den 1950er Jahren eher wieder abflachte.[215] Den Hauptteil der Migranten zog es in die größeren Städte der USA, die meisten wie schon während der ersten Great Migration, nach New York und Chicago.[216]

5.3. Filmanalyse *Carmen Jones*

Carmen Jones befasst sich mit einigen zentralen Aspekten des Lebens von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern in den frühen 1950ern, aber auch mit grundsätzlichen Bewegungen wie Feminismus und sozialen Konflikten.

Der Film zeigt zwei verschiedene Frauentypen. Einerseits Joes Verlobte Cindy Lou, eine einfache, leicht unterwürfige Frau, welche sich klar unter dem Mann in ihrem Leben positioniert. So beispielsweise auch, wenn es um ihre Intelligenz geht, welche sie im Vergleich zu Joes als weniger hoch erachtet: “I know I ain’t smart like you … but if the way I feel makes up for it, then I’s way ahead”[217]
Darüber hinaus steht sie in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu Joe. Dies ist besonders evident, als sie Joe in Chicago aufsucht, obwohl er sich klar für Carmen entschieden hat. Jedoch wird dem Publikum auch zuvor bereits ihre Abhängigkeit zu Joe verdeutlicht, als ein Soldat sie fragt, ob sie Joes Verlobte sei: “Why didn’t you say you’re his gal?” und sie diesem antwortet: “All the way”.[218]

---

[214] James N. *Gregory*, The Second Great Migration. A Historical Overview. In: Kenneth L. *Kusmer*, Joe William *Trotter* (Hg.), African American urban history since World War II (Chicago, London 2009), 19f.
[215] *Gregory*, The Second Great Migration, 21.
[216] *Gregory*, The Second Great Migration, 23.
[217] *Carmen Jones*. R: Otto Preminger. USA 1954. Min. 2:58 - 3:04.
[218] *Carmen Jones.* 1954. Min. 3:41 - 3:44.

Carmen sieht die Beziehung von Joe und Cindy Lou als befremdlich an und sagt zu Joe leicht abwertend: “Good thing you’re getting married. You need a gal to look after you in the worst way.”[219] Diese Feststellung passt zu einem Lied, welches zuvor von Joe für Cindy Lou gesungen wurde, in welchem er feststellt, dass sie wie seine Mutter ist und sie deswegen gut zusammen passen würden, da er seinem Vater ähnelt.[220]
Cindy Lou ist ein Beispiel für eine sogenannte „femme fragile“. Besonders durch ihre „sexuelle Ungefährlichkeit“ fühlt sich Joe in dieser Beziehung sicher. Hierbei richtet er seine eigenen, unterdrückten „Liebeswünsche […] auf ein weibliches Objekt […], das sich gefahrlos verehren läßt [sic!] und keine männliche Aktivität fordert.“[221] Als Carmen ihn jedoch aus der Reserve lockt, wird Joe aktiv, was letztendlich zu ihrem tragischen Ende führt.

Im Gegensatz zu Cindy Lou wird Carmen als eigenständig und entschlossen dargestellt. Sie ist unabhängig, was nach einiger Zeit auch Joe anspricht. Je abhängiger Joe von ihr wird, desto klarer ist, dass die beiden ihrem tragischen Schicksal nicht mehr entrinnen können. Sowohl in der originalen Oper, als auch im Film verkörpert Carmen die Rolle einer Femme fatale, welche besonders im Film Noir der 1940er Jahre allgegenwärtig war. Dorothy Dandridges Darstellung der Carmen ist insofern ein Meilenstein, als dass sie eine der ersten afroamerikanischen Frauen ist, welche eine Femme fatale in einem Hollywoodfilm verkörpert. Femmes fatales sind meist mysteriöse, sexuell anziehende Frauen, welche teilweise eine vermeintliche Bedrohung für den männlichen Protagonisten darstellen.

Eine von Carmens wesentlichen Eigenschaften ist ihre Bestimmtheit. Sie sagt klar was sie will, wie beispielsweise in einem kurzen Wortwechsel mit einigen Soldaten, denen sie schließlich antwortet: “I won’t pick out a man and he won’t pick out me! […]”[222] Sie stellt an mehreren Stellen des Films klar, dass sie keinen Mann braucht, teilweise sogar auch nicht möchte. So auch in einem Gespräch mit Joe als sie sich bei Carmens Großmutter befinden. Als Joe versucht Carmen aufzuheitern, dass sie nicht wissen müsse, was sie in

[219] *Carmen Jones*. 1954. Min. 25:52 - 25:55.
[220] *Carmen Jones*. 1954. Min. 8:39 - 8:55.
[221] Ariane *Thomalla*, Die >femme fragile<. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende (Düsseldorf 1972), 69.
[222] *Carmen Jones*. 1954. Min. 4:37 - 4:40.

Zukunft machen werde, da sie bestimmt jederzeit einen Ehemann finde, antwortet sie ihm abfällig: “Married? Me? Never!”.[223] Diese Aussage passt auch zu ihrer freiheitsliebenden Einstellung, welche sie im Film immer wieder betont, beispielsweise als sie von Joe ins Gefängnis gebracht werden sollte, aber auch in Chicago, als Joe aufgrund seiner Eifersucht versucht, sie bei sich in der Wohnung zu behalten. Dabei verwendet sie stets eine ähnliche Ausdrucksweise: “I can’t stand being cooped up”[224].

Im Laufe des Films ändert sich das Verhältnis zwischen Carmen und Joe kontinuierlich. Während Joe anfangs die Machtposition innehat, als er Carmen zum Gefängnis transportieren soll, verliert er diese schleichend. Ein erstes Anzeichen für diesen Kontroll- und Machtverlust zeigt sich bei Carmens Fluchtversuch, welcher jedoch scheitert. Um Kontrolle über Carmen zu erlangen, fesselt Joe diese anschließend mit seinem Gürtel. Als sein Auto im Schlamm stecken bleibt, ist es Carmen, welche Joe den Weg weist und somit einen Kontrast zu Cindy Lou bildet, welche immer auf Joe und sein Urteil vertraut. Nach Joes Entlassung aus dem Arrest, versucht er Carmen nach seinen Vorstellungen zu formen, indem er von ihr verlangt, dass sie, gleich wie Cindy Lou zuvor, während seiner Pilotenausbildung auf ihn wartet. Weil dies nicht Carmens Vorstellung entspricht, da sie lieber mit ihm nach Chicago fahren möchte, gibt sie vor, mit einem Sergeant tanzen gehen zu wollen. Joes Eifersucht bringt ihn hier zum ersten Mal dazu, Gewalt anzuwenden und seinen Vorgesetzten bewusstlos zu schlagen. Da Joes Strafe einige Jahre im Gefängnis bedeuten würden, ist er nun wieder ganz auf Carmen angewiesen, welche ihn nach Chicago mitnimmt und ihn dort vorerst versorgt. Auf der Flucht ist Joe nun vollkommen machtlos und muss sich auf Carmen verlassen.

Die veränderten Machtverhältnisse werden durch zwei Szenen visualisiert. In der ersten Szene putzt Carmen Joe die Stiefel, und zeigt so ihre Untergebenheit. Nach der Flucht nach Chicago und der damit verbundenen Abhängigkeit Joes von Carmen, ist es nicht mehr sie, die ihm die Stiefel putzt, sondern Joe, welcher beim Trocknen ihrer Nägel hilft.

---

[223] *Carmen Jones*. 1954. Min. ca. 26:52.
[224] *Carmen Jones*. 1954. Min. 17:00, Min. 28:34 und Min. 1:12:53.

Abbildung 3: Carmen und Joe in Senatobia (Min. 27:00)

Abbildung 2: Carmen und Joe in Chicago (Min1:02:35)

Je abhängiger, eifersüchtiger und damit gewaltbereiter Joe wird, desto mehr wendet sich Carmen von ihm ab. Ihre Freiheit und Unabhängigkeit ist das Wichtigste für sie, so sagt sie Joe klar: "No man's gonna tell me when I come and go"[225] und "There's only one that does [own me], that's me, myself!".[226]Am klarsten zeigt sich jedoch Carmens Freiheitswille, als sie sich gegen Joe entscheidet und das sogar mit dem Leben bezahlt. Es kann also durchaus davon ausgegangen werden, dass sie sich trotz des Risikos zu sterben für die Freiheit entschieden hat.

Dass der wahre Grund für das tragische Ende jedoch nicht Carmens Verhalten ist, sondern Joes Unvermögen mit dem Kontrollverlust umzugehen, wird auch durch Carmens Frage vor ihrem ersten Kuss vorweggenommen: "Still don't trust me, huh? Or don't you trust yourself?"[227]

Das Streben nach selbstbestimmtem Leben ist ein für Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner wichtiges Thema. Durch die jahrhundertelange Versklavung waren sie nicht frei gewesen und hatten keine Möglichkeit ihr Leben nach ihren Vorstellungen zu führen. Dies änderte sich zwar offiziell mit der Abschaffung der Sklaverei, aber frei war man noch immer nicht. Besonders die Diskriminierung am Arbeitsmarkt und in öffentlichen Institutionen, wie Schulen, stellte eine große Hürde für viele aufstrebende Afroamerikaner dar.

Die Darstellung von Carmen als primär sexuelle Frau wird von einigen Geschichtswissenschaftlern jedoch kritisiert. Diese ähnle der im 20. Jahrhundert verbreiteten Rolle der „Jezebel", welche eine sexuell aggressive, afroamerikanische Frau

[225] Carmen Jones. 1954. ca. 1:14:06 - 1:14:08.
[226] *Carmen Jones.* 1954. Min. 1:11:43 - 1:11:46.
[227] *Carmen Jones*. 1954. Min. 27:43 - 27:53.

bezeichnet. Die Bezeichnung stammt von einer Erzählung im Alten Testament, welche von Jezebel, eine phönizische Prinzessin handelt. Diese gehörte einer religiösen Strömung an, welche Tempelprostitution betrieb. Durch die Fokussierung auf das Sexuelle sei oft versucht worden, junge Afroamerikanerinnen auf diesen Stereotyp zu reduzieren.[228]

Es stellt sich bei genauer Betrachtung der Rolle von Carmen aber die Frage, ob ihre sexuell offene Art tatsächlich die einzig zu beleuchtende Eigenschaft ist, oder ob sich Carmen Jones doch von der rein sexuell-aggressiven Darstellung unterscheidet. Vielmehr besitzt Carmen Charakterzüge, welche positiv gewertet werden, und sie könnte sogar als teilweise progressive Frauendarstellung gesehen werden. Ein Beispiel für positive Eigenschaften wären Carmens Offenheit und Ehrlichkeit. Schon bei ihrem ersten Auftritt erklärt sie: "[…] I go for you. And if I do, then you are through, boy. […] I told you truly: If I love you that's the end of you"[229]. Dies kann als erste Warnung verstanden werden oder auch als Vorspiegelung der weiteren Handlung. Auch als ihr Husky Millers Manager Diamanten und Pelze im Überfluss verspricht, wenn sie mit nach Chicago käme, erwidert Carmen:

> "Diamonds ain't what I want of a man. If I love him, he don't need no checkbook! If I don't, a checkbook ain't gonna do him no good"[230]

Carmen lässt sich weder von Husky Millers Manager kaufen, anders als ihre Freundinnen, noch geht sie naiv, ohne nach einem Haken zu fragen, mit nach Chicago. Durch Carmens kritisches Hinterfragen des Angebots, wird ihre Intelligenz zum Ausdruck gebracht.
Die Erklärung, dass Carmens Charakter von reiner sexueller Energie getrieben ist, widerspricht der Tatsache, dass sie durchaus Gefühle für Joe entwickelt zu haben scheint.

---

[228] *Anderson*, Mammies No More, 87.
[229] *Carmen Jones*. 1954. Min. 5:32 – 5:54.
[230] *Carmen Jones.* 1954. Ca. 53:41 - 53:48.

Neben ihrem Bekenntnis zu Joe, als sie von anderen begehrt wird, zeigt sich ihre Zuneigung auch durch ihre Kleidung. Im ersten Teil, als sie Joe zu verführen versucht, trägt sie einen kräftig roten Rock. Als sie jedoch auf Joe wartet, ist ihr Kleid zartrosa, also eine wesentlich sanftere Farbe als das zuvor getragene Rot. Im letzten Akt, kurz bevor Joe sie erwürgt, ist ihr Kleid und der dazugehörige Pelz schließlich weiß.

Abbildung 6: Carmen im 1. Akt (Min. 11:54)

Abbildung 5: Carmen im 2. Akt (Min. 36:37)

Abbildung 4: Carmen kurz vor ihrem Tod (Min. 1:34:45)

Durch diese genauere Betrachtung Carmens lässt sich feststellen, dass sie weit mehr als nur eine sexuell-aggressive Frau ist, was ganz klar ein Fortschritt zu den Darstellungen afroamerikanischer Frauen in den 1930er und 1940er Jahren ist. Durch ihre Selbstbestimmtheit und Aufrichtigkeit, kommt Carmen Jones eine gewisse Vorbildwirkung zu, welche die Figur Carmen in den vorgegangenen theatralen Realisationen nicht innehatte.

Anders sieht dies bei Carmens Freundin Frankie aus, welche ursprünglich wie Carmen ihre Zeit in der Bar verbringt. Mit ihrer Sing- und Tanzeinlage "Beat out Dat Rhythm on a Drum", welche Bizets „Zigeunerlied" entspricht, eröffnet sie den zweiten Akt des Films. Diese Performance von Pearl Bailey wurde von einigen Seiten stark kritisiert, da dadurch alte rassistische Stereotype wiederholt werden würden:

> "The tune's self-consciously ‚primitive' rhythm, the lyrics' references to African jungles, the wild dancing, the linkage between musical and bodily expressiveness, and the inclusion of obvious, if brief, elements of

> African-American musical performance styles all serve to link African-American culture with the culture of its origins, which, according to the song, may be found in the deepest regions of the so-called dark continent."[231]

Anders als Carmen, überlegt Frankie nicht, ob das Angebot des Managers einen Haken haben könnte. Darüber hinaus versucht Frankie sogar Carmen zu manipulieren, mit nach Chicago zu gehen, als sie von Husky Millers Manager erfährt, dass wenn Carmen nicht mitkommt, Frankie auch nicht kommen dürfe. Als sie ihre Chancen nach Chicago zu gehen schwinden sieht, greift sie zu allen Mitteln, um Carmen doch noch zu überzeugen:

> "Who's talking about love? We don't care what happens between you and Husky once you get to Chicago. If he don't appeal to you ain't nobody's fault."[232]

Das Gleiche passiert, als Carmen Husky Miller beim Training einen Besuch abstattet und dessen Avancen ablehnt. Der gekränkte Husky Miller droht seinem Manager, ihn zu feuern, sollte er Carmen nicht wieder herbringen. Frankie, die mittlerweile mit Diamanten und Pelzen behängt ist, sieht ihren einstweiligen Wohlstand in Gefahr, und versucht Carmen davon zu überzeugen, Joe zu verlassen. Als Carmen jedoch ablehnt, schlägt Frankie vor, Carmen solle einfach mit beiden eine Beziehung eingehen, einmal des Geldes und einmal der Liebe wegen. In gewisser Weise ist es also Frankie, welche Carmen korrumpiert.
Bei kritischer Betrachtung ist Frankies Darstellung exotisch angelegt, was die Positionierung als die „Andere" hervorruft.[233]

Auch auf den Zweiten Weltkrieg wird in *Carmen Jones* Bezug genommen. Die kriegswichtige Rolle der Frauen während des Kriegs wird im Film hervorgehoben, indem der Film in einer Fallschirmfabrik mit ausschließlich weiblichen Arbeitskräften beginnt.
Auch afroamerikanische Frauen waren während des Kriegs wichtige Arbeitskräfte, beispielsweise in der Armee selbst, als Krankenschwestern. Trotz der gemeinsamen kriegswichtigen Arbeit, waren sie immer noch oft Opfer rassistischer Anfeindungen.[234]

---

[231] Jeff *Smith*, Black Faces, White Voices. The Politics of dubbing in Carmen Jones. In: The Velvet Light Trap Nr. 51 (2003), 35, zit. nach Julia *Eckhoff*, Carmen, eine weiße Fantasie. Alterität und Hegemonie in Otto Premingers Carmen Jones (1954). In: Kristen *Möller*, Inge *Stephan*, Alexandra *Tacke* (Hg.), Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst (Köln, Wien 2011), 100.
[232] *Carmen Jones*. 1954. Min. 53:49 - 53:55.
[233] *Eckhoff*, Carmen, eine weiße Fantasie, 100f.
[234] *Turner-Sadler*, African American History, 162.

Schon zu Beginn des Films wird mithilfe eines Männerchors auf die Situation der Soldaten während des Zweiten Weltkriegs hingewiesen. Das ständige Nachschicken der auch afroamerikanischen Truppen, mit dem einzigen Ziel, den Sieg der USA zu erringen, wird auch im Film thematisiert:

> "Send along another load and win that war, win that war. One more to go and then one more […]. Send them along and win that war!"[235]

Der Gesang der Kinder stellt das ständige Nachschicken neuer Truppen dar und soll gleichzeitig zeigen, dass Kinder schon in jungen Jahren auf den Einsatz im Krieg gedrillt werden.

Nicht nur durch die Frauen, welche in der Fabrik arbeiten und somit die männlichen Arbeitskräfte ersetzen, sondern auch durch ein Lied, welches vorbeimarschierende Kinder singen, wird auf den Krieg hingewiesen:

> „Marching all around the town. Company, squads left: that means turn around! Wish that I was 21, old enough to tote a gun. I'd go and be a soldier, they're the ones that have the fun. Wish I was a bugler man, playing in the Army band, I'd go until I mustered, playing in the Army band."[236]

Was in dieser Szene sofort auffällt, ist, dass die Kinder im Vordergrund und die Soldaten marschierend im Hintergrund gezeigt werden. Während jedoch die Soldaten Uniformen und Schuhe tragen, müssen die Kinder barfuß und mit zerrissener Kleidung auskommen. Es wird also suggeriert, dass besonders ärmlichere Kinder für ein Leben in der Armee empfänglich waren und dadurch auch besonders angesprochen wurden.

Ein weiterer Hinweis für die in den 1950er Jahren immer noch herrschenden Missstände in der afroamerikanischen Bevölkerung ist der gezeigte Zustand der Siedlung, in welcher Carmen ursprünglich lebt. Die Gegend ist mit kleinen, simplen Hütten bebaut, welche zum Großteil heruntergekommen und abgewohnt wirken. Die prekäre Wohnsituation der afroamerikanischen Bevölkerung in den Südstaaten wird so filmisch dargestellt.
Auch die sozialen Aufstiegschancen der afroamerikanischen Bevölkerung werden im Film thematisiert. In der Literatur wird auch hervorgestrichen, dass im Film Fortbewegungsmittel wie Busse, Autos und Züge eine wesentliche Rolle spielen. Während

[235] *Carmen Jones*. 1954. Min. 00:54 - 1:13.
[236] *Carmen Jones*. 1954. Min. 1:50 - 2:27.

in den 1940er Jahren für den Zweiten Weltkrieg afroamerikanische Rekruten angeworben und ihnen soziale Aufstiegschancen versprochen wurden, sah die Situation in den 1950er Jahren anders aus. Es war wieder schwieriger bis fast unmöglich, den sozialen Aufstieg zu schaffen.[237] Durch die Flucht nach Chicago wird auch auf die Second Great Migration Bezug genommen. Obwohl die Entscheidung nach Chicago zu gehen in *Carmen Jones* keineswegs ganz freiwillig getroffen wurde, erhoffen sich Carmen und Joe dort, genau wie viele andere, die dorthin migrierten, eine bessere, sorgenfreiere Zukunft.

Laut Furman wird in *Carmen Jones* nicht nur der Zweite Weltkrieg und dessen Auswirkungen auf die afroamerikanische Gesellschaft, sondern auch schon die in den 1950er Jahren aktuellen Anfänge des Kalten Kriegs thematisiert. So sind rote Flammen, welche zu Beginn und am Ende des Films gezeigt werden, nicht nur ein Symbol für Carmen, welche von Husky Miller mehrmals „Heat Wave“ genannt wird, sondern auch für die westliche Kultur und deren Konflikte. Revolution und Flammen werden darüber hinaus auch oft miteinander assoziiert.[238]

Ein weiteres wiederkehrendes Element ist der Okkultismus. Carmens Großmutter wird als eine den Okkultismus praktizierende Frau gezeigt. Auch Carmen glaubt an die Bedeutung diverser Zeichen, wie beispielsweise Handlesen und Kartenlegen. Aber auch Gegenständen aus der Natur schreibt sie die Fähigkeit zu, die Zukunft voraussagen zu können. Als Carmens Großmutter eine Bussardfeder an der Türschwelle entdeckt, versucht sie durch eigene Rituale die schlechten Geister fernzuhalten. Obwohl sowohl Carmen als auch ihre Großmutter an die Bedeutung dieser bösen Omen glauben, lässt sich Carmen jedoch nicht verunsichern:

> Carmen: “Let the old buzzard flap his wings right over me. Till he comes down and gets me, I got a lot of living to do.”
> Joe: “Don’t tell me you go for that junk!”[239]

Als Carmen sich von Joe distanziert und Frankie ihr die Karten legt, glaubt Carmen fest daran, dass sie sterben muss, da ihr eine Pik Neun gelegt wurde.
Auch Tod und dessen Überwindung hatten schon während der Versklavung der afroamerikanischen Bevölkerung einen wesentlichen Platz im okkulten Glauben und

[237] *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger’s Carmen Jones, 127.
[238] *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger’s Carmen Jones, 131.
[239] *Carmen Jones*. 1954. Min. 24:26 -24:32.

Gesang. Der Glaube, dass der Geist nach dem Tod weiterleben könnte, gab vielen Versklavten Hoffnung:

> "Slaves, transcended death and their daily suffering through the theology carried in their songs. Their lives were infinitely more than bodily existence and death."[240]

In der Literatur gibt es sogar einen Zusammenhang zwischen Chicago, der Stadt in welche Carmen mit Joe flieht und okkulten Religionen. Noch vor Beginn des Ersten Weltkriegs war Chicago ein wichtiger religiöser Stützpunkt. Die dort betriebenen religiösen Praktiken waren jedoch von esoterischen Elementen geprägt. Trommeln, Stampfen und Schreien waren Teil dieser kirchlichen Zeremonien.[241]

Die Veränderung des Verhaltens von Joe kann als ein Merkmal des Melodramas angesehen werden. Seine tiefsten Gefühle kommen durch diverse Ereignisse zum Vorschein. Teilweise wird durch Extremsituationen eine außergewöhnliche Reaktion hervorgerufen, welche zu Beginn für unwahrscheinlich gehalten wird.[242] Melodramen zeigten meist ähnliche Motive auf:

> „stories of power struggles and […] enactments of socio-cultural processes of marginalization or stratification."[243]

Auch Misserfolg und Enttäuschungen sind wesentliche Aspekte des Melodramas[244], welche auch in *Carmen Jones* sichtbar werden. Der aufstrebende, zukünftige Pilot Joe erlebt durch seine Liebe zu Carmen die darauffolgende Enttäuschung. Die Handlung wird durch Hass und Eifersucht weiter geführt. Dies sind Elemente, welche sich bereits in früheren Produktionen Premingers zeigen.

Durch den Einsatz melodramatischer Elemente bekommt der Film, welcher für diese Zeit für einen Hollywoodfilm eher ungewöhnliche Aspekte beinhaltete, wie etwa ausschließlich

---

[240] Chad *Pevateaux*, Mystery Matters. Embodiment and African American Mystics. In: Stephen C. *Finley*, Margarita Simon *Guillory*, Hough R. *Page* Jr. (Hg.), Esotericism in African American religious experience: "there is a mystery" … (Leiden, Boston 2015), 165.

[241] Elizabeth *Pérez*, Working Roots and Conjouring Traditions. Relocating Black 'Cults and Sects' in African-American Religious History. In: Stephen C. *Finley*, Margarita Simon *Guillory*, Hough R. *Page* Jr. (Hg.), Esotericism in African American religious experience: "there is a mystery" … (Leiden, Boston 2015), 74.

[242] Mary Ann *Snyder-Körber*, Perilous Performances. Picturing Occult Inheritance and Staging the Melodrama of the Mind in Wieland. In: Frank *Kelleter*, Barbara *Krah*, Ruth *Mayer* (Hg.), Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood (Heidelberg 2007), 57.

[243] Frank *Kelleter*, Ruth *Mayer*, The Melodramatic Mode Revisited. An Introduction. In: Frank *Kelleter*, Barbara *Krah*, Ruth *Mayer* (Hg.), Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood (Heidelberg 2007), 9.

[244] *Grob*, Alltäglich das Handeln, Heilig der Augenblick, 24.

afroamerikanische Schauspieler und Schauspielerinnen, ein dramaturgisch bewährtes Grundgerüst.

5.4. Rezeption

In den USA stieß *Carmen Jones* aufgrund seiner Besetzung auch teilweise auf Widerstand. So wurde unter anderem versucht, die Premiere des Films im „Lyric Theatre“ in Tupelo, einer im Süden der USA gelegenen Stadt, zu verhindern. Ursprünglich forderten die Gegner des Films, dass dieser ausschließlich in Kinos für Afroamerikaner gezeigt werden sollte. Tupelos Bürgermeister entschied sich jedoch dafür, den Film aus allen Kinos der Stadt zu verbannen.[245]

Carmen Jones wird in der Filmwissenschaft gemischt aufgenommen. Einer der Kritikpunkte ist, dass der Film zwar mit ausschließlich afroamerikanischen Schauspielerinnen und Schauspielern besetzt ist, die Geschichte jedoch aus der Perspektive der weißen Bevölkerung erzählt wird.[246] Auch die zuvor erwähnte Darstellung des Jezebel-Typus wurde im wissenschaftlichen Diskurs kritisiert.[247]
Auch Oscar Hammersteins Aussage über die Beweggründe, die Handlung des dem Film vorangegangenen Broadwaymusicals von 1943 mit ausschließlich afroamerikanischen Schauspielerinnen und Schauspielern zu besetzen, stieß teilweise auf Unverständnis und Ablehnung:

> “[T]he nearest thing in our modern American life to an equivalent of the gypsies in Spain is the Negro. Like the gypsy, he expresses his feelings simply, honestly, and graphically.”[248]

Auch Bosley Crowther, Filmkritiker der New York Times, fand in seiner Bewertung des Films klare Worte:

> Carmen Jones “[…] is a sex melodrama with longhair music and a mad conglomeration of bizarre show. Do not go to it expecting to hear a fully

[245] *Aurich*, „Not dig into my very dark past!”, 184.
[246] *Eckhoff*, Carmen, eine weiße Fantasie, 92.
[247] *Anderson*, Mammies No More, 87.
[248] Oscar II *Hammerstein*, Carmen Jones (1944) (New York, NY 1945), xviii, zit. nach Lisa M. *Anderson*, Mammies No More. The Changing Image of Black Women on Stage and Screen (Totowa, NJ 1997), 91.

> integrated opera sung or see a particularly sensitive or intelligent Negro drama performed."[249]

Dennoch bedeutete der Film auch die Schaffung neuer Rollen für afroamerikanische Schauspielerinnen und Schauspieler. Zuvor waren diese teils auf „race movie"-Produktionen angewiesen oder mussten sich mit Nebenrollen begnügen.[250]

Auch Walter White fand lobende Worte für das Skriptum, welches Otto Preminger ihm zugesandt hatte. Preminger erklärte später Whites Reaktion zu *Carmen Jones*:

> "While White indicated that he principally is opposed to an all-Negro show as such, because their fight is for integration as opposed to segregation in any form [...] he likes this particular script very much and has no objection to any part of it".[251]

Der größte Erfolg war jedoch die Nominierung von Dorothy Dandridge, als erste afroamerikanische Schauspielerin, für den Oscar in der Kategorie „Beste Hauptdarstellerin".[252]

---

[249] Bosley *Crowther*, Up-Dated Translation of Bizet Work Bows. In: New York Times 29.10.1954, online unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9805EEDD113FE33BBC4151DFB667838F649EDE> (9.3.2017).

[250] Thomas *Cripps*, Movies in the Ghetto, B.P. (Before Poitier). In: Negro Digest (Februar 1969), 21.

[251] Donald *Bogle*, Dorothy Dandridge. A Biography (New York, NY 1997), 268, zit. nach Nelly *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger's Carmen Jones. In: In: Chris *Perriam*, Ann *Davis* (Hg.), Carmen. From Silent Film to MTV (New York, NY, Amsterdam 2005), 124.

[252] *International Movie Database*, Dorothy Dandridge. Awards, online unter <http://www.imdb.com/name/nm0199268/awards?ref_=nm_ql_2> (6.3.2017).

6. Didaktisches Konzept

Diese Diplomarbeit kann die Grundlage für verschiedene Unterrichtsansätze sein. Einerseits können mithilfe kritischer Beleuchtung der Lebensumstände diverser Beteiligter, beziehungsweise politischer Gegebenheiten, verschiedene Medien, nicht nur Filme, gedeutet und für Schülerinnen und Schüler besser verständlich gemacht werden. Andererseits können auch Stereotype in Film und Medien, welche vielleicht oft nicht als diese wahrgenommen werden, gemeinsam erarbeitet und kritisch hinterfragt werden. Da die zweite Herangehensweise für das Unterrichtssetting besser geeignet ist, richtet sich dieses didaktische Konzept danach.

Die folgende Einheit wäre für eine achte Klasse AHS-Oberstufe ausgelegt. Die in diesem didaktischen Konzept beschriebenen Kompetenzen stützen sich auf jene, welche im Lehrplan der AHS-Oberstufe für Geschichte und Sozialkunde/Politische Bildung enthalten sind. Die drei zentralen Kompetenzen sind hierbei die Sachkompetenz („Verstehen und politisches Wissen um […] internationale Abhängigkeiten und Verknüpfungen"), die Methodenkompetenz („Fähigkeiten der Anwendung analytischer Instrumente und Verfahren; Recherche aus unterschiedlichen Quellen usw.") und die Sozialkompetenz („sensibles Gruppenverhalten, Argumentieren eigener Positionen, Verantwortungsbewusstsein, Reflexionsfähigkeit").[253] Außerdem sollte durch die Einbettung von filmischem Material auf folgenden Punkt im Lehrplan näher eingegangen werden: „Rolle der Medien zwischen Politik, Wirtschaft, Kultur und Gesellschaft".[254]

Auch heutzutage werden Stereotype im Film und Fernsehen verwendet. Im Unterricht ist es dementsprechend wichtig, auf diese stereotypischen Darstellungen einzugehen und den Schülerinnen und Schülern die historische Herkunft und Entstehung dieser genauer zu erklären. Ein Hauptziel dieser zweigeteilten Unterrichtseinheit ist deshalb, die Schülerinnen und Schüler zu sensibilisieren und auf immer noch existierende Stereotype hinzuweisen. Darüber hinaus sollen die Schülerinnen und Schüler darauf aufmerksam gemacht werden, dass es im Film auch durchaus eine positive Entwicklung hin zu weniger stereotypischen Elementen gibt.

---

[253] *Bundesministerium für Bildung*, AHS-Lehrpläne Oberstufe neu. Geschichte und Sozialkunde/Politische Bildung, online unter <https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?4dzgm2> (3.3.2017), 1.

[254] *Bundesministerium für Bildung*, AHS-Lehrpläne, 4.

Teil 1			
	Tätigkeit	Methode	Kompetenz (/Kommentar)
1.	*Brainstorming:* „Was sind Stereotype?“	offene Diskussion	(Einstieg)
2.	*Einführung:* Die Darstellung von Afroamerikanern/Afroamerikanerinnen im Laufe der Geschichte	kurzer Lehrervortrag	Sachkompetenz / (Kontextualisierung)
3.	Gruppeneinteilung und Zuteilung der Arbeitsaufgaben		(4 verschiedene Gruppen)
4.	Ansehen der Serie/Sequenz		Methodenkompetenz
5.	Diskussion in den Gruppen	Gruppenarbeit	Sozialkompetenz
6.	Präsentation und Diskussion der Ergebnisse	Präsentation	Sozialkompetenz

Am Anfang der Unterrichtseinheit sollte die Frage stehen, was Stereotype sind und welche Erfahrungen die Schülerinnen und Schüler mit diesen schon gemacht haben. Hierfür wird ein Brainstorming an der Tafel durchgeführt. Dies sollte als Einstieg und zur Aktivierung des Wissens der Schülerinnen und Schüler dienen. Anschließend werden die gesammelten Begriffe genauer beleuchtet und die Schülerinnen und Schüler werden gefragt, wodurch sie glauben, dass diese Stereotype entstanden seien. Da die Unterrichtseinheit den Fokus auf Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner in Film und Fernsehen legt, wird ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Darstellung von Sambos, Mammies bis hin zu Jazzmusikern gegeben. Dies dient zur Kontextualisierung, um den Schülerinnen und Schülern darzulegen, dass afroamerikanische Stereotype eine lange Geschichte im Film haben und um ihnen damit Sachkompetenz zu vermitteln.

Um den Schülerinnen und Schülern auch nahezubringen, dass auch heute noch stereotypische Darstellungen afroamerikanischer Charaktere in Film und Fernsehen, vor allem in Sitcoms, Bestand haben, könnte beispielsweise *2 Broke Girls* herangezogen werden.

Die Schülerinnen und Schüler werden in vier Gruppen aufgeteilt, welche jeweils eine Aufgabenstellung bekommen. Die erste Gruppe hat die Aufgabe, genau zu beobachten, wie sich der afroamerikanische Charakter sprachlich ausdrückt. Die zweite Gruppe soll das

Auftreten, also die Kostümauswahl, die Mimik und Gestik, unter die Lupe nehmen. Die dritte Gruppe befasst sich genauer mit der Beziehung zu den anderen Charakteren und die vierte Gruppe soll herausarbeiten, was die Hauptaufgabe des Charakters in der Handlung ist. Anschließend wird die Serie den Schülerinnen und Schülern vorgeführt. Es wird erwartet, dass sich diese währenddessen Notizen zu den ihnen zugeteilten Aufgaben machen. Ziel ist es, Methodenkompetenz zu trainieren und die Schülerinnen und Schüler für das Thema zu sensibilisieren.

Danach sollen sich die einzelnen Gruppen zusammenfinden und ihre Notizen zum gerade Gesehenen vergleichen und eine gemeinsame Antwort auf die Aufgabenstellung finden. Hierbei haben die Schülerinnen und Schüler die Möglichkeit über ihre Ergebnisse zu diskutieren und auch das Argumentieren zu üben und somit ihre Sozialkompetenz zu trainieren. Abschließend werden die Ergebnisse der einzelnen Gruppen präsentiert und nach jeder Präsentation wird eine kurze Diskussion geführt, in der andere Ansichten beziehungsweise Fragen thematisiert werden. Dadurch wird auch wieder die Sozialkompetenz gestärkt.

Teil 2			
	Tätigkeit	Methode	Kompetenz (/Kommentar)
1.	*Weltcafé*: in Gruppen Texte zu Filmschaffenden lesen + Informationsplakatgestaltung	Gruppenarbeit	sinnerfassendes Lesen / Sachkompetenz
2.	neue Gruppen „mischen“ + Erklärung der nächsten Schritte		
3.	Erklären der Texte	Präsentation	Sozialkompetenz
4.	Zusammenfassung durch Freiwillige + Austeilen aller Texte	Präsentation	Sozialkompetenz
5.	Nennung positiver, stereotypenfreier Darstellungen		Sachkompetenz

Nachdem der Blick der Schülerinnen und Schüler auf stereotypische Elemente geschärft wurde, wird der zweite Teil der Unterrichtseinheit dazu verwendet, den Schülerinnen und Schülern diverse afroamerikanische Filmschaffende, welche im Laufe der Geschichte

maßgeblich an der positiveren Darstellung von Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen im Film beteiligt waren, näherzubringen.

Um das Lernen offener zu gestalten, könnte ein Weltcafé eingerichtet werden. Hierbei werden vier Stationen benötigt, mit jeweils einem eigenen Text zu einem von vier afroamerikanischen Filmschaffenden. Auch für diese Aufgabe werden die Schülerinnen und Schüler in vier Gruppen geteilt. Diese lesen jeweils einen Text über einen afroamerikanischen Filmschaffenden. Die vier Texte behandeln Sidney Poitier, Dorothy Dandridge, Harry Belafonte und Oscar Micheaux. Dies dient wieder zur Stärkung der Sachkompetenz. Nachdem die Texte durchgelesen wurden, bespricht jede Gruppe gemeinsam das Gelesene, um eventuell aufgekommene Fragen zu beantworten, und gestaltet ein kleines Informationsplakat. Anschließend werden die Gruppen wieder durchgemischt und zwar so, dass sich an jeder Station mindestens ein Mitglied der ursprünglichen Gruppen einfindet. Es gibt also pro Filmschaffenden jeweils eine Station. Die Schülerin oder der Schüler, welcher sich zuvor den Text über den jeweiligen Filmschaffenden durchgelesen hatte, erklärt nun mithilfe des Informationsplakats, worum es in ihrem Text gegangen ist. Die Schülerinnen und Schüler sollten sich Notizen zu den einzelnen Stationen machen. Um das Weltcafé abzuschließen, werden pro Gruppe Freiwillige gesucht, welche den ursprünglichen Text nicht gelesen hatten, um die wichtigsten Punkte für alle nochmals zusammenzufassen. Danach erhalten alle die restlichen Texte.

Um den Schülerinnen und Schülern einen positiven Abschluss der Einheit zu ermöglichen, können positive, aktuelle Beispiele für eine stereotypenfreie Darstellung von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern genannt oder kurze Ausschnitte gezeigt werden, wie beispielsweise der auf einer wahren Begebenheit beruhenden Film *Hidden Figures* (2016), in welchem afroamerikanische Mathematikerinnen für die NASA tätig sind.

7. Resümee und Ausblick

Das primäre Ziel dieser Arbeit war es, zu erörtern, inwieweit sich das Leben der Filmschaffenden, politische Ereignisse und Zensur auf die Repräsentation von Afroamerikanern im Hollywoodfilm ausgewirkt haben. Dies konnte mithilfe der genauen Betrachtung dieser Aspekte und der anschließenden Filmanalysen von *Fury*, *No Way Out* und *Carmen Jones* erreicht werden.

Zuallererst stand das Leben der Filmschaffenden im Mittelpunkt der Betrachtungen dieser Arbeit. Sowohl Fritz Lang, als auch Otto Preminger zogen von Europa nach Hollywood, jedoch waren die Umstände dieser Reisen unterschiedlich. Es ist ersichtlich, dass Fritz Langs Erlebnisse auf seiner Flucht aus Deutschland und die Eindrücke, welche er in seiner neuen Heimat USA sammelte, durchaus in *Fury* erkennbar sind. Einen Beweis dafür liefert beispielsweise die visuelle Ähnlichkeit des Gefängnisbrands mit dem Reichstagsbrand von 1933. Otto Premingers persönlicher Einfluss ist besonders in Bezug auf seine zuvor gemachten Erfahrungen mit Zensur für die Produktion von *Carmen Jones* von Bedeutung.

Der Production Code hatte besonders in den 1930er und 1940er Jahren großen Einfluss darauf, was auf der Leinwand gezeigt werden durfte. So wurden durch Einwirken der Production Code Administration nach deren eigenen Moralvorstellungen besonders kritische, real wirkende oder vermeintlich gewalttätige Szenen zensiert. Auch in *Fury* schafften es nicht alle Szenen in den Film, da besonders Lynchjustiz anprangernde Sequenzen zensiert wurden. Mit der Zeit verlor der Production Code jedoch seine Bedeutung. Stattdessen wurde in den 1950er Jahren der Kampf gegen den Kommunismus wichtiger. So musste unter anderem in *Carmen Jones* vor Beginn der Dreharbeiten untersucht werden, ob die Schauspielerinnen und Schauspieler Verbindungen in kommunistische Kreise hatten.
Der Produktion Code stellte sich nicht als einzige zensierende Instanz während der jeweiligen Produktionsarbeiten heraus. Auch die Produktionsstudios hatten großen Einfluss auf den fertigen Film. Sie beeinflussten darüber hinaus auch die Repräsentation der afroamerikanischen Charaktere, sodass beispielsweise in *Fury* Afroamerikaner nur als Komparsen auftreten konnten. Auch einige Städte zensierten Filme oder verbannten diese zur Gänze aus den Kinos. So wurde nicht nur *No Way Out* kurze Zeit nicht in Chicagos

Kinos gezeigt, sondern es wurde auch *Carmen Jones* aus diversen Kinos verbannt, mit der Begründung, dass der Film nur in Kinos für Afroamerikaner gezeigt werden sollte.

Diese Arbeit beschäftigt sich besonders mit der Frage nach dem Einfluss sozialer und politischer Ereignisse. Die größten historischen Ereignisse, welche die drei Hollywoodfilme behandelten, sind Lynchmorde an Afroamerikanern, die Great Migration vom Süden in den Norden der USA, Race Riots, welche in Folge dessen ausbrachen und die Second Great Migration. Diese Begebenheiten werden in den drei Filmen auf verschiedenste Weise thematisiert. In *Fury* werden die Entstehung eines Mobs und die darauffolgende Lynchjustiz angeprangert. *No Way Out* spielt auf die ersten Aufstiegschancen der afroamerikanischen Bevölkerung an. Damit verbunden sind die Abstiegsängste der weißen Bevölkerung, welche sowohl in der Realität, als auch im Film zu Rassenkämpfen führten. Carmen Jones bezieht sich sowohl auf die Kriegsbeteiligung vieler afroamerikanischer Soldaten während des Zweiten Weltkriegs, als auch auf die zweite große Binnenimmigrationswelle von den Südstaaten in die nördlicheren Bundesstaaten.
Jedoch auch weniger signifikante politische Gegebenheiten finden sich in den Filmen wieder, beispielsweise das System der „Elected Officials“. So wird in *Fury* kritisiert, dass Sheriffs gewählt werden und dementsprechend hauptsächlich auf ihre eigene Wiederwahl bedacht sind. Statt zu versuchen den wahren Täter zu finden, gibt sich der Sheriff mit dem erstbesten Tatverdächtigen zufrieden. Auch in *No Way Out* findet sich Kritik an diesem System, jedoch in diesem Fall an der Wahl der Krankenhausdirektoren, welche mehr um das Image des Krankenhauses, als um das Wohlergehen der Patienten oder der Ärzte besorgt sind.

Die Antwort auf die Frage der Rollenverteilung für afroamerikanische Schauspielerinnen und Schauspieler ist nicht eindeutig zu beantworten. Zwar wurden sie anfangs wenn überhaupt nur für Nebenrollen engagiert, jedoch gab es in den 1930er und 1940er Jahren auch sogenannte „race movies“, welche ausschließlich Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner portraitierten. So ist zu beobachten, dass in Hollywoodfilmen der 1930er Jahre wenige Afroamerikaner zu sehen sind, wie in *Fury*, dies sich aber mit den 1950er Jahren verbessert und Filme wie Carmen Jones mit einer rein afroamerikanischen Besetzung produziert wurden.

Neben der Rollenverteilung ist auch die Verwendung von stereotypischen Elementen in den Filmen zu beobachten. So werden Stereotype wie Mammies, Toms und Sambos gezeigt, aber auch teils kritisch hinterfragt, wie etwa in *No Way Out* die Rolle eines Afroamerikaners als immer gutgelaunter Sambo. Ein weiteres wiederkehrendes Element ist die Musik. Eine große Rolle spielt hierbei Jazz, welcher als Ausweg und als Symbol für Freiheit gezeigt wird. Auch die Sprache war in dieser Arbeit von besonderem Interesse. Es stellte sich jedoch heraus, dass in den meisten Fällen, in denen afroamerikanische Schauspieler und Schauspielerinnen mit Sprechrollen bedacht wurden, diese wider Erwarten nicht „African American English", sondern meist klares Standardenglisch sprechen.

In allen drei Filmen spielen alle oben genannten Faktoren eine Rolle und die Darstellung beziehungsweise Repräsentation von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern muss als eine Komposition all dieser Faktoren gesehen werden. Jedoch ist auch wichtig anzumerken, dass es durchaus Unterschiede in dem Einfluss, welche manche Aspekte auf den Film hatten, gibt. Politische und soziale Ereignisse während der 1930er bis 1950er Jahre sind hingegen in allen drei Filmen von großer Bedeutung und zeichnen sich unter anderem durch die Handlung ab.

Es lässt sich also feststellen, dass durchaus verschiedenste Einflüsse auf die Repräsentation von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern im Hollywoodfilm der 1930er bis 1950er Jahre bestanden. Um diese Einflüsse noch näher zu betrachten, wäre eine genaue Analyse der „race movies" und deren Einwirken auf Hollywoodproduktionen möglich.

Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: GEFÄNGNISBRAND FURY (MIN. 43)

Fury. R: Fritz Lang. Drehbuch: Bartlett Cormack, Fritz Lang. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) 1936.

ABBILDUNG 2: CARMEN UND JOE IN SENATOBIA (MIN. 27:00)

Carmen Jones. R: Otto Preminger. Drehbuch: Harry Kleiner. USA: Carlyle Productions 1954.

ABBILDUNG 3: CARMEN UND JOE IN CHICAGO (MIN. 1:02:35)

Carmen Jones. R: Otto Preminger. Drehbuch: Harry Kleiner. USA: Carlyle Productions 1954.

ABBILDUNG 4: CARMEN IM 1. AKT (MIN. 11:54)

Carmen Jones. R: Otto Preminger. Drehbuch: Harry Kleiner. USA: Carlyle Productions 1954.

ABBILDUNG 5: CARMEN IM 2. AKT (MIN. 36:37)

Carmen Jones. R: Otto Preminger. Drehbuch: Harry Kleiner. USA: Carlyle Productions 1954.

ABBILDUNG 6: CARMEN KURZ VOR IHREM TOD (MIN. 1:34:45)

Carmen Jones. R: Otto Preminger. Drehbuch: Harry Kleiner. USA: Carlyle Productions 1954.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Bibliographie

Bücher:

Lisa M. *Anderson*, Mammies No More. The Changing Image of Black Women on Stage and Screen (Totowa, NJ 1997).

Rolf *Aurich*, „Not dig into my very dark past!". In: Norbert *Grob*, Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen* (Hg.), Otto Preminger (Berlin 1999).

Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente (Berlin 2001).

Alexander *Bahar*, Wilfried *Kugel*, Der Reichstagsbrand. Wie Geschichte gemacht wird (Berlin 2001).

Gregory D. *Black*, Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies (Cambridge 1994).

Peter *Bogdanovic*, Fritz Lang in America (London 1967).

Peter *Bogdanovich*, Who the hell's in it? Portraits and Conversations (London 2004).

Donald *Bogle*, Dorothy Dandridge. A Biography (New York, NY 1997), 277, zit. nach Nelly *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger's Carmen Jones. In: In: Chris *Perriam*, Ann *Davis* (Hg.), Carmen. From Silent Film to MTV (New York, NY, Amsterdam 2005).

Donald *Bogle*, Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive History of Black in American Films (New York, NY 1989).

Joseph *Boskin*, Sambo. The Rise & Demise of an American Jester (New York 1986).

Peter *Buchka*, Ansichten des Jahrhunderts. Film und Geschichte in zehn Portraits (München 1988).

James Lincoln *Collier*, Jazz. The American Theme Song (New York, NY 1993).

Thomas *Cripps*, African Americans and Jews in Hollywood. Antagonistic Allies. In: Jack *Salzman*, Cornel *West* (Hg.), Struggles in the Promised Land (New York, Oxford 1997).

Thomas *Cripps*, African Americans on the Silver Screen. The Evolution of Black Film. In: Steven *Mintz*, Rand *Roberts* (Hg.), Hollywood's America. United States History Through Its Films (St. James, NY 1993).

Thomas *Cripps*, Making movies Black. The Hollywood message movie from World War II to the civil rights era (New York, NY 1993).

Thomas *Doherty*, Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II (New York 1993).

Benjamin O. *Davis*, History of the Special Section of the Inspector General (17.4.1946). In: Morris MacGregor, Bernard Nalty (Hg.), Blacks in the United States Armed Forces. Basic Documents, Bd. 5: Black Soldiers in World War II (Wilmington 1977), 459, zit. nach Thomas *Doherty*, Projections of War. Hollywood, American Culture, and World War II (New York 1993).

Susan *Davis*, Authentic History, Ku Klux Klan, 1865-1877 (New York 1924), 236, zit. nach Michael *Newton*, White Robes and Burning Crosses. A History of the Ku Klux Klan from 1866 (Jefferson, NC 2014).

Stephan *Dolezel*, Martin *Loiperdinger*, Hitler in Parteitagsfilm und Wochenschau. In: Martin *Loiperdinger*, Rudolf *Herz*, Ulrich *Pohlmann* (Hg.), Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film (München 1995).

Thomas *Doherty*, Hollywood's Censor. Joseph Breen & the Production Coder Administration (New York, NY 2007).

Julia *Eckhoff*, Carmen, eine weiße Fantasie. Alterität und Hegemonie in Otto Premingers Carmen Jones (1954). In: Kristen *Möller*, Inge *Stephan*, Alexandra *Tacke* (Hg.), Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst (Köln, Wien 2011).

James *Elliott*, Jürgen *Pelzer*, Einleitung: Stationen der Vorurteilskritik. In: James *Elliott*, Jürgen *Pelzer*, Carol *Poore* (Hg.), Stereotyp und Vorurteil in der Literatur. Untersuchungen zu Autoren des 20. Jahrhunderts (Göttingen 1978).

Kenneth L. *Geist*, Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz (New York 1978), 80, zit. nach Gregory D. *Black*, Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies (Cambridge 1994).

James N. *Gregory*, The Second Great Migration. A Historical Overview. In: Kenneth L. *Kusmer*, Joe William *Trotter* (Hg.), African American urban history since World War II (Chicago, London 2009).

Norbert *Grob*, Alltäglich das Handeln, Heilig der Augenblick. In: Norbert *Grob*, Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen* (Hg.), Otto Preminger (Berlin 1999).

Sibylle *Groth*, Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film (Marburg 2003).

Oscar II *Hammerstein*, Carmen Jones (1944) (New York, NY 1945), xviii, zit. nach Lisa M. *Anderson*, Mammies No More. The Changing Image of Black Women on Stage and Screen (Totowa, NJ 1997).

Ben *Hecht*, A Child of the Century (New York 1954), 479, zit. nach Gregory D. *Black*, Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies (Cambridge 1994).

Garth *Jowett*, Film: The Democratic Art. A Social History of American Film (Boston 1976), 237, zit. nach Ellen *Scott*, Regulating "Nigger": Racial Offense, African American Activists, and the MPPDA, 1928-1961. In: Film History Nr. 26(4) (2014).

Helmut *Korte*, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch (Berlin 2001).

Frank *Kelleter*, Ruth *Mayer*, The Melodramatic Mode Revisited. An Introduction. In: Frank *Kelleter*, Barbara *Krah*, Ruth *Mayer* (Hg.), Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood (Heidelberg 2007).

Siegfried *Kracauer*, From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film (London 1947).

Fritz *Lang*, Fritz Lang Selbstportrait. In: Hermann *Treuner* (Hg.), Filmkünstler. Wir über uns selbst (Berlin: 1928), zitiert nach: Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente.

Dan *Leab*, Blacks in American Cinema. In: Gary *Crowdus* (Hg.), The Political Companion to American Film (Chicago 1995).

Peter B. *Levy*, The Civil Rights Movement (Westport, CT 1998).

Patrick *McGilligan*, Fritz Lang. The Nature of the Beast (New York, NY 1997).

Raymond A. *Mohl*, "South of the South?". Jews, Blacks, and the Civil Rights Movement in Miami, 1945-1960. In: Jack E. *Davis*, The Civil Rights Movement (Malden MA 2001).

Jonathan *Munby*, Heimat Hollywood. Billy Wilder, Otto Preminger, Edgar Ulmer, and the Criminal Cinema of the Austrian-Jewish Dispora. In: David F. *Good*, Ruth *Wodak* (Hg.), From World War to Waldheim. Culture and Politics in Austria and the United States (New York, NY 1999).

Bruce *Nelson*, Organized Labor and the Struggle for Black Equality in Mobile during World War II. In: Jack E. *Davis*, The Civil Rights Movement (Malden, MA 2001).

Frederick *Ott*, The Films of Fritz Lang (Secausus 1979).

Michael *Newton*, White Robes and Burning Crosses. A History of the Ku Klux Klan from 1866 (Jefferson, NC 2014).

Elizabeth *Pérez*, Working Roots and Conjouring Traditions. Relocating Black ‘Cults and Sects’ in African-American Religious History. In: Stephen C. *Finley*, Margarita Simon *Guillory*, Hough R. *Page* Jr. (Hg.), Esotericism in African American religious experience: “there is a mystery” … (Leiden, Boston 2015).

Chris *Perriam*, Ann *Davis* (Hg.), Carmen. From Silent Film to MTV (New York, NY, Amsterdam 2005).

Chad *Pevateaux*, Mystery Matters. Embodiment and African American Mystics. In: Stephen C. *Finley*, Margarita Simon *Guillory*, Hough R. *Page* Jr. (Hg.), Esotericism in African American religious experience: “there is a mystery” … (Leiden, Boston 2015).

Gerald *Pratley*, The Cinema of Otto Preminger (London 1971), 110f., zit. nach Nelly *Furman*, Screen Politics. Otto Preminger’s Carmen Jones. In: Chris *Perriam*, Ann *Davis* (Hg.), Carmen. From Silent Film to MTV (New York, NY, Amsterdam 2005).

Otto *Preminger*, Preminger. An Autobiography (New York, NY 1977).

Henry T. *Sampson*, Blacks in Black and White. A Source Book on Black Films (Metuchen, N.J. & London 1995).

Frederick James *Smith*, Hollywood’s New Purity Tape Measure, In: Liberty Magazine Nr. 43 (15.8.1936), zit. nach Thomas *Doherty*, Hollywood’s Censor. Joseph Breen & the Production Coder Administration (New York, NY 2007).

Mary Ann *Snyder-Körber*, Perilous Performances. Picturing Occult Inheritance and Staging the Melodrama of the Mind in Wieland. In: Frank *Kelleter*, Barbara *Krah*, Ruth *Mayer* (Hg.), Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood (Heidelberg 2007).

Henri *Tajfel*, John *Turner*, An integrative theory of intergroup conflict. In: William G. *Austin*, Stephen *Worchel* (Hg.), The social psychology of intergroup relation (Monterey, CA 1979), 40, zit. nach Sibylle *Groth*, Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film (Marburg 2003).

Quintard *Taylor*, The forging of a black community. Seattle’s Central District, from 1870 through the Civil Rights Era (Seattle, WA 1994).

Ariane *Thomalla*, Die >femme fragile<. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende (Düsseldorf 1972).

Michael *Töteberg*, Fritz Lang (Reinbek bei Hamburg 1985).

Daniela *Trautmann*, Mitläufer im Nationalsozialismus und ihre Darstellung in der Literatur (Marburg 2005).

Joanne *Turner-Sadler*, African American History. An Introduction (New York, NY 2006).

Rhonda Y. *Williams*, The politics of public housing. Black women's struggles against urban inequality (New York, NY 2004).

Victoria W. *Wolcott*, Race, Riots, and Roller Coaster. The Struggle Over Segregated Recreation in America (Philadelphia, PA 2012).

Zeitungen und Zeitschriften:

Atlanta Daily World, Couldn't Mention Lynching on NBC Program! (15.2.1934), 1, zit. nach Ellen *Scott*, Regulating "Nigger": Racial Offense, African American Activists, and the MPPDA, 1928-1961. In: Film History Nr. 26(4) (2014).

Ginger *Clark*, Beyond the great divide. Hollywood and race relations in the 1950s. In: Howard Journal of Communications Nr. 7(4) (1.10.1996), 373-382.

Vincent W. *Cobb*, 1892-1938. In: Journal of the National Medical Association Nr. 67 (1985), 73-80, zit. nach Judith *Green-McKenzie*, Training African-American residents in the 20th century. In: Journal of the National Medical Association Nr. 96(3) (März 2004).

Thomas *Cripps*, Movies in the Ghetto, B.P. (Before Poitier). In: Negro Digest (Februar 1969), 21-27 und 45-48.

Thomas *Cripps*, Sam the Piano Player. The Man Between. In: Journal of Popular Film and Television Nr. 27(4) (Winter 2000), 16-23.

Thomas *Cripps*, 'Walter's Thing'. The NAACP's Hollywood Bureau of 1946 – A Cautionary Tale. In: Journal of Popular Film and Television Nr. 33(2) (Sommer 2005), 116-125.

Laura *Crossley*, Indicting Americana. How Max Ophüls exposed the American Dream in Caught (1949) and The Reckless Moment (1949). In: Studies in European Cinema Nr. 11(2) (15.9.2014), 116-125.

Ryan *De Rosa*, Historizing the Shaddows and the Acts. No way Out and the Imagining of Black Activist Communities. In: Cinema Journal Nr. 51(3) (Frühling 2012), 52-73.

Filmkurier, Nr 119 (20.5.1924) und Nr. 120 (21.5.1924), zitiert nach: Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen, Cornelius Schnauber (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente.

Gero *Gandert*, Interview mit Fritz Lang, In: Cinemathek (Hamburg 1963), 127, zit. nach Adolf *Heinzlmeier*, Fritz Lang (Rastatt 1990).

Jay *Garcia*, Home of the Brave. Frantz Fanon and cultural pluralism. In: Comparative American Studies Nr. 4(1) (1.3.2006), 49-65.

Suzanne *Gignac*, De Hattie McDaniel à Sidney Poitier. In: Séquences Nr. 59 (Dezember 1969), 23-27.

Judith *Green-McKenzie*, Training African-American residents in the 20th century. In: Journal of the National Medical Association Nr. 96(3) (März 2004), 372-375.

Noah *Isenberg*, Edgar G. Ulmer: A Filmmaker at the Margins (Berkeley, CA 2013).

Anton *Kaes*, A Stranger in the House. Fritz Lang's "Fury" and the Cinema of Exile. In: New German Critique, Film and Exile Nr. 89 (Spring-Summer 2003), 33-58.

Fritz *Lang*, Mein Film M. Ein Tatsachenbericht. In: Die Filmwoche Nr. 21 (20.5.1931), zit. nach: Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente.

Fritz *Lang*, Screen Forward, Program to the film, World Theatre, New York, 19.3.1943, zit. Nach Siegfried *Kracauer*, From Caligari to Hitler (1947).

Daniel *Leab*, From "Sambo" to "Superspade". The Black in Film. In: Film & History, Nr. 2(3) (September 1972).

Lichtbild-Bühne, Nr. 121 (21.5.1931), zit. nach: Rolf *Aurich*, Wolfgang *Jacobsen*, Cornelius *Schnauber* (Hg.), Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente.

Pittsburgh Courier, Chicago Lifts Ban; Boston Nixes Sunday (9.9.1950), zit. nach Ryan *De Rosa*, Historizing the Shaddows and the Acts. No way Out and the Imagining of Black Activist Communities. In: Cinema Journal Nr. 51(3) (Frühling 2012), 53.

Sidney *Poitier*, Christian *Campbell*, "Island Boy". An Interview with Sir Sidney Poitier. In: Callaloo Nr. 30(3) (Frühling 2007), 482-486.

Ellen *Scott*, Regulating "Nigger": Racial Offense, African American Activists, and the MPPDA, 1928-1961. In: Film History Nr. 26(4) (2014), 1-31.

Jeff *Smith*, Black Faces, White Voices. The Politics of dubbing in Carmen Jones. In: The Velvet Light Trap Nr. 51 (2003), 35, zit. nach Julia *Eckhoff*, Carmen, eine weiße Fantasie. Alterität und Hegemonie in Otto Premingers Carmen Jones (1954). In: Kristen *Möller*, Inge *Stephan*, Alexandra *Tacke* (Hg.), Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst (Köln, Wien 2011).

United Press, No Arrests Indicated By Rolph. In: The Healdsburg Tribune Nr. 22 (27.11.1933).

United Press, Police To Lift Ban On Film 'No Way Out'. In: Chicago Tribune Nr. 208 (31.8.1950).

United Press Service, Mob Storms Jail: Negro Inmate Shot. In: The Daily Banner Nr. 198 (31.5.1930).

Fred R. *Moore* (Hg.), The Difficulties of a Pioneer Film Company. In: New York Age 46 (9.8.1917).

Roy *Wilkins*, Score for the Movies. In: The Crisis Nr. 10 (Oktober 1944).

Internetquellen

Annette *Erdmann*, A Woman's Protest. History Distorted for Purposes of a Moving Picture Sensation. In: New York Times 21.3.1915, online unter <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9906E4D61439EF32A25752C2A9659C946496D6CF> (30.11.2016).

Bundesministerium für Bildung, AHS-Lehrpläne Oberstufe neu. Geschichte und Sozialkunde/Politische Bildung, online unter <https://www.bmb.gv.at/schulen/unterricht/lp/lp_neu_ahs_05_11857.pdf?4dzgm2> (3.3.2017).

Bosley *Crowther*, The Screen in Review: 'The Moon Is Blue,' Preminger's Film Version of Play, Opens at the Sutton and Victoria. In: New York Times 9.7.1953, online unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9902E6DD173DE23BBC4153DFB1668388649EDE> (11.3.2017).

Bosley *Crowther*, Up-Dated Translation of Bizet Work Bows. In: New York Times 29.10.1954, online unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9805EEDD113FE33BBC4151DFB667838F649EDE> (9.3.2017).

Toby *Fishbein*, The Legacy of George Washington Carver. In: *Iowa State University*, University Library Digital Collections, März 2007, online unter <http://digitalcollections.lib.iastate.edu/george-washington-carver/biography> (13.3.2017).

Elizabeth *Hines*, Eliza *Steelwater*, Historical American Lynching Data Collection Project, online unter <http://people.uncw.edu/hinese/HAL/HAL%20Web%20Page.htm> (22.6.2016).

International Movie Database, Carmen Jones (1954), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0046828> (6.3.2017).

International Movie Data Base, Casablanca (1942), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0034583> (17.11.2016).

International Movie Database, Dorothy Dandridge. Awards, online unter <http://www.imdb.com/name/nm0199268/awards?ref_=nm_ql_2> (6.3.2017).

International Movie Database, Fury (1936), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0027652> (9.12.2016).

International Movie Database, No Way Out (1950), online unter <http://www.imdb.com/title/tt0042792> (28.2.2017).

National Archives and Records Administration, Power of Persuasion. Poster Art From World War II: United We Win, online unter <https://www.archives.gov/exhibits/powers_of_persuasion/united_we_win/united_we_win.html> (15.2.2017).

National Sheriffs' Association, Frequently Asked Questions, online unter <https://www.sheriffs.org/publications-resources/resources/faq> (7.12.2016).

Frank *Nugent*, 'Fury,' a Dramatic Indictment of Lynch Law, Opens at the Capitol. In: New York Times 6.6.1936, online unter <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F00E0DE113FEE3BBC4E53DFB066838D629EDE> (29.11.2016).

Michael *Sainato*, 100-Year Anniversary of the Hanging of Leo Frank. Remembering the lynching of a Jewish pencil factory manager. In: Observer 17.8.2015, online unter <http://observer.com/2015/08/100-year-anniversary-of-the-hanging-of-leo-frank> (12.12.2016).

Tulsa Historical Society & Museum, 1921 Tulsa Race Riot, online unter <http://tulsahistory.org/learn/online-exhibits/the-tulsa-race-riot> (22.6.2016).

Filmographie

Carmen Jones. R: Otto Preminger. Drehbuch: Harry Kleiner. USA: Carlyle Productions 1954.

Casablanca. R: Michel Curtiz. Drehbuch: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch. USA: Warner Bros. 1942.

Fury. R: Fritz Lang. Drehbuch: Bartlett Cormack, Fritz Lang. USA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) 1936.

Home of the Brave. R: Mark Robson. Drehbuch: Carl Foreman. USA: Stanley Kramer Productions 1949.

No Way Out. R: Joseph L. Mankiewicz. Drehbuch: Joseph L. Mankiewicz, Lesser Samuels, Philip Yordan. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation 1950.

Weitere Filme:

Amerikaner Shadkhn (1940)

A Nigger in the Woodpile (1904)

Birth of a Nation (1915)

Caught (1949)

Das Testament des Dr. Mabuse (1933)

Die Nibelungen (1924)

Forever Amber (1947)

Going My Way (1944)

Gone with the Wind (1939)

Hidden Figures (2016)

Laura (1944)

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (1931)

Metropolis (1927)

Moon Over Harlem (1939)

Realization of a Negro's Ambition (1916)

Somewhere I'll Find You (1942)

The Moon Is Blue (1953)

Abstract – Deutsch & English

Deutsch:

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Einflüssen auf die Repräsentation von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern im Hollywoodfilm der 1930er bis 1950er Jahre. Hierbei wird erörtert, inwieweit sich das Leben der Filmschaffenden, politische Ereignisse und Zensur auf die Repräsentation von Afroamerikanern im Film ausgewirkt haben. Dies wird anhand der historisch-kontextualisierten Filmanalysen von *Fury* (1936), *No Way Out* (1950), und *Carmen Jones* (1954) veranschaulicht.

Einer der wesentlichen Aspekte dieser Arbeit ist die Behandlung der Leben der einzelnen Filmschaffenden und die Veranschaulichung von Parallelen von im Film Gezeigtem zu Erlebnissen von Fritz Lang, Sidney Poitier, Joseph L. Mankiewicz und Otto Preminger. Auch der Production Code und die Produktionsstudios hatten in den 1930er und 1940er Jahren großen Einfluss darauf, was auf der Leinwand gezeigt werden durfte und was nicht. Darüber hinaus ist besonders die Frage nach dem Einfluss historischer Ereignisse von Bedeutung. So spiegeln die analysierten Filme unter anderem sozialpolitische Vorfälle, welche speziell die afroamerikanische Bevölkerung betrafen wieder, wie Lynchmorde, Race Riots und die Second Great Migration. Schließlich wird auch auf die Rollenverteilung für afroamerikanische Schauspielerinnen und Schauspieler in Hollywoodproduktionen und den Einsatz stereotypischer Elemente, wie beispielsweise Jazz oder die Darstellung afroamerikanischer Charaktere als „Mammy“ oder „Sambo“, Bezug genommen.

English:

This diploma thesis examines various influences on the representation of African-Americans in Hollywood films of the 1930s to the 1950s. The main research question is to what extent the lives of the filmmakers, censors, and social and political events influenced the portrayal of African Americans. In order to exemplify the changes in their representation, this thesis will take a look at three films in particular, namely *Fury* (1936), *No Way Out* (1950), and *Carmen Jones* (1954) and will insert these analyses into a broader historical context.

One main aspect of this diploma thesis is the examination of the lives of the filmmakers and the illustration of parallels between the actual experiences of Fritz Lang, Sidney Poitier, Joseph L. Maniewicz, and Otto Preminger and their visual representations in the films. Furthermore, the Production Code and the production studio system had great influence on what was allowed to be shown on the silver screen in the 1930s and 1940s. Moreover, the question of the impact of historical events are of great importance to this thesis. The analyzed films reflect certain sociopolitical events which effected mainly African-Americans, such as lynchings, race riots, and the second great migration. Finally, the distribution of roles for African-American actors and actresses and the utilization of stereotypical elements, such as Jazz or the depiction of African-American characters as "Mammy" or "Sambo", are examined.