

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Native Land und Salt of the Earth:
Zwei Beispiele kommunistisch inspiriertem
systemkritischen Filmschaffens
in der Goldenen Ära Hollywoods

Verfasserin

Aline Götz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a. phil.)

Wien, im August 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 343

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer:

Ao.Univ.Prof. Dr. Friedrich Hausjell

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	9
1. METHODE UND THEORETISCHE HERANGEHENSWEISE	14
1.1. Die Quellensuche im Rahmen der Literaturanalyse	14
1.2. Theoretische Herangehensweise und Forschungsfragen	20
2. HISTORISCHER KONTEXT	27
2.1. Von der großen Depression bis zum Kalten Krieg – ein Überblick	27
2.1.1. Die Jahre der Depression	27
2.1.2. Der <i>New Deal</i>	29
2.1.3. Der Zweite Weltkrieg	33
2.1.4. Die Nachkriegszeit	36
2.1.5. Der Kalte Krieg	38
2.1.6. Die weitere politische Entwicklung der USA	40
2.2. Die Organisierung der Arbeiterbewegung	44
2.2.1. Von den Anfängen bis zum <i>New Deal</i>	44
2.2.2. Der Zweite Weltkrieg und die Nachkriegszeit	50
2.2.3. Rückschritte in den 50er Jahren	52
2.3. Die Kommunistische Partei der Vereinigten Staaten	53
2.3.1. Ihre Gründung und die zentrale Anliegen	53
2.3.2. Die Kommunisten zur Zeit des <i>New Deals</i>	54
2.3.3. Die Volksfront-Ära	55
2.3.4. Die CPUSA im Zweiten Weltkrieg und in der Nachkriegszeit	57
2.3.5. Die Nachkriegsjahre und die Kommunistenhetze im Kalten Krieg	59
3. FILMHISTORISCHER KONTEXT	62
3.1. Eine kurze Filmgeschichte	62
3.1.1. Zu den Anfängen der US-Filmindustrie	62
3.1.2. Das Filmschaffen Hollywoods während der Depression	64
3.1.3. Die Filmindustrie zur Zeit des Zweiten Weltkrieges	68
3.1.4. Herbe Verluste und eine Neuorientierung in der Nachkriegszeit	70
3.1.5. Die Anfänge der Kommunistenhetze	76

3.1.6. Die McCarthy-Ära und die Schwarze Liste	78
3.1.7. Das Ende – Die <i>Army-McCarthy-Hearings</i>	87
3.1.8. Antikommunistische Filme während der McCarthy-Ära	88
3.1.9. Das Filmschaffen nach der Schwarzen Liste	89
3.1.10. Der Umgang mit der Schwarzen Liste in späteren Filmen	91
3.2. Der kritische Film	93
3.2.1. Einleitung	93
3.2.2. Die <i>Cultural Front</i>	93
3.2.3. Das <i>Radical Documentary Movement</i>	94
3.2.3.1. <i>Die Anfänge des Dokumentarfilms in Amerika</i>	94
3.2.3.2. <i>Dokumentarischer Realismus</i>	95
3.2.3.3. <i>Synthetischer Dokumentarfilm im Radical Documentary Movement</i> ..	99
3.2.3.4. <i>Dokumentarfilm in Hollywood</i>	101
3.2.4. Die Unabhängigen Hollywoods	102
3.2.4.1. <i>Die Linke Hollywoods</i>	103
3.2.5. Der <i>Social Problem Film</i>	106
3.2.5.1. <i>Der Versuch einer Definition</i>	106
3.2.5.2. <i>Die Wiederbelebung eines Genres in den Depressionsjahren</i>	107
3.2.5.3. <i>Die Nachkriegszeit</i>	109
3.2.5.4. <i>Sozialkritischer Film während der McCarthy-Ära</i>	112
3.2.6. Die <i>New Left</i> der 60er Jahre	113
4. NATIVE LAND	115
4.1. Frontier Films – Sozialkritisches Filmschaffen während der Depression	115
4.1.1. Leo T. Hurwitz, Paul Strand und Ben Maddow	115
4.1.2. Die Ursprünge: Die <i>Workers Film and Photo League</i>	116
4.1.3. <i>NYkino</i> – eine Übergangslösung	120
4.1.4. <i>Frontier Films</i>	123
4.1.4.1. <i>Frühe Filme</i>	125
4.1.4.2. <i>Unstimmigkeiten und das „Monster“ Native Land</i>	128
4.1.4.3. <i>Das Leben nach Frontier Films</i>	131
4.1.4.4. <i>Ein Resümee</i>	132

4.2. Die thematischen Hintergründe von <i>Native Land</i>	135
4.2.1. Einleitung	135
4.2.2. Das <i>LaFollette Committee</i>	138
4.3. Zur Struktur von <i>Native Land</i>	141
4.3.1. Das zugrunde liegende Prinzip	141
4.3.2. These	142
4.3.3. Antithese	145
4.3.4. Synthese	151
4.3.5. Das alternative Ende	152
4.4. Produktion und Distribution des Films	154
4.4.1. Zur Produktionsgeschichte von <i>Native Land</i>	154
4.4.2. Die Distributionsgeschichte von <i>Native Land</i>	160
4.5. Credits	164
5. <i>SALT OF THE EARTH</i>	165
5.1. <i>Independent Productions Corporations</i> – Opposition als Prinzip	165
5.1.1. Herbert Biberman, Paul Jarrico und Michael Wilson	165
5.1.2. Unabhängiges Filmschaffen als Antwort auf die Schwarze Liste	166
5.1.3. Die Konsequenzen	170
5.2. Die thematischen Hintergründe von <i>Salt of the Earth</i>	171
5.2.1. Einleitung	171
5.2.2. Der Empire Zinc Strike	172
5.3. Zur Struktur von <i>Salt of the Earth</i>	177
5.3.1. Syd Fields Paradigma	177
5.3.2. Exposition	179
5.3.3. Konfrontation	182
5.3.4. Resolution	187
5.4. Produktion und Distribution des Films	190
5.4.1. Zur Produktionsgeschichte von <i>Salt of the Earth</i>	190
5.4.2. Die Distributionsgeschichte von <i>Salt of the Earth</i>	198
5.4.2.1. <i>Nationale Distribution</i>	198
5.4.2.2. <i>Internationale Distribution</i>	205

5.4.2.3. <i>IPC geht vor Gericht</i>	206
5.4.2.4. <i>Von der Schwarzen Liste zum Kult</i>	207
5.4. Credits	210
6. NATIVE LAND UND SALT OF THE EARTH – EIN VERGLEICH	211
6.1. Einleitung	211
6.2. Radikaler Anspruch und seine Rezeption	213
6.2.1. Der misslungene radikale Anspruch von <i>Native Land</i>	213
6.2.2. <i>Salt of the Earth</i> – subversiv oder Hollywood-Mainstream?	218
6.3. Die systemkritische Haltung: Freiheit und Gleichheit als Postulat	225
6.3.1. Einleitung	225
6.3.2. Das Recht auf Freiheit in <i>Native Land</i>	226
6.3.3. Der Kampf um Gleichheit in <i>Salt of the Earth</i>	232
6.3.3.1. <i>Gleichheit der Arbeiterklasse</i>	233
6.3.3.2. <i>Gleichheit von ethnischen Gruppen</i>	234
6.3.3.3. <i>Gleichheit von Frauen gegenüber Männern</i>	237
6.4. Distanzierung von und Annäherung an filmstrukturelle Konventionen ..	241
6.4.1. Die organische Einheit in <i>Native Land</i>	241
6.4.2. Konflikt und Annäherung in <i>Salt of the Earth</i>	245
6.5. Die Rolle des Erzählers	248
6.5.1. Ein Star als „Voice of God“ in <i>Native Land</i>	249
6.5.2. Die Protagonistin führt durch <i>Salt of the Earth</i>	250
6.6. Symbolik als Untermauerung der zentralen Aussagen	252
6.6.1. Patriotische Kollektivsymbole in <i>Native Land</i>	252
6.6.2. Bilder, Waffen und Radios in <i>Salt of the Earth</i>	255
6.7. Charakterisierung und Stereotypisierung	258
6.7.1. Passive Opfer in <i>Native Land</i>	258
6.7.2. Klischee-Vermeidung und -Bedienung in <i>Salt of the Earth</i>	260
6.8. Volksfront-Ideologie und ihre Rezeption	265
7. RESÜMEE	267

8. LITERATURVERZEICHNIS	271
9. ANHANG	283
9.1. Abkürzungen	283
9.2. Die Verfassung der Vereinigten Staaten	285
9.3. Die <i>Bill of Rights</i>	295
9.4. Die Unabhängigkeitserklärung vom 4. Juli 1776	297
9.5. Das Waldorf-Statement	299
9.6. Howard Hughes' Brief an Donald Jackson	301
KURZZUSAMMENFASSUNG	303
ABSTRACT	305
LEBENS LAUF	307

EINFÜHRUNG

*The time has come to un-silence ourselves.
The time has come to fight back.
The world is our home, my friends.
If we wish to put it in order, let it be known.*

Nedrick Young

Auf Anregung des ehemaligen Direktors des Österreichischen Filmmuseums, Peter Konlechner, in seiner Vorlesung über Dokumentarfilm hin, legte ich mir den Katalog zur Retrospektive der Viennale aus dem Jahre 2000 über Filme auf der Schwarzen Liste in der McCarthy-Ära zu. Dieses interessante Kapitel der amerikanischen Filmgeschichte zog mich in den Bann und versprach deshalb einen guten Ansatzpunkt für meine Diplomarbeit. Nachdem ich anfängliche Überlegungen, eine Reihe von Werken dieser Ära zu behandeln, aufgrund des Umfangreichtums über Bord geworfen hatte, beschloss ich, die Arbeit auf zwei Filme – *Native Land* und *Salt of the Earth* – zu begrenzen. Diese zwei Filme sind im Speziellen für ihre radikale Herangehensweise an das Thema des Kampfes der Arbeiterklasse um ihre Rechte, aber auch die Behandlung weiterer damals für subversiv gehaltener Themen bekannt. Auch wenn sie eine zeitliche Differenz von über zehn Jahren trennt und sie somit unter recht unterschiedlichen politischen Umständen zustande gekommen sind, verbindet die beiden Werke in ihrem systemkritischen Anspruch das kommunistische Gedankengut, das sich auf den ideologischen Hintergrund ihrer Macher begründet, und eine sich daraus ergebende hindernisreiche Distribution. Indem *Native Land* am Beginn der Ära der Kommunistenverfolgung steht und *Salt of the Earth* an ihrem Höhepunkt, und gleichzeitig ersterer Film als typischer Vertreter der Volksfront-Ideologie der Kommunistischen Partei gilt, und sich letzterer auf diese rückbesinnt und somit die Bewegung der *New Left* in den 60er Jahren einläutet, erschien ein Vergleich der Filme nahe liegend.

Gerade in Zeiten von wirtschaftlichen und politischen Krisen kommt dem Film eine wichtige Funktion im Hinblick auf die Aufklärung und Information über etwaige Missstände zu. Die Zeit von den 30er Jahren bis zur Mitte der 50er Jahre war in Amerika eine solche Phase. Von der großen Depression und den damals vorherrschenden schlechten Arbeitsbedingungen bis hin zur Zeit des Kalten Krieges und der damit verbundenen

Hetzjagd auf Kommunisten – auch in der Filmindustrie – ist dieser Abschnitt der amerikanischen Geschichte von wirtschaftlichen, sozialen und politischen Problemen gekennzeichnet. In dieser Zeit, die auch als die Goldene Ära Hollywoods bekannt wurde, gab es nur wenige Filme, die sich gegen das System stellten und Kritik an diesen Missständen übten. Diese waren zumeist die Ergebnisse der Zusammenarbeit unabhängiger Künstler oder Kollektive und wurden unter anderem als Produkte von Strömungen wie dem *Radical Documentary Movement* und dem *Social Problem Film* realisiert. *Native Land* (Regisseure: Leo Hurwitz und Paul Strand), der im Jahre 1942 uraufgeführt wurde, und *Salt of the Earth* (Regisseur: Herbert Biberman) aus dem Jahre 1954 waren Filme dieser Strömungen.

Da diese Werke wichtige soziologische und kulturelle Dokumente sind, die auf die politische sowie gesellschaftliche Situation zu ihrer Entstehungszeit Bezug nehmen und die dominierenden Gesinnungen reflektieren, wirft diese Arbeit einen Blick auf die Umstände, unter denen *Native Land* und *Salt of the Earth* entstanden, und vergleicht diese mit ihrer Version der Realität. Für diese Form einer Auseinandersetzung mit der Thematik bietet sich eine mediensoziologische Herangehensweise an, da diese die Frage, wie Medien die soziale Realität widerspiegeln, in ihr Zentrum stellt. Weil aufgrund der historischen Bedingtheit des Themas eine Feldanalyse nicht in Frage kam, wurde für die vorliegende Arbeit die Methode der Literaturanalyse gewählt. Diese verspricht zum einen guten Aufschluss über die zur damaligen Zeit vorherrschenden sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen; zum anderen ermöglicht sie aber auch einen Einblick in die Absichten, mit denen die Filmemacher diese Werke produziert hatten sowie Erkenntnisse im Bezug auf die Art und Weise, wie die Filme von ihrer Umwelt aufgenommen wurden. Eine Erklärung der im Zuge der Literaturanalyse vorgenommenen Schritte sowie eine Erläuterung der mediensoziologischen Herangehensweise werden der vorliegenden Arbeit vorangestellt.

Da eine Kenntnis der die Entstehungszeit prägenden sozialen und politischen Umstände für diese Analyse von essentieller Bedeutung ist, umreißt das folgende Kapitel den allgemeinen historischen Kontext dieser Zeit mit einem Schwerpunkt auf die amerikanische Geschichtsschreibung. Weil die Filme *Native Land* und *Salt of the Earth*

ihren Schwerpunkt auf die Arbeiterklasse legen, soll das darauf folgende Kapitel die gewerkschaftliche Organisierung der amerikanischen Arbeiterbewegung in diesem Zeitabschnitt beleuchten. Der anschließende Abriss der Entstehungsgeschichte der *Communist Party of the United States of America* wurde deshalb in die vorliegende Arbeit inkludiert, da die Macher der beiden behandelten Filme eine enge Verbindung zu dieser aufwiesen, und die Filme nicht zuletzt wegen dieser Verankerung in der kommunistischen Ideologie mitunter massiver Kritik ausgesetzt waren.

Eine mediensoziologische Abhandlung muss natürlich auch die behandelten Werke in Bezug zu ihrem filmhistorischen Kontext setzen, um – gerade bei Produktionen unabhängiger Künstler – die Wechselwirkungen mit der Filmindustrie zu verstehen. Aus diesem Grund behandelt das nächste Kapitel die allgemeine historische Entwicklung der Filmbranche in Amerika und die institutionellen Rahmenbedingungen, unter denen *Native Land* und *Salt of the Earth* zustande kamen. Da der Fokus dieser Arbeit auf zwei unabhängig produzierten Filmen mit einem systemkritischen Anspruch liegt, beleuchtet in der Folge ein Kapitel die Entwicklung des kritischen Films in Amerika mit einem Schwerpunkt auf den Strömungen, denen die beiden Werke angehören – also dem *Radical Documentary Movement*, dem *Native Land* zuzuschreiben ist, und dem *Social Problem Film*, in das sich *Salt of the Earth* einfügt.

Im nächsten Abschnitt dieser Diplomarbeit werden *Native Land* und *Salt of the Earth* gesondert behandelt. Um ein besseres Verständnis ihrer Systemkritik zu erlangen, wird hierbei auf die Filmemacher und ihre Geschichte eingegangen; die dem Inhalt der Filme zugrunde liegenden historischen Fakten werden ebenso beleuchtet wie ihre filmische Struktur und die Produktions- sowie Distributionsbedingungen.

Ein Vergleich der beiden Werke beschließt diese Arbeit; hierbei stehen die zentrale Thematik – der Kampf um Gleichberechtigung und Freiheit – , die kritisierten sozialen Missstände, aber auch die Art und Weise, wie diese Kritik mittels filmischer Struktur, Charakterisierung und Symbolik umgesetzt wurde, im Mittelpunkt. Mittels einer mediensoziologischen Betrachtungsweise sollen hier die Wechselwirkungen zwischen dem ideologischen Hintergrund der Filmemacher, dem gesellschaftlichen Leben in Amerika

sowie den politischen und institutionellen Rahmenbedingungen zur damaligen Zeit erörtert werden, um ein Verständnis für die Ursachen der widersprüchlichen Aufnahme der Filme seitens der Kritiker und des Publikums zu erlangen.

Die verwendeten Abkürzungen sind in einer Liste im Anhang angeführt. Darüber hinaus sei noch vermerkt, dass wenn in der vorliegenden Arbeit von „Amerika“ die Rede ist, die Autorin sich auf die Vereinigten Staaten von Amerika bezieht.

1. METHODE UND THEORETISCHE HERANGEHENSWEISE

1.1. DIE QUELLENSUCHE IM RAHMEN DER LITERATURANALYSE

Filme spielen eine wichtige Rolle bei der Beeinflussung der Art und Weise, wie wir über die Welt denken. Steven J. Ross erachtet es als eine Aufgabe von Filmhistorikern, dem Publikum aufzuzeigen, wie Filme das tun. Das ermöglicht dem Zuseher ein Verständnis der Mechanismen dieser Beeinflussung durch Filme.¹ Der Autor hält es darüber hinaus in diesem Zusammenhang für unerlässlich, die Bedingungen zu untersuchen, unter denen „richtige“ Menschen die Filmindustrie geprägt haben. Nur so könne man ergründen, wie es zu einer speziellen ideologischen Ausformung einer Filmgattung gekommen ist, oder wer und was für die politische Färbung des (amerikanischen) Filmschaffens verantwortlich ist. Für ihn ist der ideologische Gehalt von Filmen untrennbar mit den wirtschaftlichen und politischen sowie den Klassenkämpfen verbunden, die die Filmindustrie und die amerikanische Gesellschaft im Laufe der Zeit heimgesucht haben.² Da es das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, ein umfassendes Bild sowohl des system- und gesellschaftskritischen Potenzials der Filme *Native Land* und *Salt of the Earth* als auch ihrer Produktionsgeschichte zu vermitteln, bietet sich eine Literaturanalyse der Printmedienberichterstattung (Zeitungen, Zeitschriften, Bücher) über die Filme als methodische Herangehensweise an, da diese eine detaillierte Aufschlüsselung der inhaltlichen Aspekte und der Umstände, unter denen die Filme entstanden sind, verspricht.

Angelehnt an Ross' Herangehensweise³, wurden für die vorliegende Arbeit folgende Faktoren identifiziert, die für eine Behandlung der beiden Filme *Native Land* und *Salt of the Earth* von Bedeutung sind: das allgemeine politische Klima und die herrschenden Strukturen in der Filmindustrie zur Entstehungszeit der Filme, die politische Vorgeschichte

¹ Siehe hierzu Ross Steven J.: *Working-Class Hollywood. Silent Film and the Shaping of Class in America*. Princeton University Press, Princeton, 1999. S. 276.

² Ross bezieht seine Ausführungen hierbei auf den amerikanischen Stummfilm. Seine Ausführungen sind aber auch für die vorliegende Arbeit relevant. Siehe hierzu Ross 1999, S. 263f.

³ Ebd. S. 264.

der Filmschaffenden sowie die in den Filmen thematisierten historischen und sozialgeschichtlichen Vorkommnisse. Zu Beginn der Recherche stand, wie bei Ross, eine lineare Herangehensweise an diese Punkte, um die Geschichte jedes dieser Faktoren zu verstehen. In der Folge wurde dann nach Überschneidungen und wechselseitigen Bedingungen geforscht.

In seinem Buch *Working-Class Hollywood* verweist Steven J. Ross auf die Notwendigkeit, die Definition dessen, was als nützliche Quelle angesehen wird, zu erweitern, wenn man die Kräfte verstehen will, die den Gegenstand, die Ideologie und die Politik des (amerikanischen) Films formten. Laut Ross wurde etwa die Geschichte der Arbeiterfilm-Bewegung deshalb so lange vernachlässigt, weil Filmwissenschaftler dazu neigen, nichtfilmische Quellen (wie etwa Gewerkschafts-Zeitungen, Aufzeichnungen von Gewerkschaften und Regierungsunterlagen) als wichtige Informations-Ressourcen zu vernachlässigen.⁴ In der vorliegenden Arbeit konnte leider nicht in ausreichendem Maße auf das von Ross geforderte Material zugegriffen werden, da dies den finanziellen Rahmen gesprengt hätte. Dennoch wurde versucht, im Rahmen des Möglichen auf relevante nichtfilmische Quellen in Form von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln sowie wissenschaftlichen Büchern zuzugreifen.

Der Katalog zur Retrospektive *Blacklisted – Movies by the Hollywood Blacklist Victims* des österreichischen Filmfestivals *Viennale 2000* war der erste Anstoß zum Thema dieser Diplomarbeit. Gleichzeitig stellte sein Literaturverzeichnis den Ausgangspunkt der Literaturrecherche dar. Eine Auswahl von für die vorliegende Arbeit für relevant befundenen Büchern wurde per Internet im *Gesamtkatalog des Österreichischen Bibliothekenverbundes*, im *Katalog des Österreichischen Filmmuseums* sowie im *KVK-Karlsruher Virtueller Katalog* mittels Schlagwortsuche gefunden. Als Suchbegriffe fungierten die Filmtitel⁵ und die an den Filmen beteiligten Personen (Regisseure, Produzenten, Filmmusik-Komponisten, Schauspieler etc.) sowie die Gruppierungen, die

⁴ Ebd. 263.

⁵ Bei dem Film *Salt of the Earth* wurde nicht nur nach dem englischen Filmtitel, sondern auch nach dem deutschen Filmtitel *Salz der Erde* gesucht. Dieses Vorgehen war bei dem Film *Native Land* aufgrund eines nicht vorhandenen deutschen Filmtitels nicht möglich.

die Filme realisierten beziehungsweise ihre vormals gültigen Namen⁶. Die Schlagwortsuche wurde in der Folge um die Bezeichnungen der Filmströmungen, denen die Filme angehören, erweitert.⁷ Schließlich war auch eine Suche mit allgemeiner gehaltenen Schlagworten zu den historischen und filmhistorischen Vorkommnissen der Entstehungszeit der Filme notwendig.⁸

Neben Büchern stellen aber vor allem Artikel in Zeitungen und Zeitschriften eine wertvolle Informationsquelle dar. Das zyklische Erscheinen dieser Printmedien und die dadurch bedingte zeitgeschichtliche Aktualität ihres Inhalts ermöglicht eine Aufschlüsselung der Denkweise über die besprochenen Filme im Wandel der Zeit. Auch erlaubt sie Zugriff auf Information, die in Büchern oft nicht als erwähnenswert angesehen oder stark verknüpft zusammengefasst wird. Gerade Filmzeitschriften sind unverzichtbare Datenquellen für wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit Filmen beschäftigen. Neben Filmrezensionen liefern sie oft schon eine Einbettung behandelte Filme in einen historischen und/oder filmhistorischen Kontext. Als besonders hilfreich erwiesen sich bei der Recherche für die vorliegende Analyse die Filmzeitschriften *Sight and Sound*; *Film & History*; *Jump Cut*; *Cineaste*; *Film Comment*; *Film History*; *Variety*; *Film und Fernsehen*; *The Velvet Light Trap*; *EPD Film*; *Filmkritik*; *Historical Journal of Film, Radio and Television*; *Cinema Journal*; *Screen*; *Films in Review*; *Journal of Popular Film and Television*; *Journal of Film and Video* und *Film Quarterly*.

Aber auch Arbeiterzeitschriften und radikale Zeitschriften sind laut Steven J. Ross eine wertvolle Quelle für Informationen über Arbeiterfilme⁹. Sie liefern zum einen nützliche Hintergrundinformationen in Bezug auf die Bedingungen in der Arbeitswelt zur Entstehungszeit der Filme; gleichzeitig werden Filme mit Schwerpunkt auf diesem Themenbereich oft auch in diesen Periodika thematisiert. All dies geschieht – bedingt durch die arbeitsweltlich fokussierte Perspektive – zumeist unter einem sehr

⁶ Bei *Native Land* wurde also nicht nur nach der Bezeichnung der Gruppierung *Frontier Films*, sondern auch nach ihren früheren Namen, wie etwa *Workers Film and Photo League*, gesucht.

⁷ Es handelt sich hier um die Bezeichnung *Radical Documentary Movement* in Zusammenhang mit dem Film *Native Land* sowie den Terminus *Social Problem Film*, der den Film *Salt of the Earth* definiert.

⁸ Gesuchte Begriffe waren hier etwa „Blacklist“, „Joseph McCarthy“, „American Film“, „New Deal“, „Cultural Front“, „Communism + USA“, „Linke + USA“, „Dokumentarfilm“, „Film + Propaganda + USA“, „Filmgeschichte + USA“, „Hollywood + History“, „Radical Film“, „Labour + USA“, „Leftist Cinema“.

⁹ Siehe hierzu Ross 1999, S. 271.

systemkritischen Blickwinkel, wodurch diese Quellen sich gerade für die vorliegende Arbeit als nutzbringend erweisen. Da hier aber zwei amerikanische Filme behandelt werden, deren Produktionszeit sich von den 30er bis zu den 50er Jahren erstreckt, und diese Quellen zumeist nur in Amerika verfügbar sind, musste leider in vielen Fällen auf dieselbigen verzichtet werden. Eine Beschaffung dieser Literatur hätte den finanziellen Rahmen der Arbeit gesprengt. Dennoch brachte die Literaturrecherche in diesem Bereich einige Ergebnisse, wobei sich hier vor allem die linksgerichtete Wochenzeitschrift *The Nation* als hilfreich erwies.

Auch wenn der Fokus dieser Studie auf zwei Filmen über die arbeitende Bevölkerung Amerikas liegt, dürfen Zeitschriften mit einem Schwerpunkt in anderen Forschungsdisziplinen bei der Literaturbeschaffung nicht vernachlässigt werden. Sie liefern oft einen, ihrer Disziplin entsprechenden, neuen Blickwinkel auf die behandelte Materie und fungieren somit als wertvolle Informationsquellen für eine möglichst viele Aspekte in Betracht ziehende wissenschaftliche Abhandlung. So sollen in der Folge auch Artikel ihre Beachtung finden, die unter anderem in den Zeitschriften *American Sociological Review*, *American Anthropologist*, *Feminist Economics*, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* und *Journal of Ethnic Studies* erschienen sind.

Schließlich stellen auch Tageszeitungen und Wochenmagazine – bedingt durch ihren hohen Aktualitätsgrad – eine unverzichtbare Informationsquelle dar. Für die vorliegende Untersuchung wurde im Speziellen auf die Zeitschriften *The New York Times* und *Washington Post* sowie das Wochenmagazin *Time Magazine* zurückgegriffen.

Datenbanken sind heutzutage eine wertvolle Quelle der Information, die eine detaillierte Literatursuche – vor allem im Bereich von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln – ermöglichen. Darüber hinaus bieten einige Datenbanken auch eine Volltext-Suche an, wodurch nicht nur das Finden von Literatur, sondern auch die Beschaffung derselben enorm erleichtert wird. Für diese Diplomarbeit erwies sich vor allem die Recherche in den Datenbanken *FIAF–International FilmArchive Database*, *IIPA–International Index to Performing Arts*, *MLA–International Bibliography*, *Project MUSE* der Universitätsbibliothek Wien sowie den Datenbanken *Film Index International*, *Periodicals*

Index Online der Österreichischen Nationalbibliothek und der Datenbank *FIAF-International Index to Film Periodicals* des Österreichischen Filmmuseums als ertragreich. In diesen Datenbanken wurde per Schlagwortsuche mit den oben angeführten Begriffen nach Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln gesucht.

Der Literaturbestand konnte durch eine Schlagwortsuche in den Online-Archiven einiger Zeitungen beziehungsweise Zeitschriften durch – zumeist – aktuellere Artikel ergänzt werden. Hier erwiesen sich vor allem die Online-Archive der *New York Times*, des *Time Magazine* sowie der Zeitschriften *The Nation* und *Monthly Review* als hilfreich. Darüber hinaus eignet sich das Internet aber noch in weiterer Hinsicht als Instrument zur Literaturbeschaffung. Die Suchmaschine *Google* liefert nach Eingabe der oben genannten Schlagwörter eine Unmenge an Links zu Websites mit Information über die Filme oder Literatur zu den Filmen. Auch eine Suche in diversen Online-Archiven wie etwa www.findarticles.com oder <http://www.filmreference.com> brachte weitere wertvolle Literaturergebnisse.

Schlussendlich sind für eine Literaturrecherche aber auch die Literaturverzeichnisse in den schon gefundenen Büchern oder Artikeln nicht zu vernachlässigen. Gerade hier finden sich oft Quellen, die die bisherige, bisweilen auch schon erschöpfte Literatursuche noch nicht hervorgebracht hat.

Die folgende Analyse beleuchtet unter Verweis auf die gefundene Literatur die eingangs erwähnten Punkte. In der Folge werden die Umstände beleuchtet, unter denen die Filme *Salt of the Earth* und *Native Land* produziert und ausgestrahlt wurden. Dabei soll auch auf das politische Klima und die herrschenden sozialgeschichtlichen Gegebenheiten eingegangen werden. Zum näheren Verständnis der Filme und ihres gesellschafts- und systemkritischen Engagements muss darüber hinaus sowohl ihre thematische Grundlage als auch die politische Vergangenheit der Filmschaffenden näher beleuchtet werden. Basierend auf der gefundenen Literatur sollen – angelehnt an Werner Faulstichs Vorschläge¹⁰ – in der vorliegenden Arbeit folgende Forschungsfragen beantwortet werden:

¹⁰ Siehe hierzu Faulstich, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*. 4. Aufl., Gunter-Narr-Verlag, Tübingen, 1994, S. 160ff.

- Was waren die allgemeinen und spezifischen Produktionsumstände der Filme? D.h. zu welcher Zeit, zu welchen Bedingungen, mit welchen Zielen usw. wurden die Filme produziert?
- Welche Gegebenheiten und Probleme werden in den beiden Filmen thematisiert?
- Welche politische Botschaft versuchen die Filmemacher mit ihren Filmen zu transportieren? Welche Ideologie liegt den Filmen zugrunde?
- Welche Kritik leisten die Filme (möglicherweise) am herrschenden System?
- Welche historischen und filmhistorischen Aktivitäten charakterisieren die Produktionszeit der Filme?
- Auf welche Resonanz stießen die Filme bei Publikum und Fachpresse?

Da dieses Forschungsinteresse einen starken Fokus auf die Gesellschaftsstrukturen der damaligen Zeit legt und gleichzeitig aber auch interessiert, wie diese in den Filmen widergespiegelt werden, erscheint eine mediensoziologische Herangehensweise als nahe liegend. Die Theorie der Mediensoziologie soll deshalb in der Folge näher beleuchtet werden.

1.2. THEORETISCHE HERANGEHENSWEISE UND FORSCHUNGSFRAGEN

Da die vorliegende Arbeit sich mit der Thematisierung der Filme *Native Land* und *Salt of the Earth* in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern auseinandersetzt, und dabei ein besonderes Augenmerk darauf gelegt werden soll, wie das system- und gesellschaftskritische Potenzial ebenjener Filme in diesen Medien thematisiert wurde, bietet sich die Mediensoziologie als theoretischer Rahmen an. Aus diesem Grund umreißt das folgende Kapitel die wesentlichen Eckpunkte dieser Theorie.

Die Mediensoziologie hat sich aus ihrer „Mutterdisziplin“, der Soziologie, heraus entwickelt. Sowohl die amerikanische als auch die europäische Soziologie haben sich schon früh mit der gesellschaftlichen Bedeutung der Medien auseinandergesetzt. Schon im Jahre 1910 stellte der deutsche Soziologe Max Weber auf dem Ersten Deutschen Soziologentag in Frankfurt fest: „Das erste Thema, welches die Gesellschaft als geeignet zu einer rein wissenschaftlichen Behandlung befunden hat, ist eine Soziologie des Zeitungswesens.“¹¹

Auch in Amerika appellierte etwa der aus Deutschland stammende Louis Wirth schon im Jahre 1948 an die Soziologie, sich mit den Massenmedien zu beschäftigen, denn:

Since the mass media of communication are capable of providing the picture of social reality and the symbolic framework of thought and fantasy and the incentives for human action on an enormous scale, the knowledge of their effective use should become the most important quest of social science, and particularly of sociology.¹²

Ein Pionier der amerikanischen Soziologie, Albion Woodbury Small, weist schließlich in seinem gemeinsam mit George Edgar Vincent 1984 herausgegebenen ersten in den USA erschienen Einführungsbuch zur Soziologie den Medien die Aufgabe zu, „alle Teile der Gesellschaft miteinander zu verbinden und Ordnung herzustellen“¹³. Der von ihm

¹¹ Weber, Max: „Zu einer Soziologie des Zeitungswesens“. [zuerst 1911]. In: Gottschlich, Maximilian/Langenbacher, Wolfgang R. [Hrsg.]: *Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Ein Textbuch zur Einführung*. Wien, S. 138. Zitiert in Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 21.

¹² Wirth, Louis: „Consensus and Mass Communication“. In: *American Sociological Review*, Vol. 13, Nr. 1, 1948, S. 10. Zitiert in Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 20.

¹³ Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 18.

mitbegründeten *Chicago School* gehörten unter anderem auch die Soziologen Robert Ezra Park, Ernest Walter Burgess und Franklin Henry Giddings an, die sich ebenfalls mit den gesellschaftlichen Veränderungen, die durch die neuen Kommunikationsmittel eingeleitet wurden, beschäftigten.¹⁴

Dennoch stellt die Mediensoziologie eine relativ junge Teil-Disziplin der Soziologie dar und verfügt als solche noch über keinen standardisierten Kanon; ebenso ist ihr Status innerhalb der Mutterdisziplin noch nicht fest definiert.¹⁵ Andreas Ziemann sieht in seinem Buch *Soziologie der Medien* aber gerade in dieser Tatsache auch eine große Chance für interdisziplinäre Offenheit, „die sich von Forschungskontexten und Problemstellungen leiten lässt und nicht von einer (dogmatischen) Engführung ihres Gegenstandsbereichs aufgrund disziplinärer oder institutioneller Grenzen“¹⁶.

Als einer Teildisziplin der Soziologie liegen der Mediensoziologie auch zwei soziologische Grundbegriffe, nämlich *soziales Handeln* und *Gesellschaft*, zugrunde.¹⁷ Ziemann schlägt in diesem Zusammenhang eine (formale) Bestimmung der Mediensoziologie als Wissenschaft vor:

Die Mediensoziologie untersucht die komplexen Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft, Medien und Individuum und richtet ihre Forschungs- beziehungsweise Theoriearbeit auf eine adäquate phänomenale Beschreibung, Interpretation und funktionale Erklärung damit verbundener Prozesse, Strukturen und Formbildungen aus.¹⁸

Für Ziemann setzt sich die Mediensoziologie aus den Teilbereichen der Gesellschaftstheorie, der Medientheorie, soziologisch-historischen Analysen zur Wechselwirkung von Gesellschaftsstrukturen und Medienwandel sowie empirischen Analysen zur Mediennutzung und -aneignung zusammen.¹⁹ Der Fokus der Mediensoziologie liegt auf der Dreiecksbeziehung zwischen Gesellschaft, Medien und Individuum.²⁰ Der Autor bringt die Funktion der Massenmedien auf den Punkt, wenn er schreibt:

Die Funktion der Massenmedien besteht darin, das Gedächtnis und Archiv der Gesamtgesellschaft zu sein, (aktuelle) Selbstbeschreibungen der Gesellschaft anzufertigen, die (Selbst-)

¹⁴ Vgl. ebd. S. 23-28.

¹⁵ Vgl. Ziemann, Andreas: *Soziologie der Medien*, transcript-Verlag, Bielefeld, 2006, S. 10.

¹⁶ Ebd. S. 10.

¹⁷ Ebd. S. 9.

¹⁸ Ebd. S. 11.

¹⁹ Ebd. S. 6.

²⁰ Ebd. S. 120.

Beobachtungen anderer Gesellschaftssysteme zu dirigieren (vor allem Politik, Wirtschaft und Sport beobachten sich im Spiegel der Massenmedien) und die kommunikative Integration des dispersen Publikums herzustellen.²¹

Will man also an der Gesellschaft teilhaben, bedarf es eines Zugangs zu den „allgemein verbindenden und verbindlichen medialen Informations- und Kommunikationstechniken“²², also den Massenmedien. Die von ihnen bereitgestellte Information ist aber zumeist nur Information über einen Ausschnitt der Wirklichkeit; dennoch kann sie zur Wirklichkeitskonstruktion und -vermittlung beitragen.²³ Angela Keppler verweist in diesem Zusammenhang auf Winfried Schulz, der nicht die Frage, wie gut oder wie schlecht Medien die Realität abbilden, als grundlegende Fragestellung der Kommunikationswissenschaft erachtet, sondern vielmehr dazu auffordert zu fragen: Mit welchen Merkmalen ist beispielsweise die von den Nachrichtenmedien konstituierte Welt ausgezeichnet? Und: Welches sind die Kriterien der Selektion, Interpretation und Sinngebung von Realität?²⁴ Medien müssten in der Folge als „Instanzen der Sinngebung“ betrachtet werden, „die aktiv an der Konstruktion von Wirklichkeit beteiligt sind“²⁵.

Zentral für diese konstruktivistische Herangehensweise und somit auch für die deutsche Medien- und Kommunikationssoziologie ist die Abhandlung *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* von Peter L. Berger und Thomas Luckmann aus dem Jahre 1970. In dieser Arbeit bestimmen die beiden Autoren „das Verhältnis von Wirklichkeit und Medien-Wirklichkeit nicht als ‚Abbildmechanismus‘, sondern als einen eigenständigen Prozess der ‚Wirklichkeitskonstruktion‘ [...] – einer fortwährenden Herausbildung und Differenzierung dessen, was im gesellschaftlichen Kontext als real und unreal, relevant und irrelevant gilt“²⁶. Für den Soziologen Niklas Luhmann²⁷ bedeutet das, dass sich die soziale Welt „wesentlich über die Möglichkeit anschlussfähiger Kommunikation“ erhält, und es in der Folge keine Bereiche des sozialen Lebens gibt, die in ihrer Wirklichkeit nicht durch Prozesse der medialen Kommunikation geprägt sind. Allerdings betont Keppler, dass diese

²¹ Ebd. S. 66.

²² Neumann-Braun, Klaus: „Medien – Medienkommunikation.“ In: Neumann, Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan: *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Juventa-Verlag, Weinheim, München, 2000, S. 32.

²³ Siehe hierzu ebd. S. 32.

²⁴ Siehe hierzu Keppler, Angela: „Medien und soziale Wirklichkeit.“ In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 94f.

²⁵ Ebd. S. 95.

²⁶ Ebd. S. 95.

²⁷ Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. 3. Aufl., VS-Verlag, Wiesbaden, 2004.

Tatsache nicht bedeutet, soziale Wirklichkeit sei nur eine Konstruktion oder ein Effekt der Medien. Vielmehr haben sie ihre weit reichende Wirkung nur, „weil sie ein integraler Teil der sozialen und kulturellen Praxis geworden sind“²⁸.

Auch wenn Berger und Luckmann in ihrer Arbeit sich noch nicht explizit auf die Medien beziehen, ist dieser Ansatz dennoch grundlegend für die (mediensoziologische) Auffassung der Rolle von Medien, und Keppler sieht als die zentrale Frage in diesem Zusammenhang die Frage nach der Art und Weise, auf die mediale Kommunikation in die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit eingreift – ein grundlegender Fokus der Mediensoziologie.²⁹

Auch Andreas Ziemann erachtet die Frage danach, wie (Massen-)Medien soziale Ordnung herstellen, als zentrales Element jeder mediensoziologischen Untersuchung.³⁰ Darüber hinaus verweist er darauf, dass die Mediensoziologie je nach Aufgabenstellung und Untersuchungsfeld zwischen der Makro- und der Mikroebene des Sozialen wechselt und, je nachdem, der Fokus entweder eher auf einer soziologischen Gesellschafts- und Strukturtheorie oder aber auf einer soziologischen Handlungstheorie liegt. Und er folgert:

Indem die Mediensoziologie die Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft, Medien und Individuum untersucht, fokussiert sie entweder von gesellschaftlichen Strukturen, Medientechnologien und Medienangeboten auf das Individuum; oder vom Individuum und seinem Medienhandeln oder Rezeptionsprozess auf soziale Situationen und Vergesellschaftungsbereiche; oder schließlich vom Feld der Massenmedien auf andere Gesellschaftsbereiche und *vice versa*. Generelles Basistheorem bleibt allemal die medienfundierte gesellschaftliche wie individuelle Konstruktion von (geschichtlichen, aktuellen oder möglichen) Wirklichkeiten.³¹

Luhmann konstatierte, dass das „[was] wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, [...] wir durch die Massenmedien [wissen]“³². Für Andreas Ziemann kommt den Massenmedien dabei die Funktion zu, „mittels moralischer Kriterien und Beobachtungsweisen die Gesellschaft (über sich selbst) zu alarmieren“; sie informieren also „über gesellschaftsstrukturelle Missstände, Normverstöße, Wertverletzungen und beunruhigende Realitäten“³³. Denn die Massenmedien „schärfen auch die soziale Aufmerksamkeit und ein kritisches Bewusstsein für gute/schlechte Wirklichkeitsformen

²⁸ Keppler 2005, S. 98.

²⁹ Siehe hierzu ebd. S. 97.

³⁰ Siehe hierzu Ziemann 2006, S. 101.

³¹ Ebd. S. 101.

³² Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 3. Aufl., VS-Verlag, Wiesbaden, 2004, S. 9.

³³ Ziemann 2006, S. 72.

und den Grad an Achtung/Missachtung gegenüber verschiedenen Rollenträgern (in Politik, Wirtschaft, Kunst, Sport etc.)³⁴. Für Ziemann verpflichtet sich moralische Kommunikation im Verbund mit den Massenmedien zu einer Thematisierung von Wertverletzungen und Normverstößen oder inszenierter Meinungsbildung und Diskreditierungsabsichten; des Weiteren sollen in dieser Funktion auch Krisenszenarien und beunruhigende Realitäten thematisiert werden.³⁵

Die Kommunikation muss also bei der Erklärung von Konflikten eine zentrale Rolle spielen, und „[e]rst Medien konstruieren Konfliktkonstellationen und die dafür erforderlichen Feindbilder, die für alle erkennbar sind“³⁶. Dabei sind für Hans-Jürgen Bucher und Amelie Duckwitz Konflikte als „mediale Beobachtungsstrukturen, als Thema der Massenmedien allgegenwärtig und [sie] bilden so den Horizont, vor dem sich das Konfliktbewusstsein einer Gesellschaft herausbildet“³⁷.

Massenmedien schaffen durch die Berichterstattung Gegenstände, die zum Konfliktanlass werden können, sie können definieren, was als Konflikt gilt, sie stellen mit spezifischen Darstellungsformaten Foren für die öffentliche Konfliktaustragung bereit, sie wirken durch Konflikt- und Gewaltdarstellungen auf das soziale Handeln.³⁸

Kurt Imhof bezeichnet in diesem Zusammenhang einen Skandal als den „etablierten Deutungsrahmen für moralische Verfehlungen von Personen oder Personengruppen“, und er fährt fort: „Indem der Skandalruf einen Missstand propagiert, beansprucht er gleichzeitig die Geltung der Normen und Werte [der sozialen] Ordnung und fordert ihre *Wiederherstellung*“.³⁹

Thomas Lenz und Nicole Zillien ergänzen die Kompetenz der Massenmedien zur Beeinflussung der Wahrnehmung von sozialer Ungleichheit noch um die Kompetenz, die Vorstellung davon zu formen, was als Ungleichheit anzusehen ist, und was davon als gerechtfertigte Ungleichheit zu interpretieren ist. In diesem Kontext zitieren sie Reinhard

³⁴ Ebd. S. 76.

³⁵ Für genauere Informationen hierzu siehe ebd. S. 76-78.

³⁶ Bucher, Hans-Jürgen/Duckwitz, Amelie: „Medien und soziale Konflikte.“ In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 186.

³⁷ Ebd. S. 180.

³⁸ Ebd. S. 180.

³⁹ Imhof, Kurt: „Öffentlichkeit und Skandal.“ In: Neumann, Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan: *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Juventa-Verlag, Weinheim, München, 2000, S. 56.

Kreckel, der eine für die vorliegende Arbeit grundlegende Definition des soziologischen Grundbegriffs „soziale Ungleichheit“ vornimmt:

Soziale Ungleichheit im weiteren Sinne liegt überall dort vor, wo die Möglichkeiten des Zugangs zu allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/ oder zu sozialen Positionen, die mit ungleichen Macht- und/ oder Interaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind, dauerhafte Einschränkungen erfahren und dadurch die Lebenschancen der betroffenen Individuen, Gruppen oder Gesellschaften beeinträchtigt bzw. begünstigt werden.⁴⁰

Hans-Jürgen Bucher und Amelie Duckwitz nennen in ihrem Aufsatz „Medien und soziale Konflikte“ die Produktions- und Kommunikatorstudien als eine Gruppe der Untersuchungen zur Konfliktberichterstattungen, „in denen es um die Frage geht, unter welchen Bedingungen Konfliktdarstellungen in den Medien entstehen oder welche Einstellungen von Journalisten die Berichterstattung beeinflussen“⁴¹. Im Wesentlichen lässt sich die folgende Arbeit in diese Gruppe unterordnen. Die Mediensoziologie bietet sich also als theoretischer Rahmen für diese Literaturanalyse an, da Konflikte wie die in den Filmen *Native Land* und *Salt of the Earth* thematisierten in Medien eine zentrale Rolle spielen.

Wie oben erwähnt, werden gesellschaftliche Ereignisse und Themen sowie alltagsweltliches Handeln von den Massenmedien aufgegriffen und reproduziert; gleichzeitig bestimmen aber massenmediale Angebote das alltagsweltliche Handeln⁴² und fungieren hier als „Agenturen für Identitäts- und Individualisierungsprozesse“⁴³. Für Jan D. Reinhardt leistet die Massenkommunikation in diesem Zusammenhang „in der modernen Gesellschaft einen wichtigen, wenn nicht gar – wegen ihrer weitgehenden Verfügbarkeit – den wichtigsten Beitrag zur Strukturierung und Erweiterung sozialer (z.B. Persönlichkeitshorizonte), sachlicher (z.B. Rollenvereinbarkeiten) und zeitlicher (z.B. Biographiezusammenhänge) Grenzen des Sinns von personaler Identität und entsprechenden Selbstvorstellungen“⁴⁴.

⁴⁰ Kreckel, Reinhard: *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*. 3., erw. Auflage, Frankfurt am Main, New York, 2004, S. 17. Zitiert in: Lenz, Thomas/Zillien, Nicole: „Medien und soziale Ungleichheit.“ In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 239.

⁴¹ Bucher/Duckwitz 2005, S. 191.

⁴² Siehe hierzu Ziemann 2006, S. 90.

⁴³ Ebd. S. 95.

⁴⁴ Reinhardt, Jan D.: „Medien und Identität.“ In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 43.

Der mediensoziologische Einsatz des soziologischen Begriffspaares *Gesellschaft/Individuum* ermöglicht (und erfordert bis zu einem gewissen Grad auch) die Untersuchung sowie die Erklärung der Auswirkungen der Massenmedien auf die Rezipienten beziehungsweise der individuellen Aneignung massenmedialer Programme und Formate.⁴⁵ Eine Rezipientenanalyse wäre also durchaus ein sinnvoller Bestandteil der vorliegenden Arbeit, sie sprengt aber bei Weitem den Rahmen und muss aus diesem Grund vernachlässigt werden. Dennoch sei darauf verwiesen, dass der *Cultural-Studies*-Ansatz die Begriffe *Kontext*, *Bedeutung*, *Text* und *Lesen* als seine zentralen terminologischen Kategorien bestimmt und dabei die Rezeption UND die Produktion von Medieninhalten unter den Begriff *Lesen* reiht.⁴⁶ In diesem Verständnis müssen die Bedeutungsgehalte eines Textes (also auch eines Films) vom „Leser“ erst entschlüsselt (und somit produziert) werden, um ihn zu etwas Realem und Sozialem zu machen.⁴⁷ Aus diesem Grund erscheint es durchaus als legitim, von Journalisten und Wissenschaftern verfasste Texte über die der vorliegenden Arbeit zentral zugrunde liegenden Filme als eine Form der Rezeption dieser Medienprodukte zu verstehen. Die folgende Behandlung dieser Texte wäre also zumindest als Vorstufe einer Rezeptionsanalyse zulässig, da auch diese Texte Aufschluss über das Rezeptionsverhalten liefern.

⁴⁵ Siehe hierzu Ziemann 2006, S. 86.

⁴⁶ Vgl. Weber, Stefan [Hrsg.]: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. UVK, Konstanz, 2003, S. 163.

⁴⁷ Vgl. Krotz Friedrich: „Cultural Studies – Radio, Kultur und Gesellschaft.“ In: Neumann-Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan [Hrsg.]: *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Juventa-Verlag, Weinheim, München, 2000, S. 174.

2. HISTORISCHER KONTEXT

2.1. VON DER GROSSEN DEPRESSION BIS ZUM KALTEN KRIEG **– EIN HISTORISCHER ÜBERBLICK**

2.1.1. DIE JAHRE DER DEPRESSION

Da die im Ersten Weltkrieg auf Hochtouren gefahrene Industrieproduktion und Landwirtschaft nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr den nötigen Absatz findet, setzt mit 1920/21 eine Nachkriegsdepression mit Deflation und hohen Arbeitslosenzahlen ein. Dadurch ist die amerikanische Bevölkerung verunsichert. Die Folgen sind soziale Unruhen und eine Hinwendung zur Republikanischen Partei.⁴⁸

Die Präsidentschaft des Republikaners Calvin Coolidge (1923-1929) ist geprägt von einer konservativen *Laissez-faire*-Politik zugunsten eines freien Unternehmertums, das von der Konkurrenz am Markt natürlich reguliert wird. Die Steuern in höheren Einkommensbereichen werden herabgesetzt, um Investitionen anzuregen. Dadurch setzt 1922 ein Konjunkturaufschwung ein, der insbesondere von der Auto- und der Elektroindustrie sowie der Bauwirtschaft getragen wird, da technische Errungenschaften wie das Auto und das Radio in dieser Zeit den Alltag am meisten verändern.⁴⁹ Die Bauwirtschaft profitiert in diesem Zusammenhang vor allem von massiven Investitionen in den Straßenbau und einem Nachholbedarf an Wohn- und Büroflächen.⁵⁰

In diesen Jahren haben Banken Hochkonjunktur und nach der Wahl von Herbert C. Hoover zum Präsidenten im November 1928 wird der Aktienhandel an den Börsen immer mehr zu einem reinen Spekulationsspiel.

⁴⁸ Siehe hierzu Adams, Willi Paul: *Die USA im 20. Jahrhundert*. In: Bleicken, Jochen/Gall, Lothar/Jakobs, Hermann [Hrsg.]: *Oldenbourg Grundriss der Geschichte*. Band 29. R. Oldenbourg Verlag, München, 2000, S. 52.

⁴⁹ In den „lärmenden Zwanzigern“ (*Roaring Twenties*) besaß schon jeder fünfte Amerikaner ein Auto, und die Mehrzahl der Haushalte war mit Radioempfängern ausgestattet. Vgl. Dahms, Hellmuth Günther: *Grundzüge der Geschichte der Vereinigten Staaten*. 4. überarb. und erw. Aufl., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997, S. 130.

⁵⁰ Siehe hierzu Adams 2000, S. 48 und 53f sowie Dahms 1997, S. 130.

Der Preis einer Aktie hatte immer weniger mit dem tatsächlichen Wert des bezeichneten Anteils an einem Unternehmen zu tun. [...] Ahnungslose Kleinaktionäre vertrauten auf einen unaufhaltsamen Wertzuwachs ihrer Aktie oder der nächsten, auf die sie nach einem Kursgewinn umstiegen. Etwa in jedem vierten Haushalt besaß jemand Aktien.⁵¹

Millionen Amerikaner lassen sich durch fast unbegrenzte Kredite, steigende Löhne und den Glauben an immerfort steigende Aktienkurse zu Spekulationen verleiten; die nur unzureichend kontrollierten Banken fördern diese Geschäfte noch zusätzlich. Gleichzeitig beginnt aber der Exportmarkt Amerikas aufgrund der schwindenden Kaufkraft Europas zu stocken; auch Autoindustrie und Bauwesen müssen ein Ende ihrer Hochkonjunktur erfahren.⁵²

Am 14. Oktober 1929 beginnen die Aktienpreise zu fallen – das Kartenhaus bricht zusammen. Am 24. Oktober, dem „Schwarzen Donnerstag“, bricht an der New Yorker Börse die Panik offen aus; eine Bankiersgruppe versucht noch, mittels Stützungskäufen den Markt zu stabilisieren. Aber am „Schwarzen Dienstag“, dem 29. Oktober, erfolgt der endgültige Absturz. In den zwei folgenden Wochen verlieren die Aktien 40 Prozent ihres Wertes – 30 Milliarden Dollar. In den folgenden drei Jahren sinken sie weiter, bis sie im Jahre 1932 nur mehr ein Viertel ihres Wertes von 1929 halten.⁵³

Zusammen mit vielen kleineren, vorangegangenen Konjunkturerinbrüchen leitet der New Yorker Börsenkrach eine Phase der amerikanischen Geschichte ein, die gemeinhin als die „große Depression“ oder die „große Krise“ bekannt ist und in etwa die Zeit von Oktober 1929 bis ins Frühjahr 1933 umfasst. Die Industrieproduktion schrumpft in dieser Zeit fast auf die Hälfte, über 85.000 Firmen gehen in Konkurs. Etwa ein Drittel aller Berufstätigen wird arbeitslos und Millionen Amerikaner leben nun am oder unter dem Existenzminimum.⁵⁴ „Der Kaufkraftverlust beendete den Konsumrausch der 1920er Jahre.“⁵⁵ Zusätzlich kommt es im darauf folgenden Sommer zu einer lang anhaltenden Dürre: „Der darauf einsetzende Preisverfall für Agrarprodukte ruinierte die ohnehin

⁵¹ Adams 2000, S. 55.

⁵² Vgl. Dahms 1997, S. 132.

⁵³ Für mehr Details siehe Adams 2000, S. 55 und Sautter, Udo: *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*. 7., überarb. und erw. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2006, S. 380.

⁵⁴ Vgl. Bühler, Wolf-Eckhart: „Leo T. Hurwitz: Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942.“ In: *Filmkritik*, 23. Jg., Nr. 2, Februar 1979, S. 45 und Adams 2000, S. 56.

⁵⁵ Adams 2000, S. 56.

überschuldete, auch durch Erosion geschädigte Landwirtschaft. Ihr Einkommen sank um die Hälfte.”⁵⁶

2.1.2. DER NEW DEAL

Peter Schäfer nennt in seinem Aufsatz „Franklin D. Roosevelt und das ‚New Deal‘“ zwei Momente der staatsmonopolistischen Entwicklung in den USA seit dem ersten Weltkrieg, die in der Folge zu tief greifenden Veränderungen führten. Zum einen handelt es sich hier um die „Vereinigung der Macht des Staates mit der Herrschaft der größten und einflussreichsten Finanz- und Monopolgruppen (Morgan, Rockefeller, DuPont, Mellon u.a.)“. Zum anderen gab es „regulierend[e]“, direkte Eingriffe des Staates in das Wirtschaftsleben im Interesse einer Stabilisierung des kapitalistischen Wirtschaftsgefüges und einer Abschwächung der inneren Widersprüche des Kapitalismus”.⁵⁷

Der Zusammenbruch der Wirtschaft bewirkt bei den Amerikanern ein Umdenken: „Da weder die Privatwirtschaft noch die Gemeinden und Einzelstaaten imstande waren, die Wirtschaft wiederzubeleben und die Not zu lindern, richtete sich die Erwartung auf die Bundesregierung, insbesondere auf den Präsidenten.”⁵⁸ Herbert C. Hoover erkennt jedoch den Ernst der Lage noch nicht in seinem vollen Umfang und sieht die primäre Verantwortung für die Bewältigung der Krise noch bei der Privatwirtschaft, weshalb er nicht die volle Autorität der Bundesregierung zur Krisenbewältigung einsetzt.

In seinem Wahlkampf beklagt deshalb der Demokrat Franklin D. Roosevelt „die Vernachlässigung der notleidenden kleinen Leute durch die konservative Bundesregierung und die Macht der Monopole”⁵⁹ und er verspricht eine drastisch neue Wirtschaftspolitik. Als er im März 1933 zum Präsidenten gewählt wird, steht das Land am Höhepunkt der Wirtschaftskrise, die auch weltweite Konsequenzen nach sich zieht, und einer nationalen Depression. Dieser Wirtschaftskrise entgegenzuwirken ist Präsident Roosevelts Bestreben,

⁵⁶ Dahms 1997, S. 133.

⁵⁷ Schäfer, Peter: „Franklin D. Roosevelt und das ‚New Deal‘.“ In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 33.

⁵⁸ Adams 2000, S. 59.

⁵⁹ Adams 2000, S. 61.

als er im März 1933 ein Programm der Reformen, den *New Deal*, einführt. Die Zeit, die der *New Deal* umfasst, ist schwer zu definieren; im Wesentlichen kann er aber auf die Zeit von 1933 bis 1944 eingegrenzt werden.⁶⁰

Von März bis Ende Mai 1933 wird ein Bündel von Gesetzen verabschiedet, das die Not kurzfristig lindern und Entscheidungsstrukturen langfristig ändern soll. Zur Stabilisierung der Verhältnisse werden drei Gesetze verabschiedet, der *Agricultural Adjustment Act* (AAA), die Gründung der *Tennessee Valley Authority* (TVA) und der *National Industrial Recovery Act* (NIRA).⁶¹

„Prämien des AAA drosselten wohl die Überproduktion, wodurch die Landwirtschaft gesunden sollte. Dadurch stiegen die Agrarpreise zugunsten der Farmer; dennoch kamen viele Pächter und Landarbeiter um ihre Existenz.“⁶² Durch den TVA werden Dämme und Kraftwerke im gesamten Flusssystem des rückständigen Tennessee Valley gebaut, wodurch Überschwemmungen und Erosion drastisch verringert werden und die dortige Industrie ihre Schwierigkeiten in der Folge mit korporativer Organisation selbst überwinden kann. Für Udo Sautter sind nur wenige Maßnahmen des *New Deals* so erfolgreich wie der TVA.⁶³

Besonders wichtig für die Belebung der Wirtschaft ist der *National Industrial Recovery Act* vom 16. Juni 1933, durch den für die Dauer der Krise die Konkurrenz der Unternehmer durch Absprachen ersetzt wird. Diese werden in 550 Richtlinien für einen fairen Wettbewerb für ganze Industriezweige festgehalten, mit denen Wirtschaftsunternehmen zu einem gemeinsamen Vorgehen innerhalb ihrer Branche veranlasst werden. In diesem Gesetz werden auch Betriebsgewerkschaften legalisiert; die umstrittene Section 7a spricht Arbeitnehmern das Recht auf Tarifverhandlungen zu. Auch Kinderarbeit wird mit diesem Gesetz verboten.⁶⁴

⁶⁰ Vgl. Schäfer 1981, S. 33 und Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 5.

⁶¹ Vgl. Adams 2000, S. 63 und Dahms 1997, S. 138.

⁶² Dahms 1997, S. 138.

⁶³ Vgl. Sautter 2006, S. 395 und Dahms 1997, S. 138.

⁶⁴ Für Details siehe Adams 2000, S. 64, Schäfer 1981, S. 39 sowie Sautter 2006, S. 393.

Der NIRA trägt zur raschen Verdoppelung der Industrieproduktion bei, erfüllt aber nicht die in ihn gesetzten Erwartungen. Es dauert einige Jahre, bis das Gesetz Früchte trägt. Denn anfangs überwiegt die ökonomische Macht der Monopole der Schwerindustrie; gleichzeitig sind die Gewerkschaften in den Industriezweigen bis zur Gründung der CIO 1935 noch sehr schwach. Dadurch, so Schäfer, bleibt die Mitarbeit der Gewerkschaften vielfach theoretisch.⁶⁵

Außerdem wird das Gesetz im Mai 1935 vom Obersten Gerichtshof für verfassungswidrig erklärt, woraufhin der Kongress im selben Jahr die *National Labor Relations Bill*, auch bekannt als *Wagner-Gesetz*, verabschiedet, die fortan die Section 7a des NIRA ersetzt. Dieses Gesetz bestätigt das Recht jedes Arbeitnehmers, einer Gewerkschaft beizutreten, und verbietet zugleich verschiedene gewerkschaftsfeindliche Praktiken der Unternehmer wie etwa ihr Spitzelsystem. Das *National Labor Relations Board* wird in der Folge als Schiedsinstanz und Vermittler eingerichtet.⁶⁶

In diesem Zusammenhang wird auch am 6. Juni 1936 das *LaFollette Committee* vom Senat eingesetzt, das feststellt, dass Unternehmer jährlich 80 Millionen Dollar ausgeben, um die Gewerkschaften zu zerschlagen. Nicht weniger als 230 Agenturen verdienen sich mit dieser Tätigkeit ihren Lebensunterhalt.⁶⁷

Neben der wirtschaftlichen Gesundung allerdings sucht die Politik des *New Deal* auch die soziale Sicherung des Einzelnen. Das Programm strebt die Sicherung von „persönlicher Freiheit, Privateigentum an Besitz und vernünftigem privaten Profit für jedes Mannes Arbeit oder Kapital“ an und will „den Einzelnen vor dem Missbrauch ökonomischer Macht [...] schützen“⁶⁸. Der *Second New Deal* ist das Ergebnis eines veränderten Regierungskurses, der sozial gestimmt und antimonopolistisch orientiert ist. Der *Social Security Act* von 1935 führt erstmals eine gesetzliche Alters- und Arbeitsunfähigkeitsrente, eine gesetzliche Arbeitslosen- und Unfallversicherung sowie Sozialhilfe für Blinde und Not leidende Kinder ein. Der *Wealth Tax Act* hat die Besteuerung hoher individueller

⁶⁵ Vgl. Schäfer 1981, S. 39f. Siehe hierzu auch Dahms 1997, S. 138.

⁶⁶ Siehe hierzu Adams 2000, S. 65, Dahms 1997, S. 139, Schäfer 1981, S. 40f, Sautter 2006, S. 397 sowie Foster, William Z.: *Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten*. Dietz-Verlag, Berlin, 1956, S. 465.

⁶⁷ Vgl. Foster 1956, S. 465f.

⁶⁸ Schäfer 1981, S. 37.

Einkommen und Gewinne zur Folge. Der *Fair Labor Standards Act* aus dem Jahre 1938 schließlich garantiert Mindestlöhne und die Regelung der Höchstarbeitszeit; gleichzeitig verbietet er auch Arbeit für Unter-16-Jährige. Der *New Deal* stellt somit einen entscheidenden Schritt Amerikas hin zum Sozialstaat dar.⁶⁹

Peter Schäfer bezeichnet die „bürgerlich-demokratische, antimonopolistische Bewegung“⁷⁰ als Triebkraft des *New Deals*. Er sieht seine Hauptfunktion

[...] in der wirtschaftlichen Stabilisierung des amerikanischen Kapitalismus und der Wiederherstellung seiner politischen Massenbasis mittels wirtschaftlicher, sozialer und politischer Reformen unter einem bürgerlich-liberalen, vielfach staatsmonopolistischen Programm.⁷¹

Obwohl die wirtschaftlichen Erfolge des *New Deals* bis zum Herbst 1939 eher bescheiden sind, zeigt das Programm durchaus seine Wirkung. Diese illustriert William Z. Foster in seinem Buch *Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten* anhand der Tatsache, dass im Jahre 1932 große Gesellschaften einen Verlust von 97 Millionen Dollar erzielen, im Jahr 1933 aber bereits 661 Millionen Dollar Profit machen.⁷² Die Kommunistische Partei bezeichnet im Dezember 1962 in einer Erklärung den *New Deal* sogar als „eins der fortschrittlichsten Kapitel“ in der Geschichte der USA. Die sozialen Errungenschaften der dreißiger Jahre werden da „als ein hervorragender Beitrag der amerikanischen Arbeiterklasse und der Gewerkschaften zur Entwicklung der USA gewertet“⁷³. Aber erst der Zweite Weltkrieg bringt die Industrie wirklich wieder auf Hochtouren.

Die neuartige Gesetzgebungskompetenz des Bundes durch den *New Deal* hat aber von Anfang an auch Kritiker – nicht nur bei den Republikanern im Kongress sowie den Sozialistischen und Kommunistischen Parteien außerhalb. Kritik an dem Maßnahmenpaket und seiner Gewerkschaftsfreundlichkeit übt vor allem die 1934 von Geschäftsleuten und rechten Politikern gegründete *American Liberty League*: „Sie beschuldigte die Regierung,

⁶⁹ Für weitere gesetzliche Maßnahmen aus dieser Zeit siehe u.a. Dahms 1997, S. 139, Sautter 2006, S. 449, Adams 2000, 64f sowie Schäfer 1981, S. 41.

⁷⁰ Schäfer 1981, S. 34.

⁷¹ Schäfer 1981, S. 35.

⁷² Siehe hierzu Foster 1956, S. 459.

⁷³ Schäfer 1981, S. 43f.

durch ihre dirigistischen und gesellschaftskorrigierenden Maßnahmen dem schleichenden Sozialismus die Tür zu öffnen und die amerikanische Tradition mit Füßen zu treten.⁷⁴

Der Historiker Willi Paul Adams räumt ein, dass man nicht wissen kann, ob die stark regulierende und vorübergehend Schulden in Kauf nehmende Wirtschaftspolitik Roosevelts ausgereicht hätte, um die Wirtschaft Amerikas zu stabilisieren, da durch den Zweiten Weltkrieg die Folgen des *New Deal* nicht abgewartet werden konnten. Letzten Endes sind es die Rüstungswirtschaft und die direkte Beteiligung am Zweiten Weltkrieg ab Dezember 1941, die die elfjährige Wirtschaftsdepression schließlich beenden.⁷⁵

2.1.3. DER ZWEITE WELTKRIEG

Roosevelt ist sich durchaus der Gefahr bewusst, die vom Nationalsozialismus ausgeht. Seine „Quarantäne-Rede“ vom 5. Oktober 1937 benennt zwar nicht ausdrücklich eine Nation, die wegen ihres gesetzlosen Verhaltens unter Quarantäne gestellt werden müsste – Japan erscheint in diesem Zusammenhang aber als erster Adressat, und auch Deutschland ist nicht von der Hand zu weisen. Dennoch löst die Rede Willi Paul Adams zufolge in Amerika eher „isolationistischen“ Widerstand als Kampfbegeisterung aus und Roosevelt legt in der Folge keinen ernstzunehmenden Protest ein, als etwa Österreich im März 1938 an das Deutsche Reich angeschlossen oder aber die Tschechoslowakei durch das Münchner Abkommen gezwungen wird, das Sudetenland abzutreten.⁷⁶

Als aber Großbritannien und Frankreich Deutschland den Krieg erklären, fordert Roosevelt eine Revision des amerikanischen Neutralitätsrechts. Durch das Fallen des Waffenembargos wird auch die landeseigene Konjunktur belebt. Im Mai 1940 erhöht der Kongress den Verteidigungsetat um 1,18 Milliarden Dollar, und der Präsident fordert die Serienproduktion von 50.000 Flugzeugen. Obwohl noch immer auf eine neutrale Position bedacht, erlauben die Amerikaner in der Folge den Krieg führenden Nationen England und Frankreich den Kauf von Waffen gegen Barbezahlung und bei Abtransport auf eigenen Schiffen. Aber auch im Wahlkampf für seine dritte Amtsperiode als amerikanischer

⁷⁴ Sautter 2006, S. 395. Siehe hierzu auch Adams 2000, S. 66.

⁷⁵ Vgl. Adams 2000, S. 59.

⁷⁶ Für mehr Details siehe etwa Adams 2000, S. 69 und Sautter 2006, S. 418.

Präsident hält Roosevelt 1940 noch daran fest, dass keine Amerikaner nach Europa in den Krieg geschickt würden.⁷⁷

Jedoch beginnen nach Roosevelts Wiederwahl geheime *A(merican)-B(ritish) Conferences*, die am 27. März 1941 ein *ABC-I-Agreement* über die Grundzüge der gemeinsamen Kriegsführung als Ergebnis haben. In der Folge arbeiten die USA sukzessive auf eine Teilnahme an der Auseinandersetzung in Europa hin, was auch die Atlantikcharta vom August 1941 belegt, in der Roosevelt und Churchill die ideologischen Gemeinsamkeiten zwischen den USA und Großbritannien betonen. Roosevelt hat zu diesem Zeitpunkt aber wenig Interesse an einer gleichzeitigen bewaffneten Konfrontation im Fernen Osten, da die wirtschaftlichen Beziehungen zu Japan 1938 noch durchaus freundlich sind.⁷⁸

Die Erfolge der Angreifer brachten aber spätestens 1941 die deutlich sichtbare Möglichkeit, daß ganz Europa, Asien und damit wohl auch Afrika totalitären Herrschaftsordnungen unterworfen würden, was die wirtschaftliche wie die politische Existenz Amerikas nachhaltig und negativ beeinflussen mußte. Nicht einen Kreuzzug für andere wollte Roosevelt daher führen, wie die Isolationisten meinten, sondern einen Kampf um das historisch gewordene, letztlich mit dem gleichen Selbstverständnis auch von den Isolationisten bejahte Amerika.⁷⁹

Der japanische Angriff auf Pearl Harbor, den Hauptliegeplatz der *US. Pacific Fleet*, am 7. Dezember 1941 kommt für die Amerikaner völlig überraschend. 19 US-Kriegsschiffe werden beschädigt oder versenkt, darunter acht Schlachtschiffe. Am 8. Dezember erklären die USA daraufhin Japan den Krieg. Am 11. Dezember erklären Hitler und Mussolini von sich aus Amerika den Krieg.⁸⁰

Da Deutschland für Roosevelt als der gefährlichere Gegner erscheint, will er sich zuerst in Europa engagieren. Die ersten amerikanischen Bodentruppen landen im Jänner 1942 in Nordirland; ab Juli 1942 fliegen amerikanische Piloten von England aus erste Angriffe gegen deutsche Industrieanlagen. Als Gegenwehr gegen deutsche und japanische U-Boote bauen die Amerikaner ihr Konvoisystem mit Flugzeugträgern aus, deren Flugzeuge mit verbessertem Radar und Wasserbomben ab 1943 allmählich die Kontrolle über den Nordatlantik gewinnen.⁸¹

⁷⁷ Vgl. Adams 2000, S. 69f und Dahms 1997, S. 142f.

⁷⁸ Siehe hierzu etwa Sautter 2006, S. 424 sowie Dahms 1997, S. 144.

⁷⁹ Sautter 2006, S. 427f.

⁸⁰ Vgl. Adams 2000, S. 710.

⁸¹ Siehe hierzu Adams 2000, S. 77.

Die Seeschlacht um die amerikanischen Midway-Inseln von 3. bis 6. Juni 1942 fügt den Japanern eine entscheidende Niederlage zu; sie verlieren einen wesentlichen Teil ihrer Flotte. Das bringt eine Wende im Krieg gegen Japan. Am 7. August beginnt hier die amerikanische Gegenoffensive.⁸²

Am 6. Juni 1944, dem D-Day, landen die alliierten Truppen in der Normandie, am 24. August stehen die amerikanischen Truppen vor Paris, das einen Tag später fällt. Dahms weist in seinem Buch *Grundzüge der Geschichte der Vereinigten Staaten* darauf hin, dass diese Aktion mit der Sowjetunion abgestimmt ist, die 1943 zu den Alliierten gestoßen ist, nachdem Hitler den deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt gebrochen hat. Da Hitler aus zwei entgegengesetzten Richtungen angegriffen wird, kann er die eroberten Länder West- und Osteuropas nicht halten und verliert binnen eines Vierteljahres alle wichtigen Positionen.⁸³

Vom 4. bis zum 11. Februar 1945 legen Roosevelt, Churchill und Stalin auf Jalta bereits das künftige Besatzungsregime fest; das Geheimabkommen wird allerdings erst nach Kriegsende veröffentlicht. Dabei zeigen sich Roosevelt und Churchill Stalin gegenüber kompromissbereit, da sie noch mit einem längeren Krieg mit Japan rechnen und hierbei die sowjetische Unterstützung benötigen. So kann Stalin auch ein Veto-Recht im Sicherheitsrat der Vereinten Nationen ausschlagen, um hier später anti-sowjetische Konstellationen zu verhindern. Der umstrittenste Diskussionspunkt bei dieser Konferenz ist aber Polen, das schließlich ganz unter sowjetischen Einfluss fällt. Roosevelt wird später dafür kritisiert, sich hierbei von Stalin übertölpelt haben zu lassen.⁸⁴

Am 7. Mai 1945 kapituliert die deutsche Wehrmacht und auf der Potsdamer Konferenz von 17. Juli bis 2. August 1945 formulieren die Großen Drei – Truman⁸⁵, Churchill und Stalin – die Grundprinzipien der künftigen Besatzungspolitik.

Erst in Potsdam wurde das volle Ausmaß des Herrschaftsanspruchs der siegreichen Sowjetunion in Mittel- und Osteuropa und Ostasien deutlich. Aus Waffenbrüdern waren bereits Gegner mit unvereinbaren weltpolitischen, ideologischen und wirtschaftlichen Interessen geworden, bevor Japan besiegt war.⁸⁶

⁸² Vgl. beispielsweise Dahms 1997, S. 146.

⁸³ Auf einen detaillierten Ablauf des Kriegsgeschehens muss hier aus Platzgründen verzichtet werden. Für weitere Informationen siehe deshalb Dahms 1997, S. 148, Adams, 2000, S. 78 und Sautter 2006, S. 431.

⁸⁴ Vgl. Dahms 1997, S. 150 und Sautter 2006, S. 438f.

⁸⁵ Harry S. Truman wird am 12. April 1945 nach dem Tod von Franklin D. Roosevelt der neue US-Präsident.

⁸⁶ Adams 2000, S. 80.

Während Stalin in Potsdam auf einen Krieg mit Japan drängt, hoffen die Amerikaner diesen durch das Erzwingen der japanischen Kapitulation abzuwenden. Aber auf die in Potsdam definierte Aufforderung an Japan zur bedingungslosen Kapitulation geht das Land zunächst nicht ein. Truman befiehlt daraufhin von Potsdam aus einen Atombombenabwurf auf ein japanisches Rüstungszentrum.

Am 6. August 1945 zerstört die erste Atombombe Hiroshima, Japans zweitgrößtes militärisches Zentrum. Sie tötet 70.000 Einwohner auf der Stelle. Japan ist jedoch zum Weiterkämpfen entschlossen. Eine zweite Atombombe auf Nagasaki tötet am 9. August 65.000 Menschen. Die japanische Regierung bietet daraufhin am 10. August ihre Kapitulation an.⁸⁷

2.1.4. DIE NACHKRIEGSZEIT

Da die Militärausgaben der USA auch nach Kriegsende auf einem hohen Level bleiben, rutscht das Land nicht in eine Konjunkturkrise wie nach dem Ersten Weltkrieg.

Die breite Mittelklasse genoss in den 1950er Jahren einen nie dagewesenen Wohlstand. Der Durchschnittslohn stieg, inflationsbereinigt, von 1945 bis 1960 um 35 %. Viele Frauen gaben ihre außerhäusigen Arbeitsplätze auf und kehrten in die traditionellen Rollen der Hausfrau und Mutter zurück.⁸⁸

Der Historiker James T. Patterson bezeichnet die drei Nachkriegsjahrzehnte als „goldenes Zeitalter“ des wirtschaftlichen Wachstums und Wohlstands, des sozialreformerischen Fortschritts und der nur durch den Konflikt mit der Sowjetunion geschmälerten weltweiten Führungsposition der USA⁸⁹. Der amerikanische Isolationismus ist dem Gedankengut des Universalismus gewichen; durch den Zerfall der älteren Imperien haben die USA nach dem Zweiten Weltkrieg die Weltherrschaft inne.

Truman scheitert aber mit seinem Plan, den *New Deal* fortzusetzen. Seine Vorschläge, den Lebensstandard der Amerikaner durch die Erhöhung des Mindestlohns, durch eine allgemeine gesetzliche Krankenversicherung und die Verbesserung des sozialen Wohnbaus

⁸⁷ Siehe hierzu Adams 2000, S. 81f.

⁸⁸ Adams 2000, S. 83.

⁸⁹ Adams 2000, S. 181. Pattersons Evaluation wurde folgender Literatur entnommen: Patterson, James T.: *Grand Expectations: The United States 1945-1974*. Oxford, 1996.

sowie der öffentlichen Schulen zu verbessern, kann er im Kongress nicht durchsetzen. Ähnliches gilt für die von ihm geforderten Gesetze gegen die Diskriminierung afroamerikanischer Wähler.⁹⁰

Anhänger von Franklin D. Roosevelt und seiner *New-Deal*-Politik werden nach dem Zweiten Weltkrieg im Zuge des Antikommunismus aus der Politik ausgeschaltet und durch Vertreter der Monopol-Bourgeoisie ersetzt.⁹¹ 1946 kann die Republikanische Partei erstmals seit Anfang der 30er Jahre wieder die Mehrheit in beiden Häusern des Kongresses erlangen „und sie nutzte die wiedergewonnene Macht weidlich aus. Unter der Führung des brillanten und energischen Robert A. Taft [...] profilierte sich der 80. Kongreß zum Hort des Konservatismus.“⁹²

In der Folge wird der *New Deal* sukzessive abgebaut „oder durch reaktionäre Gesetze wie das *Taft-Hartley-Gesetz* von 1947 ersetzt“⁹³. Im Gegensatz zum *Wagner Act*, der üble Unternehmerpraktiken verboten hatte, soll dieses Gesetz Auswüchse der Gewerkschaftspolitik beschneiden. „AFL und CIO mussten ihre Finanzen offen legen. Der Präsident durfte künftig nach Streikbeschlüssen eine Abkühlungsfrist von 60 Tagen verordnen.“⁹⁴ Und führende Gewerkschaftsfunktionäre müssen künftig eine eidesstattliche Erklärung unterzeichnen, dass sie nicht der Kommunistischen Partei angehören.

Dies ist nur eine der Konsequenzen des sich zusehends verschärfenden Ost-West-Konflikts. Die Sowjetunion hat auf ihrem Besatzungsgebiet bereits die Gründung der Koreanischen Volksdemokratischen Republik gebilligt und die Proklamation einer chinesischen Volksrepublik steht vor der Tür. Zur Eindämmung des sowjetischen Expansionismus beschließen die USA deshalb die Truman-Doktrin und den Marshall-Plan im März und Juni 1947. Europa soll durch die Verbreitung von Wohlstand gegen kommunistische Einflüsse immunisiert werden.⁹⁵

⁹⁰ Siehe hierzu Adams 2000, S. 83.

⁹¹ Vgl. Schäfer 1981, S. 44.

⁹² Sautter 2006, S. 456.

⁹³ Schäfer 1981, S. 44f.

⁹⁴ Dahms 1997, S. 156.

⁹⁵ Siehe hierzu Dahms 1997, S. 156f. Der Marshall-Plan führt in der Folge zum *European Recovery Program*, dem 16 Staaten beitreten. Dabei werden für die nächsten fünf Jahre 34,4 Milliarden Dollar als Anschubfinanzierung zur Verfügung gestellt. Die Truman-Doktrin sichern der Türkei und Griechenland weitere 400 Millionen Dollar zu Verteidigungszwecken.

2.1.5. DER KALTE KRIEG

Die Ursachen und der Verlauf des Kalten Krieges sind auch heute noch unter Historikern Anlass für Diskussionen. Während die eine Seite davon ausgeht, dass amerikanische Maßnahmen „die Reaktion freier Menschen auf die kommunistische Expansion und Aggression“ gewesen seien, betonen andere, dass Amerika die Zusammenarbeit mit der Sowjetunion von sich aus beendete. Demzufolge wollte das Land „die Idee der gegenseitig respektierten ‚Einflußsphären‘ für Osteuropa“ nicht gelten lassen und habe versucht, „auch dort amerikanische Vorstellungen von Demokratie durchzusetzen, um letzten Endes die eigene politische und wirtschaftliche Macht auszudehnen“.⁹⁶

Der Kalte Krieg wird erstmals im Fernen Osten heiß. Korea wird 1945 in eine amerikanische – den Süden – und eine sowjetische Zone – den Norden – geteilt. Als mit sowjetischen Waffen ausgerüstete nordkoreanische Truppen am 24. Juni 1950 in Südkorea einmarschieren, entsendet Präsident Truman ohne Kriegserklärung amerikanische Truppen in das Gebiet, um kommunistische Expansionsversuche abzuwehren. Aufgrund der festgefahrenen Kriegssituation verzichtet er aber in der Folge auf eine erneute Präsidentschaftskandidatur. Erst sein Nachfolger Eisenhower erreicht nach Stalins Tod, der die Sowjetunion in eine tiefe innere Krise stürzt, und nach Kompromissen beim Gefangenaustausch im Juli 1953 einen Waffenstillstand in Korea.⁹⁷

1953 kommt mit General Dwight D. Eisenhower erstmals wieder ein Republikaner ins Weiße Haus. Somit ist die Regierung wieder fest in republikanischer Hand.

Die Mehrheit der Gewählten vertrat eine Stimmung sowohl der Selbstzufriedenheit und des nationalen Stolzes der prosperierenden Mittelklasse als auch ein von der Konfrontation mit der Sowjetunion ausgehendes Gefühl der Unsicherheit, der irrationalen Kommunistenfurcht.⁹⁸

Dieses Klima der Kommunistenfurcht nutzt der Senator von Wisconsin, Joseph McCarthy, bei seiner Rede vom 9. Februar 1950 in Wheeling, West Virginia. Vor dem *Ohio County Women's Republican Club* prangert er die angebliche Unterwanderung des

⁹⁶ Adams, Willi Paul [Hrsg.]: *Fischer Weltgeschichte: Die Vereinigten Staaten von Amerika*. Band 30, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994, S. 382.

⁹⁷ Vgl. etwa Adams 2000, S. 92 und Sautter 2006, S. 464f.

⁹⁸ Adams 2000, S. 84.

Außenministeriums durch Kommunisten an. McCarthy glaubt an eine große Verschwörung, hinter der Stalin steht; Argumente liefern ihm etwa der Koreakrieg und entlarvte Atomspione.⁹⁹

Durch die folgende Hexenjagd auf Kommunisten und andere Vertreter linksliberaler Organisationen verlieren Tausende Regierungsangestellte und Hunderte Freischaffende in Presse, Radio und Film ihre Arbeit; dennoch entlarven McCarthys Anschuldigungen kein einziges Mitglied der CPUSA in Regierungskdiensten. Aber auch Präsident Truman und nach ihm Dwight D. Eisenhower wagen es nicht, McCarthy in seine Schranken zu weisen, um selbst nicht Ziel einer Rufmordkampagne zu werden.¹⁰⁰

Als Joseph McCarthy jedoch im April 1954 auch sensible Armee-Einrichtungen der kommunistischen Unterwanderung beschuldigt und seine falschen Anschuldigungen bei den *Army-McCarthy-Hearings* von April bis Juni täglich von bis zu 20 Millionen Fernsehzuschauern mitverfolgt werden, wird er schließlich im Dezember 1954 vom Senat förmlich getadelt – sein Einfluss ist dadurch beendet.¹⁰¹ Die Auswirkungen der Kommunistenhetze in der McCarthy-Ära auf die Filmindustrie werden im Kapitel über die filmhistorischen Hintergründe noch eingehender behandelt.

Neben der Verfolgung von Kommunisten prägen aber auch aufflammende Proteste gegen die Klassenunterschiede und Rassenkonflikte die Entwicklungen im Land selbst. Gegen Ende der 50er Jahre verlagert sich das Kräfteverhältnis wieder zugunsten der Arbeiterklasse und bürgerlich-demokratischer Kräfte.¹⁰² Zu dieser Zeit ziehen viele Landbewohner in die Städte – angelockt von den scheinbar günstigen Arbeitsbedingungen dort. Die Landflucht verschärft die bestehenden Missstände aber noch. Die Neuzugezogenen haben oft nicht genug Vorkenntnisse, um gut bezahlte Arbeit zu bekommen. Die Bildung von Ghettos ist die Folge.

Darüber hinaus prägen Proteste gegen die ausbleibende Gleichberechtigung von Afroamerikanern oder andere Minderheiten das Land. Neue soziale Bewegungen wie die

⁹⁹ Vgl. Adams 2000, S. 86.

¹⁰⁰ Siehe hierzu Adams 2000, S. 86f.

¹⁰¹ Für Details siehe etwa Adams 2000, S. 87 und Sautter 2006, S. 468.

¹⁰² Vgl. Schäfer 1981, S. 45.

Frauenbewegung kommen auf, und die neue Subkultur der Hippies – als Gegenbewegung zur Elterngeneration – beginnt sich zu etablieren. Die Teilnahme der USA am Bürgerkrieg in Vietnam führt gerade in dieser Bevölkerungsgruppe später zu Massenprotesten.

Obwohl die bisherige Zusammenfassung im Wesentlichen den für die vorliegende Arbeit relevanten Zeitabschnitt aus historischer Sicht behandelt, erscheint aus Verständnisgründen an dieser Stelle noch ein Überblick über das Ende des Kalten Krieges als angebracht.

2.1.6. DIE WEITERE POLITISCHE ENTWICKLUNG DER USA

Zunehmend mehren sich in der Bevölkerung die Zweifel, ob die Schwarzweißmalerei durch ihre Regierung ein getreues Bild der Wirklichkeit liefert. Auch Vorkommnisse wie die U2-Spionageaffäre im Mai 1960 – erst leugnet man, dann muss man zugeben, dass ein amerikanisches Aufklärungsflugzeug vom Typ U2 über der Sowjetunion abgeschossen wurde – zerstreuen die Zweifel sicher nicht.¹⁰³

Als John F. Kennedy 1961 Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika wird, stehen die USA immer noch in ideologischer, wirtschaftlicher und militärischer Konkurrenz zur zweiten atomaren Supermacht, der Sowjetunion.¹⁰⁴

Hatte unter Eisenhower das amerikanische Engagement quasi weltanschaulichen Charakter getragen, so reduzierte Kennedys nüchterner Blick die vorhandenen Antagonismen auf das Verhältnis von konkurrierenden Mächten zueinander.¹⁰⁵

Eine Stationierung sowjetischer Raketen auf der Insel Kuba kann im Oktober 1962 nur verhindert werden, weil im Gegenzug amerikanische Raketen aus der Türkei abgezogen werden, und die USA auf eine Invasion Kubas verzichten. Im August 1963 machen Kennedy und Chruschtschow schließlich einem ersten Schritt auf dem Weg zum kontrollierten Atomwaffenabbau, indem sie – neben anderen Staaten – einem von den

¹⁰³ Siehe hierzu Sautter 2006, S. 474.

¹⁰⁴ Vgl. Adams 2000, S. 97.

¹⁰⁵ Sautter 2006, S. 506.

Vereinten Nationen vorbereiteten Vertrag zustimmen, mit dem sie auf Atombombenversuche in der Atmosphäre und im Meer verzichten.¹⁰⁶

Nach Kennedys Ermordung im Jahre 1963 wird Lyndon B. Johnson der neue Präsident von Amerika. Er führt das Land in den schon von Kennedy vorbereiteten Vietnam-Krieg, um eine vermeintliche weltweite Ausbreitung des Kommunismus zu verhindern. Denn die Domino-Theorie der Amerikaner, der zufolge einem Staat, der infolge kommunistischer Umtriebe zu Fall käme, auch andere folgen würden, wird im Fall von Vietnam zur Realität.¹⁰⁷

Obwohl schon früh ersichtlich wird, dass der Krieg nicht zu gewinnen ist, und sich sowohl auf politischer Seite als auch im Volk die Proteste häufen, zieht erst Johnsons Nachfolger, Richard Nixon, 1973 die amerikanischen Kampftruppen aus Vietnam zurück.¹⁰⁸ Nixon setzt in der Folge seine Entspannungspolitik mit der Sowjetunion unter Leonid Breschnjew fort. Im Zuge der Watergate-Affäre muss er aber am 9. August 1974 von seinem Amt zurücktreten. Sein Nachfolger, Vizepräsident Gerald Ford, ist von Anfang an nur ein Übergangspräsident. Der Demokrat Jimmy Carter wird 1977 schließlich zum Präsidenten gewählt.

Obwohl die Integrationspolitik einer farbigen Mittelschicht zum sozialen Aufstieg verhilft, ist auch während Carters Präsidentschaft das Rassenproblem noch lange nicht gelöst. Ein Großteil der Minderheiten ist sehr arm und die Arbeitslosigkeit – besonders bei jungen Afroamerikanern in großen Städten – katastrophal. Zusätzlich ist ein rasanter Anstieg der Kriminalität zu beobachten.¹⁰⁹

Der Republikaner Ronald Reagan folgt im Jahre 1981 Carter ins Präsidentenamt und sein außenpolitisches Leitmotiv ist „die Zurückdrängung des weltweiten Einflusses der Sowjetunion und die Verbreitung des Einflusses der Vereinigten Staaten im Namen der

¹⁰⁶ Siehe hierzu Adams 2000, S. 99. Genauere Informationen zur Kuba-Krise bietet auch Dahms 1997, S. 165f.

¹⁰⁷ Vgl. Dahms 1997, S. 170 u. 176.

¹⁰⁸ Für genauere Informationen zur Beendigung des Vietnamkrieges siehe Adams 2000, S. 104-106.

¹⁰⁹ Vgl. Dahms 1997, S. 182f.

Freiheit und des Freihandels“¹¹⁰. Während Reagan landesinterne Sozialprogramme reduziert, Entwicklungsprojekte kappt und die Auslandshilfe der USA verringert, wird auf der anderen Seite der Militäretat angehoben.¹¹¹

Der nach Breschnjews Tod und dem Tod seiner beiden nur kurz amtierenden Nachfolger ins Amt gekommene Michail Gorbatschow startet aber im Jahre 1985 eine Phase des Dialogs mit für Reagan unerwarteten Abrüstungsvorschlägen.

Den großen Durchbruch zur echten Abrüstung erzielten Gorbatschow und Reagan im Dezember 1987, als sie den Abzug ihrer Kurz- und Mittelstreckenraketen aus Europa und deren kontrollierte Vernichtung vereinbarten. [...] Es waren innersowjetische Entwicklungen, die die Führung der KP unter Leitung Gorbatschows veranlassten, sich nicht nur 1988 aus Afghanistan zurückzuziehen (was die sowjetisch-amerikanischen Beziehungen entlastete), sondern 1989/90 im Interesse der wirtschaftlichen Sanierung Rußlands auch ihrer Herrschaft über Mitteleuropa mittels von der Roten Armee gestützter lokaler kommunistischer Regime aufzugeben.¹¹²

Im Dezember 1988 kündigt Gorbatschow den Abzug der sowjetischen Truppen aus Mittel- und Osteuropa an. Allerdings kommt Gorbatschow seiner Verpflichtung zur Wiederaufnahme der *Strategic Arms Reduction* (SALT) nicht nach, weshalb sich Reagans Nachfolger George Bush gezwungen sieht, den Druck auf Moskau wieder zu verstärken. Ein informeller Zwischengipfel am 1. und 2. Dezember 1989 in La Valletta, Malta, mildert den Antagonismus in den Beziehungen zwischen den Supermächten Amerika und Sowjetunion, und der Kalte Krieg nähert sich seinem Ende.¹¹³

Die Zusammenarbeit der Supermächte während des Irak-Krieges festigt die Beziehungen; aber Gorbatschow sieht sein Ende kommen. Der folgende Putschversuch scheitert zwar; dennoch tritt Gorbatschow zurück. Boris Jelzin übernimmt die Macht und gründet die Gemeinschaft Unabhängiger Staaten.¹¹⁴

Nach Jahren der intensiven Beschäftigung mit außenpolitischen Themen – besonders dem Kräftemessen mit der Sowjetunion, kommen die Vereinigten Staaten in eine Phase, in der sie den internen Problemen wieder verstärkt Aufmerksamkeit zollen. Während Bush als „Präsident der Außenpolitik“ gegolten hat, will sich sein Nachfolger, Bill Clinton, mit Reformen profilieren, die sich vor allem auf das Drogenproblem, das noch immer

¹¹⁰ Adams 2000, S. 111.

¹¹¹ Siehe hierzu u.a. Dahms 1997, S. 185.

¹¹² Adams 2000, S. 111.

¹¹³ Vgl. Dahms 1997, S. 187f.

¹¹⁴ Siehe hierzu Dahms 1997, S. 190f.

unzulängliche Gesundheitswesen und den liberalen Schusswaffengebrauch in Amerika konzentrieren. In Bezug auf Russland war die Clinton-Regierung jedoch auf einen ungestörten Dialog mit Moskau bedacht.¹¹⁵

¹¹⁵ Vgl. Dahms, 1997. S. 194ff.

2.2. DIE ORGANISIERUNG DER ARBEITERBEWEGUNG

2.2.1. VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUM *NEW DEAL*

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind die amerikanischen Arbeiter noch kaum gewerkschaftlich organisiert. Ihre Rechte und Arbeitsbedingungen sind gesetzlich nur minimal geregelt. Zwar wurde die *American Federation of Labor* (AFL), der größte Dachverband der Gewerkschaften, schon 1886 gegründet; im Jahre 1914 sind jedoch lediglich etwa zehn Prozent der 25 Millionen der außerhalb der Landwirtschaft Beschäftigten durch die AFL vertreten.¹¹⁶ Das liegt zum Teil daran, dass die AFL zunächst keine ernstzunehmenden Versuche unternimmt, die Arbeiter zu organisieren. Diese Situation ändert sich mit dem großen Stahlarbeiterstreik im September 1919.¹¹⁷

In den Jahren 1919 bis 1922 befinden sich in den Vereinigten Staaten rund 10 Millionen Arbeiter im Streik, um für bessere Arbeitsbedingungen zu kämpfen. In zahlreichen Industriezweigen wird daraufhin der Achtstundentag erkämpft. Auch in bislang unzugänglichen vertrusteten Industrien wird die Organisation von Gewerkschaften realisiert. Vor allem in der Stahlindustrie, bei den Eisenbahnen, im Bergbau, in der Seefahrt, in der Fleischkonservenindustrie, in der Holzindustrie und der Textilindustrie werden die bedeutsamsten Fortschritte erzielt.¹¹⁸

In der Zeit von 1913 bis 1929 steigert die amerikanische Wirtschaft – kriegsbedingt – ihre Produktion um 70 Prozent; die Zahl der in der Industrie beschäftigten Arbeiter steigt dadurch um 31,6 Prozent. Die Rationalisierung der Arbeitsprozesse, etwa durch Fließbandarbeit, wird auf dem Rücken der Arbeiter ausgetragen.¹¹⁹

¹¹⁶ Siehe hierzu Adams, Willi Paul: *Die USA im 20. Jahrhundert*. In: Bleicken, Jochen/Gall, Lothar/Jakobs, Hermann [Hrsg.]: *Oldenbourg Grundriss der Geschichte*. Band 29. R. Oldenbourg Verlag, München, 2000, S. 27.

¹¹⁷ An dem Streik, der von 22. September 1919 bis 8. Jänner 1920 dauert, beteiligen sich Arbeiter aus allen Fabriken des Landes, wodurch die halbe Stahlindustrie Amerikas lahm gelegt wird. Die Arbeiter, die um ihr Recht auf gewerkschaftliche Organisation kämpfen, müssen dabei eine herbe Niederlage hinnehmen. Vgl. hierzu Wolters, Raymond: „Section 7a and the Black Worker.“ In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 24.

¹¹⁸ Siehe hierzu Foster, William Z.: *Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten*. Dietz-Verlag, Berlin, 1956, S. 270.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 272, 326, 328.

In einer Zeit, in der – unter anderem von der AFL – die Klassenzusammengehörigkeit propagiert wird, erkennt die Arbeiterbewegung allmählich die Notwendigkeit einer politischen Präsenz ihrer Klasse. Das Vertrauen in die Gewerkschaften ist geschwächt, da viele Gewerkschaftsführer das ihnen von Arbeitern anvertraute Geld, und zwar Millionen von Dollar, verspekulierten.¹²⁰ Die Kommunistische Partei spricht sich gegen die für die Arbeiterklasse nachteilige Klassenzusammenführung aus und propagiert den Klassenkampf. Die Arbeiter finden somit in der Partei einen wichtigen Partner im Kampf um ihre Rechte.¹²¹ Einer der ersten Streiks, der von der Kommunistischen Partei eingeleitet wird, um gegen die verschärften Arbeitsbedingungen zu protestieren, ist der Streik der Textilarbeiter in Passaic, New Jersey, im Jahre 1926. Stein des Anstoßes hierfür waren zehnpromtente Lohnkürzungen. Nach einem 13 Monate andauernden Kampf werden die Lohnkürzungen rückgängig gemacht und den Arbeitern wird das Recht auf gewerkschaftliche Beschwerdeausschüsse zugestanden.¹²²

Die auf den Börsenkrach von 1929 folgende Wirtschaftskrise hat verheerende Folgen für die Wirtschaft der Vereinigten Staaten und insbesondere für die Arbeiter. Die Produktion in der Schwerindustrie etwa geht um 45 Prozent zurück; in allen Industriezweigen werden die Löhne um mindestens 45 Prozent herabgesetzt. Im Jahre 1933 stehen 17 Millionen Arbeiter auf der Straße, hinzu kommen viele Millionen Kurzarbeiter.¹²³ Steve Fraser skizziert die katastrophale Lage wie folgt: Die Industrie kann im Jahre 1932 nur mehr 30 Prozent ihrer Kapazitäten nutzen; die Löhne fallen um 40 bis 50 Prozent und 50 Prozent der Arbeiter sind arbeitslos.¹²⁴

¹²⁰ Ebd. S. 241. Generell schrumpft die Mitgliederzahl der AFL von über vier Millionen im Jahr 1920 bis 1923 auf drei Millionen. Diese Zahl verändert sich bis 1929 nicht. Im gleichen Zeitraum sinkt die Gesamtmitgliederzahl aller Gewerkschaften von fünf Millionen auf 3,4 Millionen. Udo Sautter sieht den Grund hierfür in der guten Geschäftslage, die den Unternehmen in Arbeitskämpfen einen längeren Atem erlaubt. Zusätzlich versuchen die Arbeitgeber mit der Gründung eigener Firmengewerkschaften betriebsfremde Einflüsse gering zu halten. Vgl. Sautter, Udo: *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2006, S. 369f.

¹²¹ Ebd. S. 343.

¹²² Ebd. S. 347ff.

¹²³ Ebd. S. 386.

¹²⁴ Vgl. Fraser, Steven: „From the ‚New Unionism‘ to the New Deal.“ In: Dubofsky 1990, S. 161f.

Am 6. Mai 1930 kommt es zu einer historischen Arbeitslosendemonstration, die, William Z. Foster¹²⁵ zufolge, im ganzen Land unter Führung der Kommunisten erfolgt. Am 7. Dezember 1931 und am 6. Dezember 1932 finden von allen Teilen des Landes ausgehend Hungermärsche in Richtung Washington statt. Diese Demonstrationen verweisen auf die Notwendigkeit einer Arbeitslosenunterstützung und Arbeitslosenversicherung. Wenig später finden diese Maßnahmen in den Gesetzen des *New Deal* von Franklin D. Roosevelt ihre Berücksichtigung.¹²⁶

Die verheerende Situation der Wirtschaftskrise schwächt zunächst auch die Gewerkschaften. Zu Beginn des *New Deals* sind nur etwa drei Millionen Arbeiter organisiert.¹²⁷ Dennoch bedeuten die 30er Jahre einen entscheidenden Wendepunkt für die Entwicklung der organisierten Arbeiterschaft.

Zu dieser Wende trägt die Abspaltung der CIO von der AFL wesentlich bei. Leslie Fishbein zufolge ignoriert die *American Federation of Labor* während der Depression die missliche Lage der Arbeitslosen und ebenso der Arbeiter; sie spricht sich gegen eine Arbeitslosenversicherung aus.¹²⁸ Im Jahre 1934 entzünden sich AFL-interne Differenzen an der Frage der gewerkschaftlichen Organisation von Hilfsarbeitern und angeleiteten Arbeitskräften in der massenproduzierenden Industrie. Der Streit wird 1935 durch die Bildung einer rebellischen Fraktion, dem *Congress of Industrial Organizations* (CIO) unter der Führung von John J. Lewis, intensiviert. 1936 eskaliert der Streit zu einem offenen Kampf, der zum Ausschluss der CIO aus der AFL führt. 1938 entwickelt sich aus der Fraktion ein mit der AFL rivalisierender Gewerkschaftsverband, dessen Ziel „die gewerkschaftliche Organisation der fast durchwegs unorganisierten Millionen von Arbeitern in der vertrauenswürdigen Schwerindustrie“¹²⁹ ist.

¹²⁵ William Z. Foster war in den 20er und 50er Jahren Generalsekretär der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten. Als Gewerkschaftsführer war er stark in die Organisation der Arbeiterklasse involviert.

¹²⁶ Für weitere Informationen siehe hierzu Foster 1956, S. 394ff.

¹²⁷ Siehe hierzu Brody, David: „The Emergence of Mass-Production Unionism.“ In: Dubofsky 1990, S. 112.

¹²⁸ Vgl. Fishbein 1984, S. 84. Die AFL nimmt lange Zeit bewusst Abstand von jeglichen politischen Aktivitäten, was die Gründung der CIO als politisch engagiertem Dachverband begünstigt. Siehe hierzu etwa Sautter 2006, S. 258.

¹²⁹ Foster 1956, S. 428.

Die 30er Jahre sind geprägt vom Kampf der AFL gegen die CIO einerseits um die Kontrolle der Gewerkschaftsbewegung und andererseits um die Loyalität der Arbeiter. Während sich die AFL mit ihrem Programm vor allem an Facharbeiter und Handwerker-gewerkschaften wendet, propagiert die kommunistisch beeinflusste CIO eine politisch aktivere Haltung für die Arbeiterschaft und präsentiert sich militanter als die AFL.¹³⁰

In den 30er Jahren bewirkt die Konzentration der CIO auf die industrielle Arbeiterschaft – zunächst vor allem jene der Stahlindustrie – einen entscheidenden Fortschritt der gewerk-schaftlichen Organisierung. Spätestens als sich auch die *United Automobile Workers*, eine von der AFL gegründete Organisation, der CIO anschließen, beginnen die Handwerker-gewerkschaften, die der AFL angehören, ihre Rolle zu überdenken; um überleben zu können, entscheiden sie sich, auch angelernte Arbeitskräfte als Mitglieder aufzunehmen.¹³¹

Obwohl in der Literatur vielfach gemutmaßt wird, dass die Spaltung der Arbeiterorganisa-tion in AFL und CIO die Arbeiterbewegung nebst der Wirtschaftskrise zusätzlich ge-schwächt habe¹³², erscheint Melvyn Dubofskys Argumentation durchaus schlüssig, dass die Rivalitäten zwischen AFL und CIO den Kampf der Arbeiterbewegung eher zu forcieren denn zu schwächen schienen. Denn in der Zeit von 1933 bis 1939 steigt die Zahl der gewerkschaftlich organisierten Arbeiter von unter drei Millionen auf über acht Millionen.¹³³

Christopher L. Tomlins bestreitet jedoch, dass die CIO der auslösende Faktor für Verände-rungen der gewerkschaftlichen Organisierung der Arbeiterschaft in den 30er Jahren war. Vielmehr sieht er die Ursache in den aktuellen Zuständen, da die veränderten Arbeitsbe-dingungen diese Organisierung quasi notwendig gemacht hätten – mit oder ohne CIO.¹³⁴

In jedem Fall fungieren Roosevelts *National Industrial Recovery Act* von 1933 und das Gewerkschaftsgesetz von 1935 als markante Signale, um den Gewerkschaften ihre „Aura

¹³⁰ Siehe hierzu Licht, Walter/Barron, Hal Seth: „Labor’s Men: A Collective Biography of Union Officialdom During the New Deal Years.” In: Dubofsky 1990, S. 278f.

¹³¹ Siehe hierzu Foster 1956, S. 481 und Tomlins, Christopher L.: „AFL Unions in the 1930s: Their Performance in Historical Perspective.” In: Dubofsky 1990, S. 382.

¹³² Siehe hierzu etwa Adams 2000, S. 65f.

¹³³ Siehe hierzu die Einführung in Dubofsky 1990.

¹³⁴ Siehe hierzu Tomlins 1990, S. 402.

der Illegalität“ zu nehmen. Die Gewerkschaften erhalten nun großen Zulauf.¹³⁵ In den Jahren 1933/34 gelingt es, insbesondere für vertrauete Industriezweige, wie etwa die Stahlindustrie, gewerkschaftliche Organisationen zu schaffen. Das stößt auf – mitunter gewalttätigen – Widerstand der Unternehmer. Als Konsequenz wird am 15. August 1934 die *American Liberty League* gegründet, die es sich zum Ziel setzt, Roosevelts *New-Deal*-Idee zu bekämpfen.¹³⁶

Das schon erwähnte Gewerkschaftsgesetz von Franklin D. Roosevelt aus dem Jahre 1935, auch bekannt als *Wagner-Gesetz*, bestätigt nicht nur das Koalitionsrecht der Arbeiter und schützt dieses durch das *National Labor Relations Board* (NLRB) als seinem Kontrollorgan; es setzt sich ferner die Unterbindung gewerkschaftsfeindlicher Praktiken der Unternehmer zum Ziel: „Mit dem Gesetz über das Koalitionsrecht wurde faktisch dem Spitzel- und Banditensystem gegen die Bewegung der gewerkschaftlichen Organisierung der Boden entzogen.“¹³⁷ Bis 30. Juni 1941 gehen in der Folge an die 24.000 Klagen wegen unbilliger Arbeitspraktiken beim NLRB ein.¹³⁸

Eine weitere Folge des Gesetzes ist die Einsetzung des *LaFollette Committee* seitens des Senats am 6. Juli 1936, „die mit ihren Untersuchungen feststellte, daß die Unternehmer zur Zerschlagung der Gewerkschaften jährlich 80 Millionen Dollar für ein Spionage- und Terrorsystem gegen die Arbeiterbewegung ausgegeben hatten“¹³⁹. Den Untersuchungen zufolge werden zu dieser Zeit rund 100.000 Spitzel beschäftigt – in jedem der rund 48.000 gewerkschaftlichen Ortsverbände befindet sich mindestens ein Spitzel. Aus diesem Grund verweist die Kommission auf die Notwendigkeit, die Bürgerrechte im Kampf gegen die Arbeitgeber zu bewahren, denn:

Not only is the worker's freedom [*sic!*] of association nullified by the employers's spies, but his freedom of action, of speech, and of assembly is completely destroyed. ... The right to work means nothing if it is at the expense of more important rights.¹⁴⁰

¹³⁵ Adams 2000, S. 65.

¹³⁶ Siehe hierzu Vowe, Klaus W.: „*Native Land* (1942): Aporien mythischer Weltansicht im US-Dokumentarfilm.“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 166.

¹³⁷ Vowe 1996, S. 167.

¹³⁸ Siehe hierzu Brody 1990, S. 135f.

¹³⁹ Vowe 1996, S. 167.

¹⁴⁰ Browder, Earl: *The People's Front*. International Publishers Co., Inc., New York, 1938, S. 29. Zitiert in: Fishbein, Leslie: „Native Land: Document and Documentary.“ In: *Film & History*, Jg. 14, Nr. 4, Dezember 1984, S. 79.

In ihrem Artikel „Native Land: Document and Documentary“ räumt Leslie Fishbein ein, dass es der Kommission nicht nur um die Befolgung der Bürgerrechte ging, sondern sie vielmehr Ausschreitungen einer protestierenden Masse befürchtete.¹⁴¹ Offenbar waren diese Befürchtungen nicht unberechtigt, denn auch Art Preis, ein CIO-Aktivist während der 30er Jahre, billigt dem *Wagner-Gesetz* weniger Wirkung zu als den streikenden Arbeitern:

The Wagner Act proved no more effective than section 7(a) [the defunct section of the NRA which it replaced] in protecting the workers' right to organize and bargain effectively. It took a couple of million workers in the 1936-37 sitdown wave to actually seize that right by the seizures of hundreds upon hundreds of factories and other places of work.¹⁴²

Tatsächlich erlebt Amerika in den Jahren 1933 bis 1936 eine Welle von Massenstreiks, in denen die Arbeiter vor allem um Lohnerhöhungen und die Anerkennung der Gewerkschaften kämpfen. Vom 16. bis 19. Juli 1934 sind etwa 127.000 Arbeiter an einem Generalstreik im Gebiet von San Francisco beteiligt. Den Streik der Textilarbeiter im selben Jahr, an dem 400.000 Arbeiter von Maine bis Alabama teilnehmen, bezeichnet Michael Denning in seinem Buch *The Cultural Front* als den größten Streik in einem einzigen Industriezweig, den es in der amerikanischen Geschichte je gab. Und auch als 1936 die Gewerkschaft der Automobilarbeiter für die 150.000 Arbeiter des Autoherstellers General Motors in Flint/Michigan Tarifverhandlungen führen will, aber nicht als Verhandlungspartner akzeptiert wird, ist ein 44-tägiger Sitzstreik nötig, um die Firmenleitung zum Einlenken zu bewegen. Die bei diesem Streik erfolgreiche Sitzstreik-Taktik wird daraufhin auch anderweitig übernommen. In der Folge muss der Konzern U.S. Steel im Jahre 1937 die Stahlarbeitergewerkschaft als Verhandlungspartner anerkennen und beschließt die 40-Stundenwoche sowie eine zehnprozentige Lohnerhöhung. Insgesamt beteiligen sich fast eine halbe Million Menschen an den Sitzstreiks zwischen 1936 und 1937. Bei den Streiks kommt es vielfach zu gewalttätigen Ausschreitungen. In den Jahren 1934 bis 1936 werden bei Massenkämpfen insgesamt 88 Arbeiter getötet.¹⁴³

¹⁴¹ Vgl. Fishbein 1984, S. 79.

¹⁴² Preis, Art: *Labor's Giant Step: Twenty Years of the CIO*. Pathfinder Press, New York, 1974, S. 63. Zitiert in: Fishbein 1984, S. 84.

¹⁴³ Siehe hierzu Foster 1956, S. 272f und 420ff sowie Denning, Michael: *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Verso, London & New York, 1996, S. xiv. Udo Sautter bezeichnet den U.S.-Steel-Strike als einen der ersten großen Erfolge der CIO. Obwohl es in der Folge noch zu blutigen Zusammenstößen bei Auseinandersetzungen mit einigen kleineren Stahlgesellschaften kommt, gelingt der CIO durch diesen Erfolg der Durchbruch in allen bedeutenden Unternehmen der Branche. Vgl. Sautter 2006, S. 402.

In den folgenden Jahren müssen die amerikanischen Arbeiter weiter um ihre Rechte kämpfen.¹⁴⁴ So streiken die *United Automobile Workers* (UAW) über fünf Wochen lang von 5. Juli bis 7. August 1939 gegen den General-Motors-Konzern, da der Erfolg des Sitzstreiks aus dem Jahre 1937 die Zukunft der Gewerkschaft noch immer nicht gesichert hatte.¹⁴⁵

Die Gesetze des *New Deals* und die Streikwelle dieser Jahre ermöglicht eine zunehmende gewerkschaftliche Organisierung der amerikanischen Arbeiter. Die CIO-Verbände zählen gegen Ende 1940 bereits an die vier Millionen Arbeiter zu ihren Mitgliedern. Zu diesem Zeitpunkt ist der Kern der vertrautesten Industrie somit gewerkschaftlich organisiert. Der AFL gehören zu dieser Zeit etwa gleich viele Mitglieder an.¹⁴⁶ Während des Zweiten Weltkrieges verschafft das *National War Labor Board*, dass Arbeiter, die Gewerkschaften beitreten, vor Diskriminierung schützt, den Gewerkschaften noch einmal einen massiven Zustrom. Die Zahl der Gewerkschafter steigt von etwa zehn Millionen im Jahre 1940 auf mindestens 16 Millionen Ende 1946.¹⁴⁷

2.2.2. DER ZWEITE WELTKRIEG UND DIE NACHKRIEGSZEIT

In den bis zum Zweiten Weltkrieg durchgeführten Streiks konnten sich die Arbeiter in vielen Industriezweigen relativ stabile Löhne erkämpfen. In den Kriegsjahren erklärt sich die Arbeiterschaft zu einem Streikverzicht bereit. Dadurch wird eine Verdoppelung der Produktion von Kriegsmaterial gegenüber der Vorkriegszeit ermöglicht.¹⁴⁸ Als durch die Einschränkung der Rüstungsproduktion und den Fortfall der Überstundenarbeit nach Ende des Krieges die Nettolöhne erheblich sinken, treten die Arbeiter für eine Erhöhung ihres Stundenlohns abermals in Streik. Im ersten Nachkriegsjahr, 1946, streikten mehr als 4,5 Millionen Arbeiter, fast alle Streiks waren siegreich.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Grund dafür ist das Sinken der Industrieproduktion im Jahre 1938 auf das Niveau von 1935 und ein damit einhergehender beängstigender Anstieg der Arbeitslosenrate. Das Land befindet sich zu diesem Zeitpunkt in einer neuen Rezession. Vgl. Sautter 2006, S. 399.

¹⁴⁵ Für weitere Informationen siehe Barnard, John: „Rebirth of the United Automobile Workers: The General Motors Tool and Diemakers’ Strike of 1939.“ In: Dubofsky 1990, S. 38ff.

¹⁴⁶ Vgl. Foster 1956, S. 484.

¹⁴⁷ Siehe hierzu Brody 1990, S. 134 und Foster 1956, S. 635.

¹⁴⁸ „1944 überstieg die amerikanische Kriegsmaterialproduktion den Gesamtausstoß aller anderen kriegsführenden Länder, Freund und Feind.“ Sautter 2006, S. 444.

¹⁴⁹ Siehe hierzu Foster 1956, S. 582f und S. 690.

Die reaktionäre Regierung unter Harry S. Truman ruft als Gegenmaßnahme im Juni 1947 das *Taft-Hartley-Gesetz* ins Leben, das die Gewerkschaftsbewegung schwächen soll und de facto für sie einen massiven Rückschritt bedeutet. Indem das Gesetz – in der Arbeiterbewegung auch „Sklavenarbeitsgesetz“ genannt – die Gewerkschaften unter staatliche Kontrolle stellt, schränkt es ihre Unabhängigkeit erheblich ein. Ferner wird mit dem Gesetz das Streikrecht erheblich eingeschränkt; Angestellten im Öffentlichen Dienst und in staatlichen Betrieben wird ein Streikverbot auferlegt. Weiters erhält der Präsident das Recht, Streiks generell zu verbieten. In der Folge werden beispielsweise die *United Mine Workers* mehrfach zu hohen Geldstrafen aufgrund der Durchführung von Streiks verurteilt.¹⁵⁰ „Überflüssige“ Arbeiter können künftig ohne Zustimmung der Gewerkschaft entlassen werden, Tarifverträge müssen fortan nach Berufssparten abgeschlossen werden und den Gewerkschaften wird jede Form der politischen Betätigung verboten – dieser Passus richtet sich in erster Linie gegen „kommunistisch kontrollierte“ Gewerkschaften.¹⁵¹

William Z. Foster kritisiert die beiden Gewerkschaftsverbände AFL und CIO für ihren mangelnden Widerstand gegen das Gesetz. Die AFL stimmt dem Gesetz 1947 „unter Protest“ zu, aufgrund dieser Haltung treten die *United Mine Workers* aus der AFL aus.¹⁵² Auch innerhalb der CIO führt das Gesetz zu Differenzen, die ihren Höhepunkt auf dem CIO-Kongress im Oktober 1949 erreichen. Der rechte Flügel wirft dem großen Verband der *United Electrical, Radio, and Machine Workers* seine Opposition gegen den Marshall-Plan, seine Weigerung, Truman zu unterstützen und seine Kritik an der CIO-Führung für deren Verzicht auf einen Kampf gegen das *Taft-Hartley-Gesetz* vor. In den kommenden Monaten werden elf Verbände aus der CIO ausgeschlossen. William Z. Foster verurteilt diese Vorgangsweise als eines der übelsten Verbrechen in der Geschichte der amerikanischen Gewerkschaftsbewegung.¹⁵³

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 691.

¹⁵¹ Für genauere Informationen siehe Biberman, Herbert: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 294f.

¹⁵² Siehe hierzu Foster 1956, S. 692f.

¹⁵³ Siehe hierzu ebd. 1956, S. 699f. Hierzu sei allerdings anzumerken, dass Foster diese Feststellung im Jahre 1956 trifft und diese Aussage deshalb den historischen Verlauf nach 1956 nicht berücksichtigt.

2.2.3. RÜCKSCHRITTE IN DEN 50ER JAHREN

Um 1949 schlittern die Vereinigten Staaten in eine Wirtschaftskrise, die zu einem Produktionsrückgang von fast 20 Prozent führt. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges propagiert die CIO eine Politik der Klassenzusammenarbeit, die von der Kommunistischen Partei kritisiert wird, da sie die Kampfkraft der Gewerkschaften lähmen und Arbeitern einen sinkenden Lebensstandard aufzwingen würde, während gleichermaßen den Unternehmen unbeschränkte Profite garantiert würden.¹⁵⁴

Nach der Blütezeit der CIO in den Jahren des Zweiten Weltkriegs fallen in den 50er Jahren die Mitgliederzahlen der CIO. Ein zusätzlicher Grund für den Verlust an Mitgliedern liegt in der Entstehung einer eigenen Bewegung, die sich für die Rechte der Afroamerikaner einsetzt. Während dies lange Zeit ein Hauptanliegen der CIO gewesen ist, entfernen sich jetzt die Ziele von CIO und deren Aktivisten zunehmend in entgegen gesetzte Richtungen. Zusätzlich nimmt in den 50er Jahren der Einfluss der Kommunistischen Partei innerhalb der CIO immer mehr ab. Grund dafür war die beginnende Hetze auf Kommunisten, eine Folge des Kalten Krieges. CIO und AFL reagieren 1955 darauf in ihrem neuerlichen Zusammenschluss im Jahr 1955.¹⁵⁵

Der ehemals radikal-kämpferische Geist der CIO verschwindet. Hatten die Gewerkschaften zuvor das *Big Business* für seine Ausbeutung der Arbeiterklasse angeprangert, wird in den kommenden Jahren eine neue Zusammenarbeit zwischen den ehemaligen CIO-Gewerkschaften und der Management-Ebene der Konzerne angestrebt. Der Vorherrschaft des nordamerikanischen Kapitalismus, vor dem William Z. Foster und seine Kommunistische Partei gewarnt hatten, wird dadurch der Weg geebnet.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 757 und 711.

¹⁵⁵ Für weitere Informationen siehe Rosen, Sumner M.: „The CIO Era, 1935-1955.“ In: Dubofsky 1990, S. 193.

¹⁵⁶ Siehe hierzu auch Stephan-Norris, Judith/Zeitlin, Maurice: „Union Democracy, Radical Leadership, and the Hegemony of Capital.“ In: *American Sociological Review*, Jg. 60, Nr. 6, Dezember 1995, S. 848.

2.3. DIE KOMMUNISTISCHE PARTEI DER VEREINIGTEN STAATEN

2.3.1. IHRE GRÜNDUNG UND DIE ZENTRALE ANLIEGEN

Die Kommunistische Partei der USA geht aus einem Bruch innerhalb der Sozialistischen Partei kurz nach der Russischen Revolution am 1. September 1919 hervor. Ihr Programm folgt streng den Richtlinien der sowjetischen Mutterpartei. Zu diesem Zeitpunkt umfasst sie 58.000 Mitglieder, für die vielfach ein Immigrantengrund charakteristisch ist.¹⁵⁷

Die anfangs in zwei Parteien – die *Communist Party of America* und die *Communist Labor Party* – aufgeteilten Kommunisten schließen sich im Mai 1921 unter dem Namen „Vereinigte Kommunistische Partei“ zu einer Partei zusammen, um so Repressalien durch die Regierung entgegenzuwirken und den Kommunisten eine legale Parteibasis zu bieten. Dennoch führt die Partei zu Beginn der 20er Jahre ein Dasein im Untergrund und etabliert sich erst 1921 als legale politische Partei unter dem Namen *Workers Party of America*. Erst auf ihrem Parteitag im Jahre 1930 erfolgt ihre Umbenennung in *Communist Party of the United States of America* (CPUSA).¹⁵⁸

Seit ihrer Gründung sieht die Kommunistische Partei der Vereinigten Staaten in der Unterstützung der Arbeiterklasse eine ihrer zentralen Aufgaben, weshalb sie auch beim Aufbau der Gewerkschaftsbewegung eine führende Rolle spielt. Darüber hinaus widmet sich die Partei intensiv dem Kampf um die Rechte der Afroamerikaner, der Frauen und der Jugendlichen. William Z. Foster, lange Zeit Generalsekretär der CPUSA, beschreibt die Kommunistische Partei in diesem Zusammenhang nicht nur als „die Partei der Arbeiterklasse, sondern auch die Partei, die die wahren Interessen der Nation vertritt“¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Siehe hierzu Younge, Gary: „Born in the Eye of the FBI.“ In: *The Guardian*, 7. Juni 2003, S. 46 und Foster, William Z.: *Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten*. Dietz-Verlag, Berlin, 1956, S. 234.

¹⁵⁸ In ihrem Bestreben, die kommunistische Bewegung in die Illegalität zu treiben, lassen Generalstaatsanwalt A. Mitchell Palmer und J. Edgar Hoover im Herbst 1919 rund 10.000 Kommunisten verhaften. Dadurch sinkt die Mitgliederzahl beider Parteien von knapp 60.000 auf 10.000 Mitglieder. Aus diesem Grund streben die Parteien eine Vereinigung an.

¹⁵⁹ Foster, William Z.: *Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten*. Berlin, 1956, S. 799. Als Ziel der Partei definiert Foster die „Diktatur des Proletariats“. Siehe hierzu ebd. S. 236.

2.3.2. DIE KOMMUNISTEN ZUR ZEIT DES *NEW DEALS*

Die kapitalistisch orientierte Wirtschaft und das relativ fest gefügte politische System der USA wertet Peter Schäfer in seinem Aufsatz „Franklin D. Roosevelt und der ‚New Deal‘“ als maßgebliche Gründe für die Tatsache, dass es zu Beginn des *New Deals* in den USA noch keine Massenpartei für die Arbeiterklasse gibt. Darüber hinaus sind Arbeiterbewegung und bürgerlich-demokratische Bewegung zu dieser Zeit politisch noch zu schwach.¹⁶⁰

Die Historikerin und Blacklist-Chronistin Ellen Shrecker verweist aber darauf, dass die Kommunistische Partei bereits in den frühen 30er Jahren, einer Zeit der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung, an den meisten der großen Kämpfe – vor allem jenen der Arbeiterklasse – beteiligt ist:

They mobilised unemployed workers and marched them to local city halls to demand relief. They organised neighbourhood groups to prevent homelessness by carrying the furniture of evicted tenants back into their apartments ... They saved nine black teenagers, from Scottsboro, Alabama, from execution on trumped-up charges. Communists, it seems, were everywhere ... or at least in most of the big struggles of the early 1930s.¹⁶¹

Infolge ihres Engagements für das Volk wächst der Einfluss der Kommunistischen Partei in Gewerkschaften, Arbeiter-, Studenten- und Jugendorganisationen enorm, weshalb sie in den Krisenjahren 1929 bis 1933 ein Wachstum auf 18.000 Mitglieder verzeichnen kann.¹⁶²

Earl Browder, der Generalsekretär der Partei während der 30er Jahre, meint diesbezüglich: „As long as we did not make too much noise about it, [...] we became almost respectable. Never quite respectable. Almost.“¹⁶³

¹⁶⁰ Siehe hierzu Schäfer, Peter: „Franklin D. Roosevelt und das ‚New Deal‘.“ In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 36ff.

¹⁶¹ Ellen Shrecker zitiert in Younge 2003, S. 46. Vor diesem Hintergrund legt auch die Schlusszene von *Salt of the Earth* durchaus eine kommunistisch motivierte Aussage nahe, da auch hier die Zwangsäumung verhindert wird, indem die Bewohner die Möbel wieder ins Haus zurücktragen. Auch die Tatsache, dass der Scottsboro-Fall in *Native Land* aufgegriffen wird, verdeutlicht die Nähe von *Frontier Films* zur Kommunistischen Partei.

¹⁶² „In den ersten 3 Jahren der Depression verdoppelt sich die Mitgliederzahl der CPUSA, in den ersten beiden Jahren des New Deal verdoppelt sie sich erneut.“ Bühler, Wolf-Eckhart: „Leo T. Hurwitz: Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942.“ In: *Filmkritik*, 23. Jg., Nr. 2, Februar 1979, S. 45.

¹⁶³ Earl Browder zitiert in Younge 2003, S. 46.

Zu Beginn steht die CPUSA aber noch nicht hinter dem *New Deal* von Franklin D. Roosevelt, wie eine Proklamation des Parteitags der CPUSA aus dem Jahre 1934 verdeutlicht:

Der New Deal Roosevelts ist der aggressive Versuch der Bankiers und Trusts, den Ausweg aus der Krise auf dem Rücken von Millionen von Arbeitern auszutragen ... Der New Deal ist ein Programm fortschreitender Faschisierung und intensiver imperialistischer Kriegstreiberei ... Das Roosevelt Regime ist entgegen den Behauptungen der Liberalen und Sozialisten kein progressives Regime, sondern dient vielmehr ausschließlich den Interessen des Großkapitals und arbeitet auf die faschistische Unterdrückung der Arbeiterbewegung hin.¹⁶⁴

Zu diesem Zeitpunkt kritisiert die Kommunistische Partei den *New Deal*, der kein Programm zur Erreichung des Sozialismus sei, sondern vielmehr den schwer erschütterten Kapitalismus stütze.¹⁶⁵ Wolf-Eckhart Bühler erklärt diese Haltung der CPUSA damit, dass der vermeintlich progressive NRA zwar ein Recht auf Arbeiterorganisation einräumte, aber „faktisch die Aufhebung der Anti-Trust-Gesetze und damit eine Stärkung eben jenes Systems, das die Depression erst herbeigeführt hat“¹⁶⁶ bewirkte. Dennoch verwerfen die Kommunisten bald ihre anfänglichen Zweifel; die Volksfront-Ära bedeutet einen Wechsel der Parteilinie um 180 Grad.

2.3.3. DIE VOLKSFRONT-ÄRA

Im Juli 1935 wird auf dem 7. Weltkongress der Komintern, der Kommunistischen Internationale, die Volksfront-Politik beschlossen, die weltweit alle Gruppen, die gegen reaktionäre Kräfte und Faschismus kämpfen, vereinen soll. Ferner wird die Zusammenarbeit mit den zuvor gemiedenen liberalen Demokraten angestrebt. Diese Politik bewirkt einen enormen Zulauf an Mitgliedern und mobilisiert Teile der Bevölkerung, die sich bisher nur peripher mit politischen oder sozialen Konflikten auseinandergesetzt hatten.¹⁶⁷

Mit der Volksfront-Strategie hofft die Partei, in Amerika eine Massenbasis zu finden und „das Stigma einer un-amerikanischen, von Ausländern und Juden getragenen Partei ebenso [abzuwenden] wie den Verschwörungs-Vorwurf als einer von fremden Mächten kontrol-

¹⁶⁴ Zitiert in Bühler 1979, S. 46.

¹⁶⁵ Siehe hierzu Foster 1956, S. 412f.

¹⁶⁶ Bühler 1979, S. 46.

¹⁶⁷ Siehe hierzu ebd. S. 46f.

lierten und weisungsgebundenen Organisation". In der Folge besteht 1936 „erstmals in der Geschichte der Partei die Mehrzahl der Mitglieder aus in Amerika Geborenen".¹⁶⁸

Das neue Programm, das die Partei in Juni 1936 auf ihrem 9. Parteitag definiert, versteht sich als „Synthese aus Marxismus-Leninismus und demokratischem Amerikanismus"¹⁶⁹:

The Communist Party of America is a working class political party carrying forward today the traditions of Jefferson, Paine, Jackson and Lincoln, and of the Declaration of Independence; it upholds the achievements of democracy, the rights of 'life, liberty, and the pursuit of happiness', and defends the United States Constitution against its reactionary enemies who would destroy democracy and all popular liberties. – Communism is 20th Century Americanism.¹⁷⁰

Generalsekretär Earl Browder sieht die neuen Prioritäten der Partei wie folgt:

[...] the direct issue of the 1936 elections is not socialism or capitalism, but rather democracy or fascism. At the same time we emphasize, and will always emphasize, that a consistent struggle for democracy and progress leads inevitably, and in the not distant future, to the socialist revolution.¹⁷¹

In der Folge geht es der Partei darum, ihre Unentbehrlichkeit für die progressiv-demokratische Bewegung des *New Deals* zu beweisen, der zuvor als amerikanische Variante des Faschismus verschrien worden war. Deshalb ruft die Kommunistische Partei bei den Wahlen 1936 – obwohl sie mit Earl Browder einen eigenen Präsidentschaftskandidaten stellt – indirekt zur Wiederwahl Roosevelts auf. Nach dessen Wiederwahl nehmen Parteimitglieder nicht nur Schlüsselpositionen in der CIO und diversen Einzel-Gewerkschaften, sondern auch in der Roosevelt-Administration ein.¹⁷²

Die Partei steckt ihre Anstrengungen vor allem in den Kampf gegen den heimischen Faschismus – im Glauben, so auch den internationalen Faschismus bekämpfen zu können.¹⁷³ Die Ansicht, dass die USA sich unmittelbar vor dem Übergang in den Faschismus befänden, wird von Moskau nicht geteilt. Vermutlich proklamiert Earl Browder deshalb

¹⁶⁸ Ebd. S. 47.

¹⁶⁹ Ebd. S. 47.

¹⁷⁰ Programm der CPUSA, Resolution des Parteitages 1936. In: Lyons, Eugene: *The Red Decade*. New York 1941 und 1970. Zitiert in Bühler 1979, S. 47.

¹⁷¹ Browder, Earl: *The People,s Front*. International Publishers Co., Inc., New York, 1938, S. 32. Zitiert in: Fishbein, Leslie: „Native Land: Document and Documentary". In: *Film & History*, Jg. 14, Nr. 4, Dezember 1984, S. 78.

¹⁷² Vgl. Bühler 1979, S. 47 und Radosh, Ronald/Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood. The Films Colony,s Long Romance with the Left*. Encounter Books, San Francisco, 2005, S. 37f.

¹⁷³ So engagiert sich die Kommunistischen Partei besonders stark für die republikanische Seite im Spanischen Bürgerkrieg (Juli 1936 - April 1939). Siehe hierzu unter anderem Fishbein 1984, S. 85.

1938 am 10. Parteitag der Kommunistischen Partei die Versöhnung der bürgerlichen Demokratie mit dem Kommunismus:

Die restlose und vollständige Anwendung der Prinzipien Jeffersons, die konsequente Anwendung der demokratischen Ideen auf die heutigen Verhältnisse wird naturgemäß und unvermeidlich zur Verwirklichung des Programms der Kommunistischen Partei, zur sozialistischen Umgestaltung der Vereinigten Staaten, zum Gemeineigentum und zur gemeinsamen Betriebsführung in unserer Wirtschaft zum Wohle aller führen.¹⁷⁴

Außenpolitisch richtet sich die Volksfront-Bewegung vor allem gegen den Faschismus und den Krieg; innenpolitisch setzen sich ihre Anhänger für die Erweiterung der Bürgerrechte, den Minderheitenschutz und die Gewerkschaftsorganisation der Arbeiterklasse ein. Somit bildet die Organisation laut Wolf-Eckhart Bühler ein breites Sammelbecken für Liberale, Progressive und Linke aller Richtungen.¹⁷⁵ Dieser Anspruch einer breiten Masse beschert der Kommunistischen Partei einen starken Zustrom, so dass sie im Jahre 1938 bereits 75.000 Mitglieder zählt.¹⁷⁶

Die Ära der Volksfront endet mit dem Hitler-Stalin-Pakt vom 24. August 1939, auch deutsch-sowjetischer Nichtangriffspakt genannt. Nach Jahren des propagierten Anti-Faschismus schlägt die Partei plötzlich einen Kurs in Richtung Frieden ein und versucht, die USA davon abzuhalten, Nationen beizustehen, die sich gegen Hitler stellen. Die Kommunisten treten für eine absolute Isolation der Vereinigten Staaten ein, weshalb viele Mitglieder die Partei verlassen.¹⁷⁷

2.3.4. DIE CPUSA IM ZWEITEN WELTKRIEG UND IN DER NACHKRIEGSZEIT

Als Hitler den Nichtangriffspakt mit der Sowjetunion verletzt und am 22. Juni 1941 in das Land einmarschiert, ändert die Kommunistische Partei quasi über Nacht ihre Parteilinie. Jetzt ist es nicht mehr das oberste Ziel, die Neutralität zu wahren; vielmehr gilt es, Hitler

¹⁷⁴ „Report to the Tenth National Convention of the C.P.U.S.A.“. New York, 1938, S. 93. Zitiert in: Foster 1956, S. 478.

¹⁷⁵ Siehe hierzu Bühler 1979, S. 48 und Foster 1956, S. 541.

¹⁷⁶ Siehe hierzu Foster 1956, S. 540.

¹⁷⁷ Vgl. Fishbein 1984, S. 85.

aufzuhalten, weshalb fortan der Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg propagiert wird.¹⁷⁸

Dieser Zickzack-Kurs der Partei und die Ambivalenz der Sowjetunion gegenüber dem Nationalsozialismus – erst Ablehnung, dann Entgegenkommen, dann Krieg gegen die Naziherrschaft – beschert der Partei weltweit starke Mitglieder-Verluste.¹⁷⁹ In seinem Artikel „The Hollywood Ten in History and Memory“ kritisiert Arthur Eckstein, dass die sprunghaften Änderungen der Parteilinie der CPUSA nicht eine Reaktion auf Entwicklungen in Amerika waren; vielmehr seien sie von einem fremden Land – der Sowjetunion – als Reaktion auf Ereignisse in Europa befehligt worden.¹⁸⁰

In jedem Fall versucht die Partei den Krieg gegen den Faschismus zu unterstützen. Deshalb wird am 10. Juni 1943 auch die Kommunistische Internationale mit dem Einverständnis aller ihr angeschlossenen Parteien aufgelöst. Durch diesen Schritt will man in einer Zeit, da die Vereinigten Staaten mit der Sowjetunion verbündet sind, „die Einheit der gegen die faschistische Aggression kämpfenden Völker festigen“¹⁸¹. Auch die Auflösung der *Communist Party of the United States* am 22. Mai 1944 soll der neuen Harmonie zwischen den USA und der Sowjetunion dienlich sein. Mit der neuen Organisation, der *Communist Political Association*, die sich gegen alles stellt, was die amerikanische Demokratie schwächen könnte, hofft man, den Kommunismus besser in das Leben der Amerikaner integrieren zu können.¹⁸²

Allerdings lässt die bedrohliche innen- und außenpolitische Situation innerhalb der *Communist Political Association* zunehmend Zweifel an Earl Browders Politik der friedlichen Klassenzusammenarbeit aufkommen, und William Z. Foster sieht Browder von seinem Glauben an die fortschrittliche Rolle des amerikanischen Kapitalismus fehlgeleitet. Aus diesem Grund wird der liberale Browder im Juni 1945 seines Amtes als Generalsekretär

¹⁷⁸ Siehe hierzu Goodwin, Joseph: „Some Personal Notes on ‚Native Land‘.“ In: *Take One*, Jg. 4, Nr. 2, November-Dezember 1972, S. 12.

¹⁷⁹ Siehe hierzu Younge 2003, S. 46.

¹⁸⁰ Siehe hierzu Eckstein, Arthur: „The Hollywood Ten in History and Memory.“ In: *Film History*, Jg. 16, Nr. 4, 2004, S. 427.

¹⁸¹ Siehe hierzu Foster 1956, S. 589.

¹⁸² Siehe hierzu Trumbo, Dalton: „The Time of the Toad.“ In: *Film Culture*, Nr. 50-51, Herbst & Winter 1970, S. 38.

der Partei enthoben; an seine Stelle tritt ein dreiköpfiges Sekretariat bestehend aus William Z. Foster, Eugene Dennis und John Williamson. 1946 wird Browder aufgrund seiner abweichenden politischen Haltung schließlich gänzlich aus der Partei ausgeschlossen.¹⁸³ Die Partei, die sich am 29. Juli 1945 als *Communist Party of the United States of America* restituiert, bezieht unter William Z. Foster wieder eine „klare Position des Kampfes gegen das Kriegs-, Faschisierungs- und Weltherrschaftsprogramm der Wallstreet und Trumans“¹⁸⁴.

2.3.5. NACHKRIEGSJAHRE UND DIE KOMMUNISTENHETZE IM KALTEN KRIEG

Nach Kriegsende verlagert sich das Gefecht auf die zwei Siegermächte – die USA bekämpfen fortan die UdSSR, und der Kalte Krieg beginnt. Dadurch kommt die Sozialbewegung, die vor dem Krieg eingesetzt hatte, zu einem abrupten Ende.¹⁸⁵

Nach Meinung der Kommunistischen Partei steht die reaktionäre Regierung von Harry S. Truman völlig unter der Kontrolle des Großkapitals und sie erwartet eine sich verschärfende Krise des kapitalistischen Weltsystems.¹⁸⁶ Eine faschistische Übernahme der USA befürchtend, warnt William Z. Foster Liberale und Gewerkschaftsführer davor, Trumans Projekte, wie etwa den Marshall-Plan, zu unterstützen, denn diese seien „das Hauptmittel der USA, um die europäischen Länder politisch und wirtschaftlich zu durchdringen und diese Länder für einen schließlichen Krieg gegen die Sowjetunion zu bewaffnen“.¹⁸⁷

Aber in Zeiten des Kalten Krieges mit der Sowjetunion sind der Regierung die Kommunisten im eigenen Land zusehends ein Dorn im Auge. Ein erster Schritt, um ihren Einfluss einzudämmen, ist deshalb das *Taft-Hartley-Gesetz* vom Juni 1947, das jeden Gewerkschaftsfunktionär dazu verpflichtet, in einer schriftlichen Erklärung zu bestätigen, dass er kein Kommunist ist. Das *McCarran-Gesetz* vom September 1950 geht noch einen Schritt

¹⁸³ Für weitere Informationen siehe Foster 1956, S. 610, 617ff und 623 und Eckstein 2004, S. 429.

¹⁸⁴ Foster 1956, S. 666.

¹⁸⁵ Vgl. Polonsky, Abraham: „How the Blacklist Worked in Hollywood.“ In: *Film Culture*, Nr. 50-51, Herbst-Winter, 1970, S. 44.

¹⁸⁶ Für Details vgl. Foster 1956, S. 753, 763 und 802.

¹⁸⁷ Ebd. S. 693.

weiter: Es qualifiziert Kommunismus als eine internationale Verschwörung und verlangt die Registrierung der Funktionäre und Mitglieder aller „kommunistischen Aktionsvereinigungen“.¹⁸⁸

In der Folge beginnt eine Hetzjagd auf Kommunisten; verschiedene Regierungsämter veröffentlichen ihre eigenen Schwarzen Listen von Organisationen, die sie als „unterstützerisch“ bezeichnen und Kommunisten werden aus Gewerkschaften ausgeschlossen oder verlieren ihre Arbeit.¹⁸⁹ Am 20. Juli 1948 werden zwölf Mitglieder des Nationalkomitees der Kommunistischen Partei wegen Verstoßes gegen das *Smith-Gesetz*, ein Gesetz über die Registrierung von Ausländern, verhaftet und angeklagt – unter ihnen auch der Landesvorsitzende, William Z. Foster. Elf der Angeklagten werden zu Geldbußen von je 10.000 Dollar und Haftstrafen von fünf Jahren verurteilt. In den kommenden Jahren folgen noch weitere Verhaftungen von Mitgliedern der Kommunistischen Partei.¹⁹⁰

Durch den McCarthyismus in Panik versetzt, verschwinden viele Mitglieder der Kommunistischen Partei in der Versenkung. In den frühen 50er Jahren befindet sich deshalb ein Drittel ihrer aktiven Mitglieder im Untergrund oder im Ausland.¹⁹¹ Aus diesem Grund bezeichnet der Historiker und Pulitzer-Preisträger Arthur M. Schlesinger jr. die CPUSA im Jahre 1949 auch als eine vernachlässigenswerte Kraft in politischer Hinsicht; er billigt ihr aber einen stärkeren Einfluss als Untergrund-Organisation zu.¹⁹²

Da die Kommunistenhetze der 50er Jahre auch eine Spaltung von Kommunisten und Liberalen nach sich zieht, macht Alan Wolfe in seinem Artikel „With Friends Like This“ anti-kommunistische Liberale in der Gewerkschaftsbewegung, unter den Intellektuellen und in der Demokratischen Partei zu einem großen Teil für das Scheitern der Kommunistischen Partei in und auch außerhalb der USA verantwortlich.¹⁹³ Allerdings muss in diesem Zusammenhang noch auf eine andere Entwicklung hingewiesen werden, die sich auf die Popularität der Kommunistischen Partei nachteilig auswirkt: Ab den 60er Jahren beginnt

¹⁸⁸ Siehe hierzu ebd. S. 738.

¹⁸⁹ Ebd. S. 720ff.

¹⁹⁰ Ebd. S. 723ff.

¹⁹¹ Siehe hierzu Younge 2003, S. 44.

¹⁹² Siehe hierzu Wheatcroft, Geoffrey: „The Kremlin’s Greatest Asset.” In: *TLS – The Times Literary Supplement*, 6. Juni 1997, S. 10.

¹⁹³ Vgl. Wolfe, Alan: „With Friends Like This.” In: *TLS – Times Literary Supplement*, 26. Mai 2000, S.10.

sich die Bewegung der *New Left* zu etablieren, die sich gegen den Vietnamkrieg stellt und für Feminismus und Black Power eintritt; sie ist in den kommenden Jahren für viele Liberale eine interessantere Option als die strenge Ideologie der Kommunistischen Partei.

194

¹⁹⁴ Siehe hierzu Younge 2003, S. 49.

3. FILMHISTORISCHER KONTEXT

3.1. EINE KURZE FILMGESCHICHTE

3.1.1. ZU DEN ANFÄNGEN DER US-FILMINDUSTRIE

Als die Lumiere-Brüder 1894 erstmals eine portable Filmkamera und einen Projektor vorstellen, bedeutet dies den Anfang einer Unterhaltungsbranche, die speziell in den Vereinigten Staaten bald das Ausmaß einer Industrie annimmt. 1896 werden mit dem Vitascope erste Filme auf einer öffentlichen Leinwand einem Publikum präsentiert; diese dauern nur sieben bis zehn Minuten. Ab 1905 eröffnen in den USA Hunderte Kinos, Nickelodeons genannt; sie sprechen vor allem das Publikum aus ländlichen Gegenden, der Mittel- und der Arbeiterklasse an.¹⁹⁵

Während in den Anfängen des Kinos New York das Filmzentrum des Landes ist, beginnen sich ab 1908 immer mehr Filmschaffende in Kalifornien niederzulassen, und ab den frühen 20er Jahren ist Hollywood die Filmhauptstadt der Welt. Ende der 20er Jahre ist Hollywood bereits die fünftgrößte Industrie des Landes.¹⁹⁶

Während der 20er Jahre dominieren Immigranten aus Osteuropa und Juden die Filmindustrie in Amerika: „Less conservative than the American-born producers, they were more willing to experiment with such innovations as the star system and feature-length productions.”¹⁹⁷ In diesem und dem folgenden Jahrzehnt kann eine kleine Gruppe von Produktionsfirmen die Kontrolle über die Filmindustrie in ihre Hände bringen. *Paramount*, *Warner Brothers*, *RKO*, *Twentieth Century-Fox* und *Lowe's (MGM)* sind die „Big Five“ – sie vereinen Produktion, Distribution und Vorführung der Filme unter einem Dach. Die kleineren drei Firmen – *Universal*, *Columbia* und *United Artists* – besitzen keine eigenen Kinoketten und sind auf die Kinos dieser fünf angewiesen.

¹⁹⁵ Vgl. Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 9ff.

¹⁹⁶ Siehe hierzu ebd. S. 14.

¹⁹⁷ Ebd. S. 11.

With the exception of United Artists, which was solely a distribution company, the major studios owned their own production facilities, ran their own worldwide distribution networks, and controlled theater chains that were committed to showing the company's products.¹⁹⁸

Da nur wenige Filme aus der Stummfilmzeit überlebt haben, ist es schwer, eine qualifizierte Aussage über ihren Inhalt zu machen. In jedem Fall scheinen sie die dominanten Themen ihrer Zeit aufgegriffen zu haben.

American films were born in an age of reform, and many early silent movies took as their subject matter the major social and moral issues of the Progressive era and beyond: birth control, child labor, divorce, immigration, political corruption, poverty, prisons, prostitution, and women's suffrage.¹⁹⁹

Diese aktuellen Themen werden oft realistisch aufbereitet; häufig bieten sie aber auch einen sentimental oder humoristischen Blickwinkel. In vielen Filmen liefern aktuelle Probleme aber auch den Hintergrund für ein Melodrama. Dabei rücken oft die Beziehungen zwischen den Geschlechtern in den Vordergrund. In den 20er Jahren gibt das Aufkommen von Filmstars wie Greta Garbo oder Rudolph Valentino den Filminhalten aber eine neue Richtung. Die Filmindustrie verzeichnet in dieser Zeit einen starken Anstieg der Besucherzahlen – zur Dekadenmitte beträgt die wöchentliche Zuschauerzahl bereits 50 Millionen.²⁰⁰

Eine einschneidende Wende für die Industrie bedeutet das Aufkommen des Tonfilms. Zu Beginn fürchten sich die Produktionsfirmen aber vor den hohen Kosten. Warner Brothers sieht darin aber einen Weg, um mit seinen größeren Konkurrenten mithalten zu können. Die Firma bringt 1927 mit *The Jazz Singer* den ersten Tonfilm heraus. Er läutet die Goldene Ära Hollywoods ein, die bis in die späten 50er Jahre andauern sollte. In den darauf folgenden drei Jahren verdreifachen sich die Gewinne der Industrie auf eine Milliarde Dollar, die Zuschauerzahlen steigen im Jahre 1929 auf 110 Millionen pro Woche.²⁰¹

¹⁹⁸ Ebd. S. 12.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 12ff.

²⁰¹ Für weitere Informationen hierzu siehe etwa ebd. S. 15 und Radosh, Ronald/Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood. The Films Colony, s Long Romance with the Left*. Encounter Books, San Francisco, 2005, S. 21.

3.1.2. DAS FILMSCHAFFEN HOLLYWOODS WÄHREND DER DEPRESSION

Durch den Börsenkrach von 1929 und die folgende Depression fallen die Besucherzahlen bis 1933 um 40 Prozent. Von 16.000 Kinos in ganz Amerika überleben nur 11.000 diese Phase. Die Produktionsfirmen sind durch den Wechsel zum Tonfilm hoch verschuldet. Der Wegfall der Besucher trifft sie in dieser Phase besonders hart. *Paramount* und *RKO* müssen Konkurs anmelden; *Twentieth Century Fox*, *Warner Brothers*, *Universal Studios* und *Columbia Pictures* stehen knapp vor demselbigen. Nur *MGM* kann sich in dieser Zeit behaupten – mitunter auch deshalb, weil das Studio seinen Angestellten das Gehalt teilweise bis auf die Hälfte kürzt.²⁰²

Obwohl um 1932 auch die Technicolor-Technik so weit entwickelt ist, dass Farbfilme gedreht werden können, werden in dieser Zeit nach wie vor 90 Prozent der Filme in Hollywood in Schwarzweiß gedreht. Farbfilm-Technik wird für Projekte vorbehalten, bei denen der Kostenaufwand sowohl ästhetisch als auch finanziell gerechtfertigt scheint. Erfolgreiche Produktionen wie *Snow White and the Seven Dwarfs* (1939) oder *Gone With the Wind* (1939) führen aber schließlich zum Siegeszug des Farbfilms.²⁰³

Obwohl in der Literatur über diese Zeit vielfach von einer Hinwendung zu eskapistischen Unterhaltungsfilmen die Rede ist, darf nicht übersehen werden, dass die Depression massive Auswirkungen auf die Gestaltung von Filmen in den 30er Jahren hat. In dieser Dekade ist hier durchaus eine größere Hinwendung zum Realismus zu beobachten – zum einen, weil durch den Tonfilm die romantischen Fantasien der Filme aus den 20er Jahren im gesprochenen Wort lächerlich wirken und deshalb eine neue Herangehensweise erfordern; zum anderen liegen die Gründe aber auch in den politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen dieser Zeit. In den Jahren der Depression kommt Hollywood eine wichtige psychologische und ideologische Aufgabe zu – die demoralisierte amerikanische Bevölkerung muss wieder Hoffnung schöpfen können. Viele

²⁰² Vgl. Radosh 2005, S. 22, Mintz/Roberts 1993, S. 16 und Jewell, Richard B.: *The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945*. Blackwell Publishing, Malden [et al.], 2007, S. 50f.

²⁰³ Vgl. Jewell 2007, S. 90 und 99ff.

Filme dieser Zeit sind *Social Problem Films*, von denen die meisten von *Warner Brothers* oder *Columbia Pictures* realisiert werden.²⁰⁴

During the Depression's earliest years, the kinds of movies that Hollywood produced underwent the first of the changes that would reflect shifts in a troubled public's mood. Despair was reflected in the kinds of characters Americans watched on the screen: the succession of Tommy Gun-toting gangsters, haggard prostitutes, sleazy backroom politicians, cynical journalists, and shyster lawyers.²⁰⁵

Action und Melodrama kristallisieren sich Anfang der 30er Jahre als die dominierenden Genres heraus. Die erste Dekadenhälfte wird von Gangster-Filmen wie *The Public Enemy* (1931), *City Streets* (1931) und *Scarface* (1932) dominiert. In diesen Filmen werden das Gesetz und die Regierung entweder als unfähig oder aber einfach als nicht präsent porträtiert.²⁰⁶

To audiences in the 1930s, the gangster figure represented the ultimate rebel. Unlike most citizens, he refused to accept Depression-imposed privations. Quick with a gun and unafraid to use it, he aggressively pursued power and wealth when most Americans felt powerless and deprived.²⁰⁷

Auch die *Shyster-Filme*²⁰⁸ sind ein neues Genre in dieser Zeit. Filme wie *The Front Page* (1931), *Scandal Sheet* (1931) oder *The Dark Horse* (1932) haben nicht nur Anwälte, sondern auch Politiker und Journalisten in ihren Hauptrollen. Sie alle sind Zyniker, die ihre Lektion über die Korruption in der großen Stadt gelernt haben. Diese beiden Genres stellen Menschen dar, die wissen, was zu tun ist – auch wenn sie sich dabei unlauterer Mittel bedienen müssen. Eine andere Art von Filmen, die in den frühen 30er Jahren sehr populär ist, sind Filme über „gefallene Frauen“, die ihre Tugend und ihren Ruf für Geld aufs Spiel setzen. Hollywood-Stars stellen in Filmen wie *Susan Lenox: Her Rise and Fall* (1931) oder *Blonde Venus* (1932) Frauen dar, die zur Prostitution gezwungen werden oder als Mätressen reicher Männer ihr Dasein fristen müssen. Geld wird auch in vielen Komödien dieser Zeit zur Besessenheit ihrer Protagonisten, wie etwa in *We're Rich Again* aus dem Jahre 1934. Aber diese Komödien zeichnen sich auch durch einen sexuell-anzüglichen

²⁰⁴ Siehe hierzu Mintz/Roberts 1993, S. 16 und Roffman, Peter/Purdy, Jim: „Gangsters and Fallen Women.“ In ebd. S. 93.

²⁰⁵ Ebd. S. 16f.

²⁰⁶ Siehe hierzu etwa Klein, Maury: „Laughing Through Tears: Hollywood Answers to the Depression.“ In: Mintz/Roberts 1993, S. 88.

²⁰⁷ Jewell 2007, S. 202.

²⁰⁸ Der Begriff „Shyster“ bedeutet in der Übersetzung Winkeladvokat, Ganove oder Gauner.

Unterton aus, der ihnen durch Stars wie Mae West in Filmen wie *She Done Him Wrong* (1933) oder *I'm No Angel* (1933) verliehen wird.²⁰⁹

Da die Gangsterfilme mit ihrer Brutalität und die Komödien mit ihren sexuellen Anspielungen in den frühen 30er Jahren eine Reihe von Protesten seitens religiöser Gruppen wie der *Catholic League of Decency* hervorrufen und die Produktionsfirmen Angst vor Boykotten haben, gibt Will Hays, Vorsitzender der *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA)²¹⁰, dem Druck der Kirchen und ihrer Organisationen nach. Ab 1930 wird der von Martin Quigley, dem Herausgeber des *Motion Picture Herald* und des *Motion Picture Daily*, und dem katholischen Priester Daniel Lord geschriebene *Production Code*²¹¹ eingeführt.

The Code stated the ideological basis of the Formula, setting dictates on what subject matter could be dramatized and how it could be treated. The Code's edicts spell out in pontifical tones the moral value system behind the Hollywood Formula [...].²¹²

Er verbietet Nacktheit oder „lustvolles Küssen“, Gotteslästerungen, weiße Sklaverei und Rassenmischung auf der Leinwand. Auch die Glorifizierung von Verbrechen wird damit untersagt. Da die Industrie anfangs die Auflagen nur widerwillig übernimmt, fordern die Katholiken von Hays die Gründung der *Production Code Administration* (PCA), die ab 1934 die Befolgung des Codes forciert.²¹³

Das führt dazu, dass in Filmen die harte Realität des Alltags in den Depressionsjahren nicht mehr so intensiv thematisiert wird; die Produktionsfirmen vermeiden in der zweiten Hälfte der 30er Jahre die Behandlung kontroversieller politischer oder sozialer Themen. Aber nicht nur die Auflagen des *Hays-Office* sind für eine Milderung des harschen Tons der Filme verantwortlich; auch das sich ändernde politische Klima und das Vertrauen in

²⁰⁹ Für weitere Informationen siehe etwa ebd. S. 89, Klein, Maury: „Laughing Through Tears: Hollywood Answers to the Depression.“ In: Mintz/Roberts 1993, S. 88 und Jewell 2007, S. 30.

²¹⁰ Der Name wurde später auf *Motion Picture Association of America* (MPAA) umgeändert.

²¹¹ Schon 1908 gründete die Filmindustrie das *National Board of Censorship*, um Protesten der Bevölkerung über den Mangel an Moral in den Filmen Genüge zu tun und die Einmischung von Regierungsapparaten zu verhindern. Vgl. hierzu etwa Casper 2007, S. 121. Der *Production Code* wurde zum bestimmenden Element der Goldenen Ära Hollywoods. Solange die PCA-Formel existierte, wurde sie auf rund 20.000 Filme angewandt. Vgl. hierzu etwa Casper 2007, S. 121 und Black, Gregory D.: „Hollywood Censored: The Production Code, Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940.“ In: Ross, Steven J. [Hrsg.]: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford 2002, S. 119. Für eine genaue Auflistung der Vorgaben durch den *Production Code* siehe etwa Mintz/Roberts 1993, S. 142ff oder Jewell 2007, S. 117ff.

²¹² Roffmann, Peter/Purdy, Jim: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties*. Indiana University Press, Bloomington, 1981, S. 6.

²¹³ Vgl. Mintz/Roberts 1993, S. 17, Jewell 2007, S. 30, 114ff und 133 sowie Black 2002, S. 99.

den *New Deal* gibt den Filmen fortan eine neue Richtung: „The moguls rivaled politicians as barometers of public attitudes. Their films, like the mood of national politics, reflected the abrupt transition from the dark night of Hooverian bleakness to the dawn of Rooseveltian optimism.“²¹⁴

In den Filmen der zweiten Hälfte der Depressions-Dekade ersetzen deshalb zumeist Bundesagenten, Detektive und Kriegshelden die Gangster. In dieser Zeit wird mit den Marx Brothers und Mae West auch die Screwball-Comedy geboren, die Frank Capra wie kein Zweiter beherrscht. *Lady for a Day* (1933), *It Happened One Night* (1934) oder *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) sind nur einige seiner Filme aus dieser Zeit. Auch Filme wie *Gone With the Wind* (1939) und *The Grapes of Wrath* (1940) prägen die zweite Hälfte der 30er Jahre: „Both movies also demonstrate a nostalgic longing for the agrarian way of life which is ruthlessly being replaced by the fearful new economic forces of capitalism and industrialization.“²¹⁵

In einer Zeit des wirtschaftlichen Niedergangs halten die Filme eine Fantasie-Welt aufrecht, in der der Glaube an die Möglichkeit des Erfolges für den Einzelnen, an das Vermögen der Regierung, ihr Volk von Gefahren von außerhalb beschützen zu können, und das Bild von Amerika als einer klassenlosen Gesellschaft propagiert werden.

Again and again, Hollywood repeated the same formulas: A poor boy from the slums uses crime as a perverted ladder of success. A back row chorus girl rises to the lead through luck and pluck. A G-man restores law and order. A poor boy and a rich girl meet, go through wacky adventures, and fall in love. Out of these simple plots, Hollywood restored faith in individual initiative, in the efficacy of government, and in a common American identity transcending social class.²¹⁶

Die zweite Hälfte der 30er Jahre sieht aber auch eine Wiedergeburt des Westerns durch Filme wie *The Plainsman* (1936) oder *The Texas Rangers* (1936). Dieses Genre zelebriert die heroische Vergangenheit und Werte wie Ehre, Fairness, Gerechtigkeit und demokratischen Idealismus.²¹⁷

Durch die Untersuchungen des *LaFollette Committee* und des *Dies Committee* lässt sich auch eine verstärkte Porträtierung von Spionen in Filmen dieser Zeit beobachten. „Finally,

²¹⁴ Klein 1993, S. 88.

²¹⁵ Pauly, Thomas H.: „*Gone With the Wind* and *The Grapes of Wrath* as Hollywood Histories of the Great Depression.“ In: Mintz/Roberts 1993, S. 104.

²¹⁶ Mintz/Roberts 1993, S. 18.

²¹⁷ Siehe hierzu Mintz/Roberts 1993, S. 17, Klein 1993, S. 90f und Jewell 2007, S 197f.

the espionage narratives gained power because the spy was an emblem of the white-collar employees of the culture industry and the state apparatus, the bureaucrat.”²¹⁸

Das Spionage-Thema wird auch deshalb schnell von Drehbuchautoren und Regisseuren der Volksfront aufgegriffen, weil es eine gute Möglichkeit bietet, die von Hollywood angewendeten Formeln mit einer anti-faschistischen Politik zu verbinden. So ist etwa *Blockade* aus dem Jahre 1938 – der einzige Hollywood-Film über den Spanischen Bürgerkrieg – eine Spionagegeschichte.²¹⁹

Weitere Spionage-Melodramen sind *Hangmen Also Die* (1943) von Fritz Lang und *The Fallen Sparrow* aus dem Jahre 1943. Am bekanntesten sind aber die Filme *Sergeant York* (1941) und *Casablanca* aus dem Jahre 1942, in dem Humphrey Bogart in einen antifaschistischen Krieg hineingezogen wird. Der in Europa ausbrechende Zweite Weltkrieg hat auf Hollywood-Filme aber verhältnismäßig wenig Einfluss. So sind Spionage-Melodramen wie der kontroversielle semidokumentarische Film *Confessions of a Nazi Spy* (1939) von *Warner Brothers* und der linke Thriller *Watch on the Rhine* aus dem Jahre 1943 Hollywoods einziger Anti-Nazifilm vor dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten.²²⁰

3.1.3. DIE FILMINDUSTRIE ZUR ZEIT DES ZWEITEN WELTKRIEGES

Trotz der eher geringen Thematisierung der faschistischen Bedrohung durch Hitler-Deutschland soll ab September 1941 ein Subkomitee des Senates untersuchen, ob Hollywood durch seine Filme bewusst zu einem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten aufruft. Die Untersuchungen wurden aber durch den Angriff der Japaner auf Pearl Harbor unterbrochen. Tatsächlich kommen in dieser Zeit einige wenige Anti-Nazi-Filme wie etwa *Confessions of a Nazi Spy* heraus; Steven Mintz und Randy Roberts merken aber in ihrem Buch *Hollywood's America* an, dass die Filmindustrie nur sehr langsam auf die faschistische Bedrohung reagierte. Die Autoren sehen die Gründe dafür darin, dass Hollywood, das stark vom europäischen Markt abhängig war, sein ausländisches Publikum

²¹⁸ Denning, Michael: *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Verso, London & New York, 1996, S. 105.

²¹⁹ Vgl. ebd. S. 378.

²²⁰ Für weitere Informationen siehe etwa ebd. S. 378 und Jewell 2007, S. 222.

nicht vergraulen wollte. Diese Meinung teilt auch Richard B. Jewell, der darüber hinaus auch im isolationistisch eingestellten Publikum im Heimatland eine Ursache für die zögerliche Thematisierung des Konfliktes in Europa sieht. Tatsächlich werden deshalb vor dem Angriff auf Pearl Harbor keine Filme produziert, die eine amerikanische Intervention im Zweiten Weltkrieg thematisieren.²²¹

Nach dem Angriff auf Pearl Harbor mobilisiert aber auch die Filmindustrie für den Krieg. In den Jahren 1942 bis 1943 kommt eine Vielzahl von Dramen und Komödien in die Kinos, die den Krieg zentral behandeln, wie etwa *Yellow Peril* oder *V for Victory*. Die Roosevelt-Regierung ist vom Wert Hollywoods für die Kriegsanstrengungen überzeugt, will aber keine offensichtliche Zensur anwenden. Aus diesem Grund werden im *Office of War Information* (OWI) 1942 zwei Behörden eingerichtet, die die Filmindustrie kontrollieren sollen: Das *Bureau of Motion Pictures* kontrolliert die von den Studios eingereichten Drehbücher; das *Bureau of Censorship* kontrolliert Filmexporte. Da das OWI die in Hollywood produzierten Filme für zu eskapistisch und trügerisch befindet, fordert es die Filmindustrie auf, mehr Filme zu machen, die dabei helfen sollten, den Krieg zu gewinnen. Als Anleitung hierfür dient ab Juni 1942 das *Manual for the Movie-Picture Industry*. Die Autoren Clayton R. Koppes und Gregory D. Black beschreiben das OWI als eine Form von Propaganda-Agentur, deren Aufgabe es nicht nur war, Information bereitzustellen und Sachverhalte zu klären, sondern auch den Einsatz gewisser Symbole und Ideen zu unterstützen. Dabei ist aber nicht die Hitler-Achse das wahre Ziel dieser Filme, sondern die Offenlegung jeder Form von Faschismus. Auch sollen diese Filme dem Volk erklären, warum Amerika sich am Krieg beteiligt und wer der Feind ist; das Publikum soll „democracy in action“ sehen.²²²

Obwohl die Regierung in der Kriegszeit die Gelder für Hollywood kürzt, sind diese Jahre profitabel für die Filmindustrie. Der Krieg treibt die Zuschauerzahlen in Rekordhöhen von annähernd 90 Millionen Kinobesuchern pro Woche. Hollywood kommt in den Kriegsjahren vor allem die Aufgabe der moralischen Unterstützung zu: „Combat films of the war years emphasized patriotism, group effort, and the value of individual sacrifice for

²²¹ Für mehr Details siehe Mintz/Roberts 1993, S. 18 und Jewell 2007, S. 31f.

²²² Vgl. Koppes, Clayton R./Black, Gregory D.: „What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945.“ In: Mintz/Roberts 1993, S. 157ff, Mintz/Roberts 1993, S. 19 und 155 sowie Jewell 2007, S. 32.

a larger cause.”²²³ Aber auch abseits der Leinwand engagieren sich die Filmemacher und Schauspieler Hollywoods für die Unterstützung des Landes bei seinen Kriegsanstrengungen. Bis zum Kriegsende ist ein Viertel von Hollywoods männlichen Angestellten der Armee beigetreten – unter ihnen auch Clark Gable, Henry Ford und Jimmy Stewart.²²⁴

Ab 1944 wird das Publikum aber zunehmend der Kriegsfilm müde, die die Moral stärken und traditionelle Werte betonen sollen. Es sehnt sich nach einer realistischeren Porträrierung der amerikanischen Gesellschaft. Deshalb erfährt der in den frühen 40er Jahren aufgekommene Stil des *Film Noir*²²⁵ einen Aufschwung in einer Zeit, als Soldaten in ihr Heimatland zurückkehren und ihre Frauen mit einem durch die Kriegsjahre gestärkten Selbstbewusstsein vorfinden, und sich bereits erste Ängste vor dem bevorstehenden Kalten Krieg bemerkbar machen.²²⁶

Characterized by sexual insecurity, aberrant psychology, and nightmarish camera work, film noir depicted a world of threatening shadows and ambiguities – a world of obsession, alienation, corruption, deceit, blurred identity, paranoia, dementia, weak men, cold-blooded femme fatales, and inevitably murder.²²⁷

Filme dieses Stils sind zynischer und pessimistischer als klassische Hollywood-Filme, die Charaktere korrupter, der Ton fatalistischer. Auch ist der *Film noir* realistischer als Filme der Depressionsjahre.²²⁸

3.1.4. HERBE VERLUSTE UND EINE NEUORIENTIERUNG IN DER NACHKRIEGSZEIT

Nach dem Boom der Jahre 1939 bis 1946 beginnt für die Filmindustrie der langsame Abstieg. In den sieben Jahren nach 1946 halbiert sich die Zahl der Kinobesucher. Neben

²²³ Mintz/Roberts 1993, S. 18.

²²⁴ Vgl. ebd. S. 19.

²²⁵ Hierbei sei anzumerken, dass in der Branche immer noch Uneinigkeit darüber besteht, ob *Film Noir* ein Genre oder einen Filmstil beschreibt, denn der *Film-Noir*-Stil erstreckt sich über viele Genres – vom Detektivfilm (z.B. *Murder, My Sweet*; 1945), über den *Social Problem Film* (*The Lost Weekend*; 1945) bis hin zum Horrorfilm (*The Leopard Man*; 1943). Für mehr Information hierzu siehe etwa Jewell 2007, S. 191f.

²²⁶ Vgl. Mintz/Roberts 1993, S. 193.

²²⁷ Ebd. S. 22.

²²⁸ Mit ein Grund für den Aufschwung dieses Stils war aber auch die kriegsbedingte Notwendigkeit, auf ein voll beleuchtetes Setting zu verzichten. Vgl. hierzu ebd. S. 193.

dem Babyboom und der Abwanderung in Vororte ist ab 1950 vor allem das Aufkommen des Fernsehens für diese Entwicklung verantwortlich, das die Rolle des Kinos als wichtiger kultureller Einflussfaktor übernimmt. Darüber hinaus muss die amerikanische Filmindustrie herbe Verluste am Exportmarkt hinnehmen, da Länder wie Italien, Frankreich oder Großbritannien nun lieber Geld in ihre eigene Filmindustrie stecken und amerikanische Filme mit scharfen Zöllen und Restriktionen belegen.²²⁹

Zusätzlich fällt 1948 am Obersten Gerichtshof nach fast einem Jahrzehnt Verhandlungen die Entscheidung im *Paramount-Fall*; aufgrund dieser Anti-Trust-Entscheidung müssen die Studios sich in der Folge von ihren Kinoketten trennen. Auch dem seit langem praktizierten *Block-Booking* wird mit diesem Urteil ein Ende bereitet.²³⁰ Das Ende des Monopols der großen Studios führt zu einem verstärkten Aufkommen unabhängiger Produktionsfirmen. Gleichzeitig bedeutet dieser Moment das Ende der klassischen Hollywood-Ära mit ihrem Studio-System.

Neben strukturellen Veränderungen der Filmindustrie ist in dieser Zeit aber auch eine neue Herangehensweise an das filmisch aufbereitete Material zu beobachten. Die sich wandelnde amerikanische Kultur bringt eine verstärkte Hinwendung zum persönlichen Vergnügen und damit eine schon lange vergessene Thematisierung von Sinnesfreuden. Schauspielerinnen wie Jane Russell, Rita Hayworth oder Marilyn Monroe stehen mit Filmen wie *The Outlaw* (1946), *Gilda* (1946) oder *Some Like It Hot* (1959) in dieser Zeit für eine bis dato ungekannte Freizügigkeit. Gleichzeitig macht die ständige Fernsehpräsenz des Koreakrieges oder der Rassenkonflikte im eigenen Land das Publikum unempfindlicher für die Darstellung von Gewalt auf der Leinwand.²³¹

Die Nachkriegsjahre sind somit durch eine Veränderung der einzelnen Genres geprägt. Der Abenteuer-Film erfährt in dieser Zeit mit Produktionen wie *The Spanish Main* (1945), *The Bandits of Sherwood Forest* (1946), *Robinson Crusoe* (1952) oder *The Return of Monte*

²²⁹ Für mehr Information siehe ebd. S. 20 und Casper, Drew: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Blackwell Publishing, Malden [et al.], 2007, S. 43.

²³⁰ *Block-Booking* war ab den 30er Jahren eine von den „Big Five“ praktizierte Methode, bei der unabhängige Kinos gezwungen wurden, gemeinsam mit einem Topfilm auch eine Reihe von B-Movies zu buchen. Erklärten sich die Kinos dazu nicht bereit, blieb ihnen der Zugang zu Blockbustern verwehrt, was ihr wirtschaftliches Ende bedeutete. Vgl. unter anderem Mintz/Roberts 1993, S. 20.

²³¹ Vgl. Casper 2007, S. 122 und 126.

Cristo (1946) seinen Höhepunkt: „The besieged postwar male necessitated the image of the adventurer hero, which provided guidance and helped suppress what in reality was happening to him.“²³²

Ein weiteres Genre, das in dieser Zeit einen großen Auftrieb erfährt, sind Biographien. Ab 1955 sind hier vor allem Biographien von Sportlern beliebt, aber auch solche über Künstler und Entertainer. Letztere thematisieren zumeist die Schicksale von Alkoholikern, wie etwa *Jeanne Eagles* (1957) mit Kim Novak oder *The Buster Keaton Story* (1957) mit Donald O'Connor.²³³

Durch die technischen Errungenschaften dieser Zeit kommt das Breitformat in Mode, das kostspielige historische Spektakel reüssieren lässt. Durch die niedrigeren Produktionskosten wird verstärkt im Ausland gedreht, und gerade in diesem Genre kommen deshalb viele Koproduktionen mit anderen Ländern zustande. Durch die wiedererstarkte Religiosität der Nachkriegszeit ist in diesem Zusammenhang die Thematisierung des Alten und Neuen Testaments und der frühen christlichen Geschichte wie in dem 13,5-Millionen-Dollar-Film *The Ten Commandments* (1956) besonders beliebt.²³⁴

Obwohl das Genre der Komödie in der Nachkriegszeit nicht mehr so populär ist, lassen sich nichtsdestotrotz auch hier gewisse Tendenzen ausmachen. Die soziale Satire etwa ist ein Subgenre, das speziell durch Filmemacher wie den vor den Nationalsozialisten geflohenen österreichischen Juden Billy Wilder geprägt ist. Filme wie *A Foreign Affair* oder *The Apartment* (1960) glänzen hier durch ihre dichte Handlung. Diese sozialen Satiren vermischen sich in Filmen wie *Marty* (1955) oder *The Catered Affair* (1956) zuweilen mit dem Genre des Melodramas.²³⁵

Das Science-Fiction- und das Horror-Genre lassen sich zu dieser Zeit eigentlich nicht mit dem in Mode gekommenen Realismus vereinbaren. Besonders aber die scheinbare Bedrohung durch die Sowjetunion während des Kalten Krieges gibt diesem Genre aber

²³² Ebd. S. 162.

²³³ Vgl. ebd. S. 170ff.

²³⁴ Für mehr Details siehe ebd. S. 179 und Quart, Leonard/Auster, Albert: „The Fifties.“ In: Ross 2002, S. 226.

²³⁵ Vgl. Casper 2007, S. 186 und 190.

Zündstoff und Filmen wie *The Thing* (1951) oder *Invasion of the Body Snatchers* (1956) einen verstärkten Aktualitätsbezug.²³⁶

The films' conservative ideology took a negative view of science (actually, the use of hard science and logical speculation were negligible), urging a return to traditional values, especially religious ones. Feeding off fifties' xenophobia and the resultant valorization of conformity, particularly Cold War/atomic bomb paranoia, these movies functioned allegorically, the monster a metaphor for the stranger, sepcifically the bomb-possessing, atheistic commie „from another world” bent on America's annihilation.²³⁷

Prägend für das Horror-Genre ist in dieser Zeit aber zweifelsohne der Regisseur Alfred Hitchcock; besonders sein Film *Psycho* (1960) revolutioniert dieses Genre durch die Verquickung einer modernen Detektivgeschichte und der Geschichte eines Verbrechers aus dem Mittelklasse-Milieu im Setting eines Spukhauses: „The nature of horror was no longer external to man or metaphorical. It was here, now, real.”²³⁸

Das Melodrama stellt aber *das* Genre der Zeit schlechthin dar. Filme wie *Picnic* (1955), *The Glass Menagerie* (1950), *The Rose Tattoo* (1955), *Giant* (1956) oder *A Streetcar Named Desire* (1951) sind geprägt durch das Motiv des Außenseiters, der etwa in die geregelten Familienstrukturen einbricht, und spiegeln die im Land vorherrschende Xenophobie wider. Neben dem Thema des Außenseiters und Eindringlings beherrschen auch die Aspekte der Traumatisierung (*The Bad and the Beautiful*; 1952), des Generationskonfliktes (*All My Sons*; 1948) und der Wiederherstellung der Familienstrukturen (*All Fall Down*; 1962) dieses Genre. Besonders das Familien-Melodrama zeichnet sich in diesem Zusammenhang durch seine detaillierten Charakterisierungen aus, denen Vorzug gegenüber der Handlung eingeräumt wird. Frauen sind im Melodrama dieser Periode nicht mehr nur reine Opfer, sondern sie werden – entsprechend ihrer veränderten sozialen Stellung nach dem Krieg – von Opfern durchaus auch zu Täterinnen und Siegerinnen. Sie haben mehr Kontrolle über ihr Leben, wie etwa in *Back Street* (1961) mit Susan Hayward.²³⁹ In einer Zeit, in der Amerika mit vielen sozialen Problemen zu kämpfen hat, erlebt auch das Genre des *Social Problem Film* einen Aufschwung. Besonders der Film *The Best Days of Our Lives* (1946) ist hier

²³⁶ Siehe hierzu Mintz/Roberts 1993, S. 23f und Samuels, Stuart: „The Age of Conspiracy and Conformity: *Invasion of the Body Snatchers* (1956).” In Mintz/Roberts 1993, S. 221 und 225 sowie Belton, John: „Hollywood and the Cold War.” In Ross 2002, S. 205.

²³⁷ Casper 2007, S. 206.

²³⁸ Ebd. S. 208.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 213ff und 236ff.

hervorzuheben. Das Genre des *Social Problem Films* wird aber in einem eigenen Kapitel noch gesondert behandelt.

Das Genre des Thrillers läuft in vielerlei Hinsicht den gängigen Konventionen des klassischen Hollywood-Films zuwider; es folgt nicht dem Muster „Und sie lebten glücklich bis an ihr Lebensende“. Auch die Betonung von Action in diesem Genre birgt die Gefahr, Charakterisierungen zu verschleiern. Mit Filmen wie *Night Must Fall* (1937), *Confessions of a Nazi Spy* (1939) und *Rebecca* (1940) erlebt dieses Genre einen Auftrieb, der besonders in der Nachkriegszeit einsetzt. In dieser Zeit bieten die Neubewertung der Vorkommnisse während des Zweiten Weltkrieges und der sich anbahnende Kalte Krieg ausreichend Material für dieses Genre in Form von Spionen, dem FBI und der CIA. Der Film *The Iron Curtain* (1948) etwa thematisiert die Spionage-Aktivitäten der Kommunisten in Kanada im Jahre 1943 und löst die Produktion einer Reihe von Thrillern mit einer ähnlichen Thematik aus. So handeln zum Beispiel die Filme *Woman on Pier 13* (1949) und *I Was a Communist for the FBI* (1950) vom Treiben der Kommunisten in den USA.²⁴⁰

Aber auch Detektiv-Thriller, die von den Ermittlungen zu einem Geheimnis, das zumeist ein Verbrechen miteinschließt, handeln, sind in dieser Zeit populär, wobei hierbei die Charaktere und grundlegenden Probleme der menschlichen Natur im Vordergrund stehen. So wird der Protagonist, oft ein Polizist, zumeist als Mensch mit psychischen Problemen porträtiert, der von einem Trauma aus vergangenen Tagen geplagt wird. Wichtige Filme dieses Genres sind etwa *The Maltese Falcon* (1941) oder *Murder My Sweet* (1944). Der Kriminalfilm schließlich rückt in dieser Zeit ihre Gegenspieler, die Kriminellen, mit Produktionen wie *The Gangster* (1947), *White Heat* (1949) oder *They Live by Night* (1949) in den Mittelpunkt.

Aber auch das Genre des Thrillers greift – ähnlich wie der *Social Problem Film* – soziale Probleme auf. Rassismus (*Bad Day At Black Rock*; 1955) wird ebenso thematisiert wie Fehltritte der Justiz (*Call Northside 777*; 1948) oder Antisemitismus (*Crossfire*; 1947). Billy Wilders innovative Behandlung des Themas Alkoholismus in dem Film *The Lost Weekend* aus dem Jahre 1945 wird sogar mit einem Oscar gewürdigt, ähnlich wie Elia

²⁴⁰ Für mehr Informationen siehe ebd. S. 297ff.

Kazans *On the Waterfront* aus dem Jahre 1954 – ein Film, der die kriminellen Machenschaften im Hafengelände New Yorks bloßstellt.²⁴¹

Obwohl der Kriegsfilm in den ersten drei Jahren nach Ende des Zweiten Weltkriegs eher ein unbeachtetes Genre ist, erfährt er später wieder Aufwind:

Equally, the war film, in its distinctly postwar embodiment, supplied a vehicle to understand, evaluate, and criticize the Cold War as World War II's legacy, corporate evil, authority, capitalism, race relations, and diminished individualism.²⁴²

In diesen Filmen finden oft die Techniken der dokumentarischen Kriegsberichterstattung der Briten, Deutschen und Russen ihren Niederschlag, die die Hollywood-Künstler sich bei Filmarbeiten während des Zweiten Weltkriegs angeeignet haben. Wahre Geschichten, nicht mythisierte historische Ereignisse, und die Darstellung des Lebens realer Soldaten verleihen diesem Genre ein hohes Maß an Unmittelbarkeit. Die Zusammenarbeit mit dem Militär, das oftmals die Ausrüstung für diese Filme zur Verfügung stellt, ermöglicht es, die Kosten von Kriegsfilmen niedrig zu halten. Wichtige Filme dieses Genres sind unter anderem *Battleground* (1949), *Task Force* (1949) sowie Darryl F. Zanucks *The Longest Day* (1962) und *The Bridge on the River Kwai* (1957) nach dem Oscar-prämierten Drehbuch von Carl Foreman und Michael Wilson.²⁴³

Schließlich erlebt auch der Western in diesen Jahren seine Blütezeit. Während die Filme zuvor ihren Helden zumeist als Retter einer Gemeinschaft porträtiert haben, kehren sich jetzt die Verhältnisse um: Der aus dem Gleichgewicht geratene Protagonist ist auf die Hilfe der Gemeinschaft angewiesen. So zeigt etwa *Red River* aus dem Jahre 1948 einen irrationalen und unausgeglichene John Wayne, der seine Arbeiter ausnützt. Auch *The Man from Colorado* aus dem Jahre 1949 porträtiert Glenn Ford als einen psychotischen zum Richter gewordenen Oberst aus dem Bürgerkrieg, der fortwährend Menschen zum Tode verurteilt. Der Film ist somit auch als Allegorie auf die Auswirkungen eines Krieges auf die Soldaten zu verstehen. Neu ist auch, dass Frauen im Westerngenre nicht mehr nur Nebenrollen einnehmen, wie Maria Schell in dem Film *Cimarron* aus dem Jahre 1960 beweist.²⁴⁴

²⁴¹ Vgl. ebd. S. 301ff und 324f.

²⁴² Ebd. S. 327.

²⁴³ Vgl. Casper 2007, S. 327ff.

²⁴⁴ Für weitere Informationen siehe ebd. S. 336f und 341.

Die Hollywood-Filme der Nachkriegszeit stehen für eine Veränderung der etablierten Genres und eine Hinwendung zu sozialen Themen, die auch die Veränderungen im realen Leben nach dem Zweiten Weltkrieg widerspiegeln. Die Schwarzweiß-Charakterisierung macht einer komplexeren und mehrdeutigeren Auslegung der Rollen Platz. Anstelle des klassischen Fokus auf Handlung rückt immer mehr das Interesse an der Motivation der Charaktere für ihre Handlungen in den Vordergrund. Die Darstellung von Gewalt nimmt in dieser Zeit drastisch zu und wird auch zumeist gerechtfertigt – ebenso wie die Darstellung von Sexualität. All dies entspricht nicht mehr den Auflagen des *Production Codes*, der durch die immer zahlreicheren unabhängigen Produktionsfirmen noch zusätzlich unterminiert wird. Im Jahre 1956 wird aus diesem Grund eine Überarbeitung des Codes vorgenommen; das Verbot der Darstellung von Abtreibungen, dem Missbrauch illegaler Drogen, von Prostitution und Kidnapping wird aufgehoben. Der aufkommende Kalte Krieg generiert jedoch eine andere Form der Beschneidung der Filmindustrie und ihre Produkte – die Schwarze Liste im Rahmen der McCarthy-Ära.²⁴⁵

3.1.5. DIE ANFÄNGE DER KOMMUNISTEN-HETZE

Schon nach dem Ersten Weltkrieg hält von Anfang 1919 bis Mitte 1920 die „Rote Furcht“ (*Red Scare*) die Bevölkerung in Atem. Man verübelt es der Arbeiterschaft, dass sie ihre Gewinne aus dem Krieg durch die Teuerung der Nachkriegszeit retten will. Durch Streiks und Bombenattentate schürt die Arbeitgeberseite diese Massenhysterie. Während der letzten Monate des Jahres 1919 werden im Auftrag des Justizministers, A. Mitchell Palmer, rund 500 Arbeiter russischer Abstammung festgenommen und brutalen Verhören unterzogen, „die Hälfte wurde nach Russland deportiert, vielfach ohne dass der Beweis einer Straftat oder auch nur kommunistischer Gesinnung erbracht worden wäre“²⁴⁶. Auch am Neujahrstag 1920 werden bei Razzien im ganzen Land Tausende Personen verhaftet.

²⁴⁵ Siehe hierzu etwa ebd. S. 140, 347f und 359. Die PCA wurde schließlich im Jahre 1968 gänzlich abgeschafft.

²⁴⁶ Sautter, Udo: *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*. 7., überarb. und erw. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2006, S. 357f.

Die Mehrheit kann ihre Unschuld zwar klar beweisen, dennoch werden 600 Nichteingebürgerte des Landes verwiesen.²⁴⁷

Da schon in den 30er Jahren linksliberale Künstler und Kommunisten in Filmen vor dem drohenden Faschismus warnen, kommt bald der Verdacht einer kommunistischen Infiltration der Filmindustrie auf. Aus diesem Grund wird schon 1938 das *House Committee on Un-American Activities* (HUAC) gegründet, das subversive linke, aber auch rechte Bewegungen bekämpfen soll. Das Komitee, das vorerst nur auf temporärer Basis agiert, steht unter dem Vorsitz von Martin Dies. Das Komitee beginnt 1938 mit seiner Untersuchung unamerikanischer Aktivitäten – de facto des Kommunismus – in Hollywood. Michael Denning zufolge ist zu diesem Zeitpunkt ein Grund für die Anhörungen der, dass man die Aufmerksamkeit von den Untersuchungen des *LaFollette Committee* ablenken will.²⁴⁸

Die Filmemacher werden vor allem wegen ihrer Beteiligung an antifaschistischen Organisationen verdächtigt. Im Zweiten Weltkrieg wird der Antifaschismus aber zur nationalen Politik erklärt. Deshalb kommen die Untersuchungen des HUAC in dieser Zeit zum Stillstand.²⁴⁹

In der Filmindustrie entbrennt ein schon länger schwelender Gewerkschaftskampf zwischen der *International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Picture Operators* (IATSE) und den Studios auf der einen Seite sowie der *Conference of Studio Unions* (CSU), dem Dachverband der Gewerkschaften, die nicht von der IATSE repräsentiert werden, auf der anderen Seite. Als 1945 eine der CSU zugehörige Gruppe versucht, die Ausstatter zu kontrollieren, unterstützen fast alle Handwerkergewerkschaften diesen acht Monate andauernden Streik gegen die Studios. Gemeinsam mit einem weiteren Streik im Herbst 1946 bringt er der CSU den Ruf ein, dass sie von Kommunisten infiltriert sei.²⁵⁰

²⁴⁷ Vgl. ebd. Sautter 2006, S. 358.

²⁴⁸ Siehe hierzu Mintz/Roberts 1993, S. 21, Belton 2002, S. 196 und Denning 1996, S. 104.

²⁴⁹ Vgl. Belton 2002, S. 197.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S. 198 und Jewell 2007, S. 74.

Die Konflikte mit den Arbeitern in der Hollywood-Industrie in dieser Zeit machen auf die Stärke der Linken in der Filmindustrie aufmerksam. Die Gewalt der Streiks stürzt Hollywood ins Chaos und führt dazu, dass sich Größen der Industrie wie Jack L. Warner, Louis B. Mayer und Walt Disney im Jahre 1947 zu einer antikommunistischen Front zusammenschließen. Roy Brewer, der internationale Repräsentant der IATSE, setzt es sich zum Ziel, die linken Einflüsse in der CSU gegen diese zu verwenden. In diesem Bestreben knüpft der aggressiv antikommunistisch eingestellte Brewer enge Kontakte mit der konservativ orientierten *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA)²⁵¹, der der kommunistische Einfluss in Hollywoods Gewerkschaften schon länger ein Dorn im Auge ist. Durch den Zusammenschluss mit einer der am stärksten antikommunistisch und gegen die Arbeiterschaft eingestellten Kräfte Hollywoods wird Brewers IATSE zu einer die Filmindustrie dominierenden Kraft. Links orientiertes Gewerkschaftstum wird dadurch sukzessive untergraben.²⁵²

Durch diese Entwicklung ist Kommunismus in Hollywood schon ein Thema, noch bevor das HUAC sich mit seinen Anhörungen auf die Filmindustrie konzentriert. Die Unruhen unter den Arbeitern Hollywoods sind aber mit ein Grund für das HUAC, 1947 mit seinen Untersuchungen kommunistischer Einflüsse in der Filmindustrie zu beginnen. Zu diesem Zeitpunkt ist der Widerstand gegen die Kommunistenhetze in Hollywood schon stark geschwächt.²⁵³

3.1.6. DIE MCCARTHY-ÄRA UND DIE SCHWARZE LISTE

Schon auf politischer Ebene werden die Weichen für die Kommunistenhetze der McCarthy-Ära gestellt. Dem Journalisten Peter Biskind zufolge wird eine Isolierung der Kommunistischen Partei von all ihren Verbündeten angestrebt. Zu diesem Zweck wird zuerst die Basis der Partei in den Gewerkschaften angegriffen; dann wendet man sich

²⁵¹ Die *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* wurde 1944 mit dem Ziel gegründet, Kommunisten und Radikale zu verfolgen. Ihr gehören etwa Gary Cooper, Clark Gable, John Wayne und Roy Brewer von der IATSE an, ebenso Lela Rogers, die Mutter von Ginger Rogers. Die *Alliance* ruft während des Krieges auch zur Verwendung patriotischer Elemente in Filmen auf, um die Verbreitung kommunistischen Gedankenguts zu verhindern. Vgl. hierzu Belton 2002, S. 197.

²⁵² Vgl. Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999, S. 2ff.

²⁵³ Siehe hierzu ebd. S. 4.

gegen Intellektuelle und Professionelle in der meinungsbildenden Industrie, den Schulen und der Regierung.²⁵⁴ So verlangt etwa das *Taft-Hartley-Gesetz* von Juni 1947 von jedem Gewerkschaftsfunktionär eine offizielle, schriftliche Erklärung, dass er kein Kommunist sei. Dadurch werden konservative Gewerkschafter gegen radikale ausgespielt. Auch ist eine innenpolitische Konsequenz der im selben Jahr in Kraft getretenen Truman-Doktrin, dass Kommunisten und solche, die mit der kommunistischen Sache sympathisieren, aus sämtlichen Einflussbereichen der amerikanischen Gesellschaft entfernt werden. 1949 werden elf führende Kommunisten aufgrund der regierungsfeindlichen Propaganda verbietenden *Smith Act* zu Haftstrafen verurteilt. „Bis 1956 wurden 2 700 Staatsbeamte entlassen, 12 000 weiteren legte man die Kündigung nahe.“²⁵⁵ Die Grundidee hinter der Verfolgung von Kommunisten ist, dass Kommunismus als roter Faschismus erachtet wird. Dieser Gedanke mutet jedoch etwas seltsam an, wenn man bedenkt, dass die Kommunistische Partei in den Jahren zuvor stets die vom Faschismus ausgehende Gefahr angeprangert und eine Faschisierung der Vereinigten Staaten befürchtet hat.²⁵⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird das *House Committee on Un-American Activities* zu einem permanenten Komitee umgewandelt, und 1946 übernimmt der Republikaner J. Parnell Thomas den Vorsitz. Am 24. September 1946 muss sich der Komponist Hanns Eisler als erster dem Komitee stellen²⁵⁷, und 1947 beginnt das HUAC mit Untersuchungen, um zu bestimmen, wer ein Kommunist ist und ob subversive und pro-sowjetische Propaganda in die Filme einfließt. Bei den Anhörungen vom 8. und 9. Mai 1947 konzentriert sich das Komitee vor allem auf linke Drehbuchautoren und ihre Bemühungen, die *Screen Writers Guild* und Filminhalte zu beeinflussen. 14 freundliche Zeugen werden zur vermeintlichen kommunistischen Infiltration Hollywoods befragt, unter ihnen auch Leila Rogers, die Mutter von Ginger Rogers. Sie nennen Filme, die ihrer Meinung nach

²⁵⁴ Siehe hierzu Biskind, Peter: „Hollywood, the Blacklist, and the Cold War: The Way They Were.“ In: *Jump Cut*, Nr. 1, Mai-Juni 1974, S. 24.

²⁵⁵ Andersen, Thom: „Blacklisted.“ In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*. Viennale, Wien, 2000, S. 9.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 9 und Biskind, Peter: „Hollywood, the Blacklist, and the Cold War: The Way They Were.“ In: *Jump Cut*, Nr. 1, Mai-Juni 1974 sowie S. 24. Sautter 2006, S. 459.

²⁵⁷ Siehe hierzu Radosh/Radosh 2005, S. 137f.

subversive Botschaften enthalten.²⁵⁸ Während die Anhörungen kaum kommunistische Propaganda in Filmen aufspüren können, führen die Untersuchungen aber zu einer industrieweiten Säuberung von progressiven Filmschaffenden. In der Folge werden über 50 Personen vorgeladen.²⁵⁹

Diejenigen, die nicht kooperieren wollen, werden als „unfreundliche Zeugen“ klassifiziert. 19 von ihnen, die *Unfriendly Nineteen*, werden am 20. Oktober 1947 vor das Komitee bestellt, um zur Frage „Sind oder waren Sie je Mitglied der Kommunistischen Partei?“ Rechenschaft abzulegen. Die öffentlichen Anhörungen werden aber abgebrochen, so dass nur elf der 19 Zeugen in den Zeugenstand treten müssen. Zehn dieser elf Personen werden unter dem Namen *Hollywood Ten* bekannt – die Drehbuchautoren Dalton Trumbo, Ring Lardner jr., Adrian Scott, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Albert Maltz, John Howard Lawson, Sam Ornitz, Lester Cole und Regisseur Edward Dmytryk. Die Unfreundlichen Zehn wurden laut Ronald und Allis Radosh nicht zufällig ausgewählt. J. Parnell Thomas weiß nämlich schon vor Beginn der Anhörungen aufgrund von FBI-Informationen, wer ein Mitglied der Kommunistischen Partei ist. Die *Hollywood Ten* werden in der zweiten Woche der Anhörungen vorgeladen.

Während es freundlichen Zeugen erlaubt ist, ihre vorbereiteten Aussagen vorzulesen, wird den *Hollywood Ten* dieses Recht verweigert. Als während der Anhörungen Charles Katz, einer der Anwälte der *Hollywood Ten*, versucht, einen freundlichen Zeugen ins Kreuzverhör zu nehmen, wird er des Saales verwiesen. Den unfreundlichen Zeugen, die daraufhin in den Zeugenstand gerufen werden, wird in der Folge das Recht verweigert, ihre vorbereiteten Aussagen vorzulesen.

²⁵⁸ Tatsächlich gilt aber *Salt of the Earth* als der einzige Film, der je offiziell auf die Schwarze Liste gesetzt wurde. Vgl. etwa: Libero, Della Piana: „History-Makers Reflect on Salt of the Earth: ‚Even More Relevant Now?‘“ In: *People’s Weekly World Newspaper*, 11. Jänner 2003.

²⁵⁹ Für weitere Informationen hierzu siehe etwa Radosh/Radosh 2005, S. 140, Campbell, Duncan: „Hollywood Owns Up.“ In: *The Guardian Weekend*, 16. Februar 2002, S. 41, McGilligan, Pat/Morley, Alison: „Tender Comrades.“ In: *Film Comment*, Jg. 23, Nr. 6, November-Dezember 1987, S. 38 sowie Shain, Russell E.: „Hollywood’s Cold War.“ In: *Journal of Popular Film*, Jg. 3, Nr. 4, Herbst 1974, S. 335. Elia Kazan wurde während der Anhörungen im Jahre 1947 als erster als Kommunist von Studioboss Jack Warner denunziert. Dieser versuchte das Komitee davon zu überzeugen, dass Franklin D. Roosevelt und nicht Warner Bros. für den Kriegspropagandafilm *Mission to Moscow* verantwortlich war. Vgl. hierzu Hoberman, J.: „A Snitch in Time.“ In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*. Viennale, Wien, 2000, S. 65.

Die meisten der Vorgeladenen berufen sich auf den ersten Zusatz zur amerikanischen Verfassung²⁶⁰, der das Recht auf freie Meinungsäußerung und Versammlungsfreiheit garantieren soll. Dadurch wird dem HUAC die Möglichkeit entzogen, ihre Mitgliedschaft zu untersuchen, so lange die Kommunistische Partei nicht für illegal erklärt wird. Während die Berufung auf den ersten Zusatzartikel die Gefahr eines Verfahrens wegen Missachtung des Kongresses birgt, ermöglicht sie aber auch, das HUAC zu verklagen. Trotzdem schlagen die Anwälte als Alternative vor, sich auf den fünften Zusatzartikel zu berufen. Dieser umfasst das Recht, sich zu weigern, gegen sich selbst auszusagen. Damit kann das Risiko einer Gefängnisstrafe umgangen werden. Diesen Vorschlag lehnen die 19 aber ab, weil es dadurch keine Beweiserhebung geben würde, und sie so keine Möglichkeit hätten, das HUAC vor Gericht zu bringen.²⁶¹

Prompt verurteilt das HUAC 1948 die Unfreundlichen Zehn in der Folge wegen Missachtung des Kongresses, weil sie sich weigern, die ihnen gestellten Fragen zu ihrer Parteizugehörigkeit zu beantworten. Die meisten von ihnen erhalten eine Geldstrafe von 1.000 Dollar und eine einjährige Haftstrafe. Herbert Biberman und Edward Dmytryk erscheinen vor einem anderen Richter – ihre Strafe beträgt 500 Dollar und sechs Monate Haft; eine Berufung wird vom Obersten Gerichtshof abgelehnt.²⁶² Nur wenige Tage später haben bereits acht der Zehn ihre Arbeit verloren. Der elfte unfreundliche Zeuge, Bertolt Brecht, beantwortet als einziger die Frage nach seiner Parteizugehörigkeit. Er bestreitet, ein Mitglied der Kommunistischen Partei zu sein und verlässt einen Tag später die USA in Richtung Deutschland.²⁶³

Die Grundlage, auf die sich die HUAC-Behauptungen einer kommunistischen Infiltration der Hollywood-Produktionen stützen, sind die während der Kriegszeit produzierten Propaganda-Filme wie *Days of Glory* (1944) und *Mission to Moscow* (1943), in denen der

²⁶⁰ Die Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika ist im Anhang abgedruckt.

²⁶¹ Vgl. Biberman, Herbert: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 13 und Andersen 2000, S. 10.

²⁶² Aber auch der HUAC-Vorsitzende, J. Parnell Thomas, wurde bald darauf wegen Steuerhinterziehung verurteilt und musste eine Haftstrafe verbüßen – im gleichen Gefängnis wie Lester Cole und Ring Lardner Jr. Siehe hierzu Radosh/Radosh 2005, S. 166f.

²⁶³ Für weitere Informationen siehe etwa Campbell 2002, S. 41, Casper 2007, S. 77, Biskind, Peter, 1974, S. 25, Radosh/Radosh 2005, S. 157ff sowie Eckstein, Arthur: „The Hollywood Ten in History and Memory.“ In: *Film History*, Jg. 16, Nr. 4, 2004, S. 425. Ronald und Allis Radosh zufolge gehörte Bertolt Brecht aber sehr wohl der Kommunistischen Partei an.

damalige Verbündete Amerikas, Russland, glorifiziert wurde. So wird etwa *MGMs Song of Russia* aus dem Jahre 1943 von Roman- und Drehbuchautorin Ayn Rand der Propaganda beschuldigt, weil der Film lachende und spielende sowjetische Kinder zeigt.²⁶⁴ „That these films were the-expression of the official foreign policiy of the time was no defense, since that policy, the product of Roosevelt’s ‚Communist-influenced’ New Deal, was itself suspect.“²⁶⁵

Die Vorladung der 19 lässt ganz Hollywood aufschreien und führt zu Massenprotesten. Philip Dunne, John Huston und Billy Wilder gründen in der Folge das *Committee for the First Amendment* (CFA) – ein Zusammenschluss von Linken, Liberalen und Kommunisten, unter ihnen auch Danny Kaye, Gene Kelly, Lauren Bacall und Humphrey Bogart. Diese Gruppe versucht Unterstützung für die 19 zu mobilisieren. Auch Eric Johnston, Präsident der *Motion Picture Association of America*, verteidigt das Recht der angeprangerten Filme auf Meinungsfreiheit. Doch schon bald beginnt der Widerstand gegen das HUAC zu bröckeln – auch im CFA. Das Komitee zerfällt, und Leute wie Bogart und Bacall räumen einen „Fehler“ bei ihrer Beteiligung ein.²⁶⁶

Die Studio-Mogule befürchten, dass ihre enge Beziehung zu Franklin D. Roosevelt und dem *New Deal* jetzt auf sie zurückfällt; außerdem fürchten sie eine öffentliche Schmähung, die sich in einen finanziellen Boykott wandeln könnte, ebenso wie die Einmischung der Regierung. Dem Druck des Kongressabgeordneten J. Parnell Thomas, des HUAC und der MPA nachgebend, treffen sich die Studiobosse am 24. und 25. November 1947 im Waldorf Astoria Hotel in New York, um zu beraten, wie man künftig verfahren wolle. Das Ergebnis ist das so genannte Waldorf-Statement²⁶⁷, in dem sie sich mit den HUAC-Untersuchungen einverstanden erklären. Auch sprechen sie sich geschlossen dafür aus,

²⁶⁴ Siehe auch Belton 2002, S. 203. *Mission to Moscow* (1943) ist für die Autoren Peter Roffman und Jim Purdy der einzige Film, der wirklich der offiziellen kommunistischen Linie entspricht. Während andere Filme während des Krieges darauf aus sind, das Bild von der Sowjetunion in den Vereinigten Staaten zu verbessern, behandelt *Mission to Moscow* die Innenpolitik der Sowjetunion. Der Film basiert auf dem Buch des Botschafters Joseph Davies und dramatisiert seine Erlebnisse in den 30er Jahren. Als Davies die Menschen in den USA vor der Gefahr Hitler warnen möchte, stößt er auf Ungläubigkeit. Der Film prangert also Anti-Kommunisten und Isolationisten als Pro-Faschisten an. Das HUAC schießt sich gerade auf *Mission to Moscow* ein, weil es mit dem Film aufzuzeigen versucht, dass die Roosevelt-Administration pro-kommunistisch war und Hollywood als Werkzeug Roosevelts bei der Produktion pro-sowjetischer Propaganda fungiert habe. Siehe hierzu Belton 2002, S. 203 und Roffman/Purdy 1993b, S. 198.

²⁶⁵ Roffman/Purdy 1993b, S. 198.

²⁶⁶ Siehe hierzu ebd. S. 196, Radosh/Radosh 2005, S. 148 und Campbell 2002, S. 38.

²⁶⁷ Das Waldorf-Statement ist im Anhang abgedruckt.

künftig keine Kommunisten mehr einstellen zu wollen und sie nicht wieder einzustellen, so lange sie nicht unter Eid bestätigt hätten, keine Kommunisten zu sein. Damit wird der Grundstein für die darauf folgende Kommunistenhetze gelegt. Das Waldorf-Statement richtet sich speziell an Kommunisten und Gleichgesinnte; in der Realität betrifft es aber sämtliche Linksliberale. Hunderte Männer und Frauen finden in der Folge in der Filmindustrie keine Anstellung mehr.²⁶⁸

Senator McCarthy, nach dem die McCarthy-Ära eigentlich benannt ist, hat mit den Untersuchungen in Hollywood eigentlich nichts zu tun. Er schließt sich dem Kreuzzug gegen die Kommunisten erst im Jahre 1950 an, nachdem er im Februar in seiner Rede vor dem *Ohio County Women's Republican Club* in Wheeling, West Virginia, die angebliche Unterwanderung des Außenministeriums durch Kommunisten anprangert. Mit seinen Behauptungen trifft McCarthy den Nerv der Zeit und er versteht es geschickt, die Medien als Sprachrohr für seine Überzeugungen einzusetzen. Der Großteil der Printmedien und Fernsehanstalten übernimmt McCarthys Hetzpropaganda, ohne sie auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen. In seinem Buch *Die USA im 20. Jahrhundert* verweist Willi Paul Adams auf den Umstand, dass von den überregionalen Zeitungen nur die *Washington Post* und die *New York Times* sich McCarthy gegenüber kritisch äußerten.²⁶⁹

McCarthys Behauptungen einer kommunistischen Infiltration der Regierung werden in den Untersuchungen des eigens dafür eingerichteten *Subcommittee on the Investigation of Loyalty of State Department Employees*, besser bekannt als *Tydings-Committee*, für haltlos befunden. Dennoch setzt McCarthy seine Hetzkampagne fort. Als Vorsitzender des *Government Operations Committee* ist er für die allgemeine Kontrolle staatlicher Behörden und Institutionen zuständig. Dieses Instrumentarium benutzt der Senator, um die behauptete Infiltration durch Kommunisten zu belegen und lädt während seiner Amtszeit 653 Zeugen vor. In seinem Buch *Joseph McCarthy* verweist der Autor Arthur Herman darauf, dass Joseph McCarthy den Kommunismus dazu benutzen wollte, Liberale und

²⁶⁸ Für weitere Informationen siehe Lorence, James J.: „Mining Salt of the Earth.“ In: *Wisconsin Magazine of History*, Jg. 85, Nr. 2, Winter 2001-2002, S. 30, Lorence 1999, S. 5, Radosh/Radosh 2005, S. 142, Casper 2007, S. 77f und Campbell 2002, S. 41. Der vollständigen Text des Waldorf-Statements ist im Anhang beigelegt.

²⁶⁹ Vgl. Adams, Willi Paul: *Die USA im 20. Jahrhundert*. In: Bleicken, Jochen/Gall, Lothar/Jakobs, Hermann [Hrsg.]: *Oldenbourg Grundriss der Geschichte*. Band 29. R. Oldenbourg Verlag, München, 2000, S. 86.

Demokraten ihre Macht zu entziehen und ihre Moral zu untergraben. Aber Alan Wolfe zufolge diskreditierte McCarthy dadurch, dass er Personen als Kommunisten identifizierte, die keine waren, auch die anti-kommunistische Sache.²⁷⁰

Von 1947 bis 1951 untersucht das HUAC die vermeintlichen kommunistischen Einflüsse in den Filmen Hollywoods, um im April 1951 die Anhörungen in der Filmindustrie wieder aufzunehmen; diesmal nicht mehr unter dem Vorwand, kommunistische Propaganda in Filmen aufzuzeigen, sondern um schlichtweg eine Säuberungsaktion durchzuführen. Hunderte, sowohl von der politischen Linken als auch der politischen Rechten, werden als Zeugen vorgeladen. Zu diesem Zeitpunkt kooperiert die Filmindustrie viel bereitwilliger mit dem Komitee. Sie dehnt ihr Arbeitsverbot auch auf alle aus, die sich weigern, mit dem HUAC zu kooperieren.²⁷¹ Das Schicksal der *Hollywood Ten* hat gezeigt, dass eine Berufung auf den ersten Zusatz der Verfassung sinnlos ist. Beruft man sich also auf den fünften Zusatz, kann man zwar einer Haftstrafe entgehen; es zeigt aber, dass man etwas zu verbergen hat, und ein Platz auf der Schwarzen Liste ist garantiert.²⁷² Deshalb kann das Komitee auf eine Reihe von Informanten, wie etwa den geläuterten Edward Dmytryk, zurückgreifen. Dieser hat nach zwei Monaten Haft beschlossen, seine Aussage zu widerrufen und öffentlich auszusagen, dass er nie ein Mitglied der Kommunistischen Partei gewesen sei. Er nennt in der Folge Namen und wird dadurch von seinem Studio wiederingestellt.²⁷³

Für den Publizisten George E. Solonsky sind vor allem zwei Aspekte für die verheerenden Auswirkungen der Kommunistenhetze ausschlaggebend: Zum einen werden die HUAC-Ermittlungen der breiten Öffentlichkeit als ordentliche Gerichtsverfahren gegen Straftäter

²⁷⁰ Vgl. Herman, Arthur: *Joseph McCarthy. Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*. Free Press, New York, 1999, S. 169. Zitiert in: Wolfe, Alan: „With Friends Like This.“ In: *TLS – Times Literary Supplement*, 26. Mai 2000, S.10.

²⁷¹ So stimmt 1953 sogar die *Screen Actors Guild* einer Verordnung zu, die Kommunisten die Mitgliedschaft versagt und von neuen Mitgliedern verlangt, ein Gelöbnis abzugeben, dass sie keine Kommunisten seien. Vgl. Lorence 1999, S. 79.

²⁷² Vgl. Andersen 2000, S. 11 und Vgl. Mintz/Roberts 1993, S. 21.

²⁷³ Ronald und Allis Radosh zufolge wurde er daraufhin von seinem ehemaligen Parteimitgliedern verraten. Herbert Biberman hätte ihn demnach nach seinem Gefängnisaufenthalt noch besucht und um Hilfe gebeten und die Geschichte dann an die Magazine *Variety* und *Hollywood Reporter* verraten. Erst daraufhin hätte Dmytryk seine Meinung geändert und dem HUAC am 25. April 1951 Namen ehemalige Parteigenossen genannt. Siehe hierzu Radosh/Radosh 2005, S. 171ff. Andere freundliche Zeugen sind etwa Walt Disney, Gary Cooper, Jack Warner, L. B. Mayer oder Ronald Reagan.

verkauft. Dieser Eindruck wird vom HUAC und großen Teilen der Presse bewusst lanciert. Darüber hinaus wurde das HUAC ursprünglich von der Demokratischen Partei Roosevelts im Kongress durchgesetzt. Es ist zunächst als Instrument zur Ausschaltung der Opposition gegen die *New-Deal*-Politik gedacht. In erster Linie gilt es Kommunisten und fortschrittlichen Gewerkschaftern, aber auch politischen Gegnern innerhalb der Bourgeoisie. Der Journalist Geoffrey Wheatcroft weist in diesem Zusammenhang aber auch auf die „Schuld“ der Linken hin, die seiner Meinung nach nie ihre falschen Vorstellungen vom Kommunismus hinterfragt und deshalb in der Folge McCarthys Attacken gerne ignoriert haben. Für Wheatcroft illustriert deshalb die McCarthy-Ära gut die miteinander verbundenen politischen Probleme der Zeit: die Brutalität der Rechten auf der einen Seite und die Unehrlichkeit der Linken auf der anderen Seite, die sich beide gegenseitig nähren.²⁷⁴

Im Zuge der HUAC-Vernehmungen werden Hunderte als geheime Mitglieder der Kommunistischen Partei denunziert. Zahlreiche Schauspieler, Regisseure, Drehbuchautoren etc. werden in dieser Zeit unter dem Vorwand, sie würden der Kommunistischen Partei angehören, auf die Schwarze Liste gesetzt²⁷⁵ und verlieren dadurch ihre Arbeitsberechtigung. Von den späten 40er Jahren bis Mitte der 60er Jahre ist es vielen von ihnen unmöglich, in der Filmindustrie offiziell Arbeit zu bekommen. Drehbuchautoren, die auf der Schwarzen Liste stehen, sind, um weiter in Hollywood arbeiten zu können, gezwungen, unter einem Pseudonym und für ein viel geringeres Gehalt weiterzuarbeiten. Sie müssen sich Personen suchen, die ihnen ihren Namen für den Abspann leihen – so genannte „Fonts“. Diese geben die Drehbücher als ihre eigenen aus. Einer von ihnen ist etwa Philip Yordan, selbst ein angesehener Drehbuchautor. Schwerer haben es dabei Schauspieler oder Regisseure, da sie nicht unter einem fremden Namen arbeiten können.

²⁷⁴ Vgl. Biberian 1977, S. 269f und Wheatcroft, Geoffrey: „The Kremlin’s Greatest Asset.“ In: *TLS – The Times Literary Supplement*, 6. Juni 1997, S. 11.

²⁷⁵ James J. Lorence zitiert in seinem Buch *The Suppression of Salt of the Earth* die Autoren Mike Nielsen und Gene Mailes, die argumentieren, dass die größte schwarze Liste Hollywoods nicht die war, die vermeintlich subversive Mitglieder der *Talent Guilds* umfasste; viel verheerender sei demnach die Schwarze Liste gewesen, die Roy Brewer als Antwort auf die Arbeiterstreiks der Jahre 1945 bis 1946 gründete. Ziel dieser Liste war es, die Studios von jedem zu bereinigen, der es wagte, die Autorität des internationalen Büros der IATSE in Frage zu stellen. Siehe hierzu Lorence 1999, S. 7 bzw. Nielsen, Mike/Mailes, Gene: *Hollywood’s Other Blacklist: Union Struggles in the Studio System*. British Film Institute, London, 1995, S. 163.

Andere werden vollständig aus der Industrie vertrieben; sie verlassen Hollywood oder sogar das Land – oft in Richtung England, Frankreich und Mexiko. Manche versuchen, außerhalb Hollywoods als Verkäufer, Tagelöhner oder Großhändler Arbeit zu finden – meist nur um festzustellen, dass ihnen die Schwarze Liste auch in ein Leben außerhalb Hollywoods folgt. Eine große Anzahl von ihnen kann nie wieder an ihre Karriere oder sogar ihr Leben vor der Schwarzen Liste anschließen. Die Schwarze Liste zerstört Karrieren und Ehen, lässt viele Betroffene gesundheitlich schwer leiden und treibt sogar einige Menschen in den Selbstmord.²⁷⁶

„Die Schwarzen Liste Hollywoods war Teil einer subtilen und heimtückischen politischen Säuberung, die den Einfluss der Linken in der amerikanischen Politik und amerikanischen Kultur zunichte machte.“²⁷⁷ Sie schadet neben vielen Parteimitgliedern aber auch vielen „Unschuldigen“, die sich an den Volksfront-Aktivitäten der Partei beteiligt hatten oder überhaupt nichts mit der kommunistischen Sache zu tun haben. So bedient sich das HUAC neben den Anhörungen auch solcher Instrumente wie dem Informationsblatt *Red Channels*, das die Namen von „subversiven Elementen“ nennt. Diese öffentliche Denunzierung zerstört auch die Karrieren von Menschen, die nicht der Kommunistischen Partei angehören, wie etwa der Schauspielerin Marsha Hunt.²⁷⁸

Die Frage „Sind oder waren Sie jemals ein Mitglied der Kommunistischen Partei?“ bringt Tausende Menschen aus den verschiedensten Professionen auf die Schwarze Liste und kostet sie ihren Job. Die Schwarze Liste trifft aber auch die gesamte Linke Hollywoods. Rund 250 Regisseure, Drehbuchautoren und Schauspieler werden in dieser Zeit in Hollywood mit einem Berufsverbot belegt. Für die Filmindustrie bedeutet diese Phase eine massive Beschneidung ihres kreativen Potenzials. Allein an Regisseuren verliert das amerikanische Kino durch diese Ära Größen wie Charles Chaplin, Orson Welles, Joseph Losey, Jules Dassin, Abraham Polonsky (für 20 Jahre), Cyril Endfield, John Berry und

²⁷⁶ Siehe hierzu Campbell 2002, S. 42, Eckstein 2004, S. 424, Biskind 1974, S. 26 sowie McGilligan/Morley 1987, S. 38 und Radosh/Radosh 2005, S. 207.

²⁷⁷ Andersen 2000, S. 8.

²⁷⁸ Siehe hierzu Eckstein 2004, S. 424 und Radosh/Radosh 2005, S. 235.

Bernard Vorhaus. Larry Ceplair und Steven Englund schätzen, dass etwa 90 Prozent derer, die aus der Filmindustrie vertrieben wurden, nie wiedergekehrt sind.²⁷⁹

3.1.7. DAS ENDE – DIE *ARMY-MCCARTHY-HEARINGS*

Das Jahr 1954 bedeutet das Ende für Joseph McCarthys kurze Karriere. Als der Senator eine kommunistische Unterwanderung der Armee unterstellt, wird ein Untersuchungsausschuss einberufen, der den Konflikt zwischen der Armee und dem Senator klären soll. Die Anhörungen Army versus McCarthy werden von 22. April bis 17. Juni als erste Untersuchung des Kongresses landesweit im Fernsehen übertragen.²⁸⁰ Während das Fernsehen McCarthy zuvor durch Übertragung seiner Reden an die Nation stets Macht verliehen hatte, wird es jetzt zum Forum für seinen Untergang: McCarthy wird das Opfer seiner eigenen Hetzreden. Dass er versucht, den Ruf der Armee zu beflecken und somit die Legitimität der amerikanischen Regierung zu untergraben, hatte Alan Wolfe zufolge wesentlich verheerendere Konsequenzen, als der Kommunismus je zustande gebracht hätte. Der Senat verurteilt McCarthy daraufhin für sein der Tradition des Senates nicht entsprechendes Verhalten; er bleibt zwar weiterhin Senator, wird aber seines Postens als Ausschussvorsitzender enthoben. McCarthy stirbt wenige Jahre später, 1957, als von der Presse ignoriertes Alkoholiker.²⁸¹

Der wirkliche Triumph des McCarthyismus bestand im wesentlichen in der Vernichtung einer allgemeinen sozialen Bewegung, die vor dem Krieg begonnen hatte, die sich mit den Kriegszielen identifiziert hatte und die vor allem ... durch die Niederlage der fortschrittlichen Kräfte in den Gewerkschaften ihrer wichtigsten Verbündeten beraubt wurde.²⁸²

Das HUAC besteht in der einen oder anderen Form noch bis 1975 weiter. Die Schwarze Liste verliert mit den ausgehenden 50er Jahren an Einfluss, bleibt aber noch bis Mitte der 60er-Jahre aktiv. Als 1959 die Academy die Regel aufhebt, keiner Person einen Oscar zu

²⁷⁹ Vgl. Mintz/Roberts 1993, S. 21 Campbell 2002, S. 38, Biberman 1977, S. 270, Biskind 1974, S. 26, Andersen 2000, S. 13 sowie Hoberman 2000, S. 67. Die Zahlen der von der Schwarzen Liste betroffenen Personen variieren – je nach Literatur – stark. Darum kann an dieser Stelle keine absolute Aussage hierüber getroffen werden. Zu einem Verständnis der Größenordnung sei aber angemerkt, dass die Ermittlungen des HUAC im Jahre 1949 bereits über eine Million Menschen umfassten.

²⁸⁰ Die *Army-McCarthy-Hearings* werden in dem Dokumentarfilm *Point of Order!* aus dem Jahre 1964 dramatisiert.

²⁸¹ Vgl. etwa Doherty, Thomas: „Point of Order!“ In: *History Today*, Jg. 48, Nr. 8, August 1998, S. 34 und 36 sowie Wolfe 2000, S. 10, Casper 2007, S. 6 und Andersen 2000, S. 8.

²⁸² Abraham Polonsky in Trumbo, Dalton: „Die Zeit der Speichelleckerei.“ In: Biberman 1977, S. 255.

verleihen, die Mitglied der Kommunistischen Partei ist, ist das Ende der Schwarzen Liste in Reichweite. Tatsächlich wird sie aber nie wirklich abgeschafft. Einige Filmmacher müssen unter ihr sogar noch bis weit in die 70er Jahre leiden, und nicht alle Künstler, die auf der Schwarzen Liste stehen, können zu Lebzeiten (vollständig) rehabilitiert werden. Zu dieser Zeit haben die meisten Kommunisten in Hollywood die Partei bereits verlassen.²⁸³ „Für jene, die auch weiterhin ein Nahverhältnis zur Partei unterhielten, blieb das Berufsverbot bis an ihr Lebensende bestehen.“²⁸⁴

3.1.8. ANTIKOMMUNISTISCHE FILME WÄHREND DER MCCARTHY-ÄRA

Durch diese Gehirnwäsche und Gedankenkontrolle leidet die Qualität der Filme, die in diesen Jahren produziert werden. Politisch heikle Themen werden nach Möglichkeit ausgespart. Da die Industrie dazu angestiftet wird, in den Jahren 1947 bis 1954 rund 50 antikommunistische Filme²⁸⁵ zu produzieren, die die Position des HUAC noch bekräftigen, sind Filme mit politischem Inhalt in dieser Zeit deshalb zumeist durch eine klare antikommunistische Haltung gekennzeichnet. Sie äußern Verachtung für Liberale, einen bitteren Anti-Intellektualismus, verzerrte Sexualität und übertriebene Gewalt. Dabei unterscheidet sich die Porträtierung der Kommunisten nur unwesentlich von der der Nazis in den Filmen der Kriegszeit. Kommunisten werden als bluthungrige Killer (die Figur des Arnold in *I Married a Communist*, 1949) oder verrückte Wissenschaftler (*Whip Hand*, 1951) dargestellt. Kommunistische Führer sind entweder hysterische Fanatiker wie Vanning in *I Married a Communist* oder Gauner. Frauen werden entweder Nymphomaninnen (Mollie in *The Red Menace*, 1949 und Christine in *I Married a Communist*) oder frigide und unterdrückt (*Walk East on Beacon*, 1952) dargestellt.²⁸⁶ „Just as the wartime propaganda films had been a complete reversal in attitude from the thirties anti-Communist movies, so the postwar cycle performed political flip flop from the war

²⁸³ Vgl. Andersen 2000, S. 12, Belton 2002, S. 201 und Casper 2007, S. 81.

²⁸⁴ Andersen 2000, S. 12.

²⁸⁵ Drew Casper spricht in diesem Zusammenhang sogar von rund 200 antikommunistischen Filmen, die vor allem in der Zeit von 1948 bis 1953 produziert wurden.

²⁸⁶ „One of the most dramatically deranged Communists is Yvonne in *The Red Menace*, who bursts forth in a demented tirade about the revolution when questioned by authorities.“ Roffman/Purdy 1993b, S. 200. Für weitere Informationen siehe Lorence 1999, S. 5f und Mintz/Roberts 1993, S. 21f sowie Roffman/Purdy 1993b, S. 199f.

pictures.“²⁸⁷ Diese antikommunistischen Filme, wie auch *Iron Curtain* aus dem Jahre 1948, sind aber zumeist sowohl ästhetisch als auch kommerziell unbedeutend und können kein großes Publikum erreichen.²⁸⁸

3.1.9. DAS FILMSCHAFFEN NACH DER SCHWARZEN LISTE

Da die Filmindustrie in den 50er Jahren mit schwindenden Besucherzahlen und der Konkurrenz durch das Fernsehen zu kämpfen hat, versucht man mit allen Mitteln, das Publikum wieder für sich zu gewinnen. Deshalb sind aber politische Themen in dieser Zeit nicht das primäre Ziel Hollywoods. Dieses Fehlen an politischem und auch künstlerischem Anspruch begünstigt in dieser Dekade das Aufkommen unabhängig produzierter Filme, wie etwa dem Oscar-prämierten Film *Marty* (1955). Diese kleinen unabhängigen Filme haben zumeist einen realistischen Zugang zu ihrer Geschichte und sie versuchen nicht, die in Hollywood vorherrschenden Konventionen oder die vorherrschenden politischen und kulturellen Werte ihrer Zeit zu untergraben; dennoch enthält eine kleine Zahl dieser Filme der Gefühl und Unbehaglichkeit und ein Drängen hin zu einem größeren Verständnis der Unvollkommenheit Amerikas.²⁸⁹

Das Klima des Kalten Krieges und die Untersuchungen des HUAC bringen aber schließlich auch in Hollywood eine allmähliche Veränderung des politischen Klimas von einer zentralistisch-republikanischen Sichtweise zu einer liberal-demokratischen hin mit sich. Trotz des Waldorf-Statement fühlt sich ein Großteil der Filmindustrie von der Regierung betrogen, wodurch die HUAC-Untersuchungen und die mit ihnen einhergehende Kommunistenverfolgung mitverantwortlich für die darauf folgende neue Periode des Films sind. So weist auch John Belton auf die Tatsache hin, dass Hollywood nach Beginn der HUAC-Untersuchungen mehr Filme mit „subversivem“ Inhalt produzierte als zuvor.²⁹⁰

²⁸⁷ Roffman/Purdy 1993b, S. 199.

²⁸⁸ Vgl. Casper 2007, S. 79.

²⁸⁹ Für weitere Information siehe etwa Quart/Auster 2002, S. 235ff.

²⁹⁰ Vgl. Casper 2007, S. 8 und 81 sowie Belton 2002, S. 204.

Die 60er Jahre sind die Dekade der sozialkritischsten und stilistisch innovativsten Filme in Hollywood. Während zu Beginn des Jahrzehnts noch Filme wie Doris Days romantische Komödie *That Touch of Mink* (1962) und epische Blockbuster wie *The Longest Day* (1962), *Lawrence of Arabia* (1962) und *Cleopatra* (1963) die Kinoleinwand dominieren, radikalisiert sich Hollywood im Laufe des Jahrzehnts immer mehr. Filme, die das Establishment kritisieren, werden mit einem sozialkritischen Appell versehen – sie sollen die wachsende Zielgruppe der Jugendlichen und die aus ihr entstehende Bewegung der *New Left* ansprechen und den Bedürfnissen der in dieser Zeit sich stark für ihre Rechte einsetzenden Gruppen der Afroamerikaner und Frauen gerecht werden. Gestärkt durch immer mehr Bürgerrechte, sind nun auch Afroamerikaner immer öfter im Kino zu sehen – und zwar nicht mehr nur in Nebenrollen. Das Thema Rasse wird zu einem fixen Bestandteil der meisten Genres, nicht nur des *Social Problem Film*, und ist fortan Teil der Charakterisierung einer Rolle.²⁹¹

Diese Politisierung wird auch durch das Abnehmen der Strenge der moralischen Zensur erleichtert. So kommt bereits 1949 mit Vittorio de Sicas *The Bicycle Thief* erstmals ein Film ins Kino, der nicht vorher bewilligt wurde. 1966 wird der *Production Code* schließlich vollends abgeschafft und durch ein Bewertungsverfahren ersetzt, das noch heute in Kraft ist.²⁹²

Michael Denning argumentiert in seinem Buch *The Cultural Front*, dass der Erfolg dieser zweiten Goldenen Ära darauf zurückzuführen ist, dass hier vor allem Geschichten der Depression verfilmt werden, wie etwa in *Bonnie and Clyde* (1967), *The Day of the Locust* (1975), *They Shoot Horses, Don't They?* (1969) und Robert Altmans *Thieves Like Us* (1974), einem Remake von Nicholas Rays *They Live By Night*. Auch bedienen sich diese Filme oft des Talents von Volksfront-Veteranen, die auf der Schwarzen Liste standen. So schreibt etwa Ring Lardner jr., einer der *Hollywood Ten*, das Drehbuch für Altmans *M.A.S.H.* (1970), Waldo Salt schreibt *The Day of the Locust*, *Midnight Cowboy* (1969), *Serpico* (1973) und *Coming Home* (1978) und Martin Ritt führt Regie bei einigen herausragenden „proletarischen“ Filmen aus Hollywood, wie etwa *Souther* (1972), *Norma*

²⁹¹ Für mehr Details siehe etwa Casper 2007, S. 9 und Mintz/Roberts 1993, S. 24.

²⁹² Siehe hierzu Mintz/Roberts 1993, S. 22.

Rae (1979) und *The Molly Maguires* (1970).²⁹³ In diesem Kontext kann man die Filme *Native Land* und *Salt of the Earth* als Ergebnisse der gleichen politischen Strömung sehen, nur dass *Native Land* am Anfang dieser Strömung und *Salt of the Earth* an ihrem Ende steht, beziehungsweise eine neue Ära des kritischen Filmes einläutet, die sich in vielerlei Hinsicht auf die Herangehensweise des kritischen Films während der Depression besinnt.

3.1.10. DER UMGANG MIT DER SCHWARZEN LISTE SPÄTER

Heutzutage werden die *Hollywood Ten* als Märtyrer erachtet und diejenigen, die andere verpöffen haben, werden verachtet. Das wird besonders 1999 deutlich, als Elia Kazan den Oscar für sein Lebenswerk erhalten soll. Er hat bei außergewöhnlichen Filmen wie *A Streetcar Named Desire*, *Viva Zapata*, *On the Waterfront* und *East of Eden* Regie geführt, hat aber auch zu denjenigen gehört, die während der McCarthy-Ära Namen nannten. Als er bei der Oscar-Verleihung die Bühne betritt, wird er deshalb von vielen Mitgliedern der Academy mit eisernem Schweigen begrüßt.²⁹⁴

Seit einiger Zeit werden die Schwarze Liste und die Verfolgung der Kommunisten in den 50er Jahren verstärkt auch in Filmen thematisiert. Ronald und Allis Radosh zufolge werden in all diesen Filmen die Kommunisten als gut meinende Idealisten dargestellt, die sich für Rassengleichheit und Frieden für alle Amerikaner einsetzen.²⁹⁵ In jedem Fall streben diese Filme aber eine Versöhnung mit den in der McCarthy-Ära wegen ihrer angeblichen Zugehörigkeit zur Kommunistischen Partei geächteten Filmemachern an.

Bei dem Film *The Way We Were* aus dem Jahre 1973 führt Sydney Pollak Regie. Der Film erzählt die Liebesgeschichte von Katie Morosky (Barbra Streisand) und Hubbell Gardner (Robert Redford) von den 30er bis zu den 60er Jahren. Katies Vergangenheit bei der *Young Communist League* wird Hubbells Karriere als Drehbuchautor in Hollywood zum Verhängnis. Im Jahre 1975 strahlt CBS das Fernsehrama *Fear on Trial* aus, das das Blacklisting des Radiomoderators John Henry Faulk thematisiert. Ein Jahr später 1976 kommt Walter Bernsteins Komödie *The Front* mit Woody Allen raus – der erste Film über

²⁹³ Vgl. Denning 1996, S. 471.

²⁹⁴ Siehe hierzu Eckstein 2004, S. 425.

²⁹⁵ Siehe hierzu Radosh/Radosh 2005, S. 243.

die Schwarze Liste. Viele Künstler, die auf der Schwarzen Liste standen, wirken an dem Film mit. *The Front* ist ein einziger Insiderjoke über die Schwarze Liste. Regie führt Martin Ritt, das Drehbuch schreibt Walter Bernstein – beides Künstler auf der Schwarzen Liste. In dem Film wird der Fernsehschreiber Alfred Miller (Michael Murphy) auf die Schwarze Liste gesetzt, weil er ein Kommunist ist. Weil er keine Arbeit mehr bekommt, dient ihm sein Freund, ein Barkeeper, fortan als „Font“. In einem weiteren Film aus diesem Jahr, *Marathon Man*, spielt Dustin Hoffman einen Studenten, der eine Arbeit über seinen Vater schreibt. Dieser beging Selbstmord, weil er vom HUAC als Kommunist angeklagt wurde. Die Hauptgeschichte dreht sich allerdings um ehemalige Nazis, die versuchen, Diamanten ins Land zu schmuggeln. *The House on Carroll Street* aus dem Jahre 1987 ist ein Thriller, in dem die von Kelly McGillis gespielte Reporterin gefeuert wird, weil sie sich geweigert hat, vor dem HUAC Namen zu nennen. Kurz darauf deckt sie eine Verschwörung auf, die darauf abzielt, Nazi-Kriegsverbrecher ins Land zu schmuggeln. Aber keiner glaubt ihr, weil sie als Kommunistin abgestempelt wird. Im Jahre 1989 erscheint der Film *Fellow Traveler*, der mit dem Selbstmord des Unfreundlichen Zeugen Clifford Byrne beginnt. In Rückblenden wird seine Beziehung zum Blacklist-Schreiber Asa Kaufman beschrieben. Weil dieser keine Arbeit findet, zieht er nach England, wo er seine Beziehungen zum Kommunismus wiederauffrischt. *Guilty by Suspicion* aus dem Jahre 1991 handelt von fiktiven Charakteren, die auf realen Figuren basieren. Robert de Niro spielt David Merrill, der von Darryl F. Zanuck, dem Vizepräsidenten von Fox dazu gezwungen wird, vor dem HUAC auszusagen, wenn er weiter arbeiten möchte. Im Jahre 2001 kommt der Film *The Majestic* heraus, in dem Jim Carrey einen Drehbuchautor spielt, der unschuldig ein kommunistisches Aktionstreffen besucht, um ein Mädchen zu beeindrucken. Daraufhin muss er sich einem kafkaesken Verhör unterziehen. Am Ende des Films erscheint er vor dem HUAC und macht es lächerlich. *One of the Hollywood Ten* aus dem Jahre 2002 schließlich porträtiert Herbert Biberman und seine Fehde mit Edward Dmytryk. Ronald und Allis Radosh zufolge fällt bei Bibermans Porträtierung aber seine radikale kommunistische Haltung komplett unter den Tisch. Der Film behandelt auch Bibermans Entscheidung, *Salt of the Earth* zu drehen.²⁹⁶

²⁹⁶ Für mehr Details siehe ebd. S. 228-245.

3.2. DER KRITISCHE FILM

3.2.1. EINLEITUNG

Das *Radical Documentary Movement* und der *Social Problem Film* sind charakteristische Genres für das Filmschaffen unabhängiger Künstler in Amerika während der Goldenen Ära Hollywoods. Diese Gruppe von Künstlern verschreibt sich tendenziell dem realistischen Film, der durch ebenjene Genres repräsentiert wird, wobei die Tradition des realistischen Films in Amerika ihre Wurzeln im *Radical Documentary Movement* hat.²⁹⁷

3.2.2. DIE CULTURAL FRONT

Im 19. und dem frühen 20. Jahrhundert hat die Linke noch keinen wesentlichen Einfluss auf die Kultur der Vereinigten Staaten. Die Volksfront-Politik der Kommunistischen Partei in den 30er Jahren vereinigt schließlich Gewerkschafter, Kommunisten, unabhängige Sozialisten und anti-faschistische Emigranten um die Themen soziale Arbeiterdemokratie, Anti-Faschismus und Anti-Lynching.

Während sich die amerikanische Arbeiterklasse in den 30er Jahren zunehmend organisiert und somit radikalisiert, vollzieht sich eine ähnliche Bewegung in der amerikanischen Kulturlandschaft. Diese *Cultural Front* besteht vor allem aus Künstlern und Intellektuellen mit einem Immigranten-Hintergrund oder einem Hintergrund, der sich in der afro-amerikanischen Arbeiterklasse begründet. Aber auch die Arbeiterschulen, die von der Kommunistischen Partei und den Gewerkschaften ins Leben gerufen werden, sind elementar für die Herausbildung einer Riege junger Aktivisten und Intellektuellen aus der Arbeiterklasse. Viele von ihnen treten der Kommunistischen Partei bei oder beteiligen sich an Aktivitäten, die von der Kommunistischen Partei organisiert werden. Die *Cultural Front* kann somit als Pendant der Volksfront im kulturellen Leben bezeichnet werden.²⁹⁸

[...] it was the peculiar combination of the corporate liberalism of the media corporations, the internal labor relations of the culture industries, and the working-class audience of the film,

²⁹⁷ Vgl. Strand, Paul: „Realism: A Personal View.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 2, Nr. 6, Jänner 1950, S. 26.

²⁹⁸ Siehe hierzu Denning, Michael: *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Verso, London & New York, 1996, S. xv, 4 und 68ff.

broadcasting, and music industries that resulted in a remarkable and contradictory politics of mass culture, producing the phenomena of left-wing ‚stars‘ and ‚socially conscious‘ nightclubs, radio broadcasts, and picture magazines.²⁹⁹

Die Bewegung der *Cultural Front* „grew out of the reflections on the ‚new‘ middle class and the new means of communication by a number of intellectuals who made up the tradition that has come to be known as Western Marxism“³⁰⁰. Dem Autor Michael Denning zufolge befinden sich diese aber meist außerhalb der Kommunistischen Partei und legen ihren Fokus weniger auf Ästhetik und Philosophie als auf die wirtschaftliche und politische Bedeutung der kulturellen Maschinerie. Da die *Cultural Front* sich als Kultur des Volkes versteht, wird „das Volk“ zum wichtigsten Tropus dieser Zeit. Eine zentrale Frage der künstlerischen und intellektuellen Arbeiten dieser Bewegung liegt darin, das Volk zu repräsentieren und für das Volk zu sprechen. Besonders die Dokumentarfilmer der Depressionsjahre haben diesen Anspruch an ihr Werk, weshalb diese Künstler als die Hauptvertreter der *Cultural Front* gelten.³⁰¹

3.2.3. DAS RADICAL DOCUMENTARY MOVEMENT

3.2.3.2. DIE ANFÄNGE DES DOKUMENTARFILMS IN AMERIKA

Die Entdeckung des Filmschnitts im Jahre 1903 bedeutet einen radikalen Wandel für die Behandlung bestimmter Themen auf der Leinwand. Sie ermöglicht Rearrangements und Rekonstruktionen, die in der Folge für erzählerische und dramatische Zwecke eingesetzt werden. Durch die Ausdehnung von Spielfilmen auf sechs und mehr Akte in den Jahren 1910 bis 1920 beginnt sich ein neuer Stil von Filmjournalismus zu entwickeln, der die Realität als wahren Gegenstand seiner Berichterstattung erachtet. Es entsteht die Idee zu einem ständigen Kinoinformationsservice in der Länge von zehn bis 15 Minuten.³⁰²

Obwohl die Anfänge des Films in der Wiedergabe außerfilmischer Geschehen lagen [...], entwickelt sich der Dokumentarfilm als ein eigenständiger Modus des dokumentarischen Erzählens und Darstellens erst vor dem Hintergrund der entwickelten Fiktionsproduktion, indem mit Robert Flahertys Film „Nanook“ (1922) gezielt Strategien der fiktionalen Erzeugung von Glaubwürdigkeit im dokumentarischen Erzählen eingesetzt wurden [...]. Dokumentarische

²⁹⁹ Ebd. S. 83.

³⁰⁰ Ebd. S. 97.

³⁰¹ Siehe hierzu ebd. S. 98 und 124f.

³⁰² So kommt mit *Pathe's Weekly* 1911 die erste Wochenschau auf den Markt. Vgl. Jacobs, Lewis [Hrsg.]: *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*. Hopkinson and Blake, New York, 1971, S. 47.

Glaubwürdigkeit besteht im Realismuseindruck, der mit Erzählprinzipien (Perspektivität, Nähe-Distanz-Relationen, Authentizitätsversicherungen) erzeugt wird.³⁰³

Mit *Nanook of the North* hebt Robert Flaherty den nichtfiktiven Film auf ein neues Niveau: „Die Fixierung des dramatischen Moments im Material selbst wurde die Methode, die den Prototyp des Dokumentarfilms schuf und seine Tradition begründete.“³⁰⁴ Einen weiteren wichtigen Schritt für den Dokumentarfilm stellt der Film *Manhatta* vom Maler Charles Sheeler und dem Fotografen Paul Strand dar. In einem Akt erstellt der Film ein Porträt von New York City. Anstelle einer Reportage wird das Material manipuliert, „um das Gefühl der Großstadt durch abstraktes Design auszudrücken“³⁰⁵.

3.2.3.2. DOKUMENTARISCHER REALISMUS

Schon in den 20er Jahren gibt es kritische Dokumentarfilme, wie etwa *The Passaic Textile Strike* von Samuel Russak aus dem Jahre 1926; der Siebenakter wird von *International Workers's Aid*, einem Tochterunternehmen der *Communist International*, produziert und thematisiert den fast einjährigen Streik der Textilarbeiter in Passaic, New Jersey. In dieser Zeit gibt es allerdings noch keine permanent bestehenden Kollektive, die sich der Produktion kritischer (Dokumentar-)filme widmen. Nach dem Börsencrash und dem Beginn der Depression wird dies aber eine Notwendigkeit, denn die Wirtschaftskrise erfasst 1932/33 auch die Filmwirtschaft.

Die Depression wird als Übergangszeit zwischen dem Modernismus und dem Post-Modernismus gesehen und lässt den Realismus des 19. Jahrhunderts wiederauferstehen. In dieser Zeit werden die vorherrschenden Probleme, wie die Verschlimmerung der wirtschaftlichen Situation, Protestmärsche und Streiks, von den kommerziellen Medien meist verzerrt dargestellt oder gänzlich ignoriert. Die Spielfilme Hollywoods ignorieren die Arbeiterklasse und ihre Probleme zumeist, und auch kommerzielle Wochenschauen liefern entweder gar keine Berichte über Streiks und Demonstrationen, oder aber sie zensieren die Bilder und versehen sie mit einem rechten Kommentar. In seinem Buch *American Social Documentary* verweist Manfred Lichtenstein darauf, dass amerikanische Filmkonzerne zu dieser Zeit primär das etablierte Gesellschaftsmodell stützen anstatt es in

³⁰³ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Sammlung Metzler: Realien zur Literatur. 2. überarb. Auflage, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart & Weimar, 1996, S. 186.

³⁰⁴ Jacobs 1971, S. 50.

³⁰⁵ Jacobs 1971, S. 49.

Frage zu stellen. Als Reaktion auf die angespannte Lage und das Nichtreagieren kommerzieller Medien „versuchte man, einem ständig wachsenden Interesse an gehaltvollen, aussagekräftigen und gesellschaftlich engagierten Filmen gerecht zu werden“³⁰⁶. Die sozialen Wirklichkeiten und Konflikte, die aus dem Hollywoodkino systematisch ausgegrenzt werden, sollen sichtbar gemacht werden. Das künstlerische Schaffen dieser Zeit ist deshalb durch eine Hinwendung zu demokratischen und sozialistischen Positionen gekennzeichnet, und der Dokumentarfilm der späten 20er und 30er Jahre umfasst die Forderung und Praxis eines alternativen Kinos. Dieses soll ein neues Verhältnis zwischen filmischer Repräsentation und dargestellter sozialer Realität propagieren. Diese Entwicklung ist als Antwort auf den Zusammenbruch des kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystems und die daraus hervorgehende Depression zu verstehen, bedeutet gleichzeitig aber auch eine Abgrenzung gegen die industriellen Organisationsformen des Studiosystems und die ästhetischen Konventionen des Hollywoodspielfilms.³⁰⁷

Gerade weil sich die Krisen der kapitalistischen Volkswirtschaften in den 20er und 30er Jahren mit einer „Blütezeit“ des monopol-kapitalistisch organisierten Studiosystems überschneiden, basieren die zeitgenössischen Theorien des Dokumentarfilms ihre Definitionen vor allem auf der Forderung sozialer Verantwortung filmischer Arbeit, als Negation der warenökonomischen Struktur des Hollywoodsystems.³⁰⁸

Das Dokumentarische wird dabei als oppositionelles Kino verstanden,

[...] dessen Identität weniger aus der Proklamation ästhetischer Differenz zu den Konventionen der filmischen Ästhetik Hollywoods erwächst, sondern vielmehr aus der Forderung nach ethisch, politisch und sozial gerechtfertigtem Gebrauch der ästhetischen Macht des Massenmediums Film.³⁰⁹

Der Journalist Peter Biskind sieht einen Grund dafür, dass radikale amerikanische Filme meist Dokumentarfilme sind, darin, dass die Menschen fiktive Filme tendenziell für politisch inkorrekt halten:

³⁰⁶ Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 6.

³⁰⁷ Siehe hierzu ebd., Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982, S. 34-36 und 275 sowie Barchet, Michael: „Oppositionelles Kino und die Ästhetik des Scheiterns: Der Dokumentarfilm *Native Land* (1942/1975).“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 173 und 176ff.

³⁰⁸ Barchet 1996, S. 177.

³⁰⁹ Ebd.

Especially in the American context, with Hollywood the seat of American film imperialism, the best way to combat Hollywood is with reality or, if that is impossible, with images of reality, as crude, grainy and black and white as possible. Fiction is escape, mystification, idealism.³¹⁰

Der unabhängige Dokumentarfilm dieser Zeit will gegen die schlechten Lebensbedingungen protestieren. Die in den sozialen Dokumentarfilmen der 30er Jahre porträtierten Menschen stehen in der Rangordnung weit unten, sind sozial benachteiligt und machtlos; der Dokumentarfilm gibt ihnen eine Stimme:

Documentary is a radically democratic genre. It dignifies the usual and levels the extraordinary. Most often its subject is the common man, and when it is not, the subject, however exalted he be, is looked at from the common man's point of view.³¹¹

Obwohl das Aufkommen des kritischen Dokumentarfilms als Antwort auf die vorherrschende Krise auch ein internationales Phänomen ist, das neben den USA vor allem das Filmschaffen in England, aber auch in anderen europäischen Ländern und der Sowjetunion prägt, gibt es bis spät in das Jahr 1937 zwischen den Dokumentaristen in England und Amerika fast keine Annäherung. Die Linke in den USA kann im britischen soziologischen Ansatz keine politische Haltung erkennen; diese Strömung wird von Leuten wie Leo Hurwitz und Paul Strand als zu hohl empfunden. Andere Dokumentaristen wie etwa Ralph Steiner oder Willard Van Dyke können sich schon eher für die britischen Ansichten erwärmen.³¹² Anders verhält es sich mit der Beziehung zum sowjetischen Dokumentarfilm, der mit Vertretern wie Dziga Vertov, Sergej Eisenstein oder Vsevolod Illarionovich Pudovkin zu einer wichtigen Inspiration für das *Radical Documentary Movement* wird.

Harry Alan Potamkin und Samuel Brody werden bald zur Hauptinspirationsquelle dieser amerikanischen radikalen Filmbewegung der 30er Jahre. Ihnen fehlt aber eine Struktur der Montage. Genau das Konzept der Montage ist aber der Schlüssel zur Ästhetik der radikalen Filme der Depressionsjahre in Amerika. Während in den Hollywood-Filmen der Zeit nach Realismus im Setting gestrebt wird, erachtet der Dokumentarfilm Realismus

³¹⁰ Biskind, Peter in: „Radical American Film? A Questionnaire.“ In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 16. Auch wenn Peter Biskind sich eigentlich in diesem Zusammenhang auf den radikalen Film der Gegenwart – aus seiner Sicht die 70er Jahre – bezieht, scheint seine Aussage durchaus auch für den in diesem Kontext behandelten Zeitraum Gültigkeit zu besitzen.

³¹¹ Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1986, S. 49.

³¹² Vgl. hierzu Alexander, William: *Film on the Left. American Documentary Film From 1931 to 1942*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981a, S. 244-247.

nicht bloß als stilistische Konvention; vielmehr gilt er als ein Mittel, um soziale und psychologische Wahrheiten zu entdecken und zu formulieren.³¹³ Auch für Paul Strand ist Realismus nicht nur das bloße Ablichten von Dingen:

On the contrary, we should conceive of realism as dynamic, as truth which sees and understands a changing world and in its turn is capable of changing it, in the interests of peace, human progress, and the eradication of human misery and cruelty, and towards the unity of all people. We must take sides.³¹⁴

Der britische Dokumentarfilmer Paul Rotha schreibt 1936, dass es hierbei primär interessant ist, welche soziologischen und politischen Absichten hinter der Art und Weise stehen, mit der ein Dokumentarfilm gedreht wird.

Die normative Intention gesellschaftlicher Aufklärung, die Rotha anführt, spiegelt das Verständnis des Dokumentarischen als Begriff eines oppositionellen Kinos, dessen Identität weniger aus der Proklamation ästhetischer Differenz zu den Konventionen der filmischen Ästhetik Hollywoods erwächst, sondern vielmehr aus der Forderung nach ethisch, politisch und sozial gerechtfertigtem Gebrauch der ästhetischen Macht des Massenmediums Films. Es ist die Utopie der Befreiung des Mediums vom Profitinteresse durch ein Kino gesellschaftlicher Verantwortung, die den Theoretikern der 30er Jahre vorschwebt.³¹⁵

Aus diesem Verständnis heraus entwickelt sich Anfang der 30er in den USA das *Radical Documentary Movement*, dessen erste institutionelle Ausprägung die *(Workers) Film and Photo League* in New York darstellt. Ihre Zielsetzung liegt in der „Organisation eines oppositionellen Kinos, in dem die sozialen Wirklichkeiten und Konflikte sichtbar gemacht werden sollten, die aus dem Hollywoodkino systematisch ausgegrenzt wurden“³¹⁶. Der Dokumentarfilm wird dabei als Mittel zur Bewusstseinsbildung im gesellschaftlichen Konflikt aufgegriffen. Diese „Films of Warning“ versuchen die Amerikaner etwa vor der aufkommenden Gefahr des Faschismus zu warnen. In diesem Zusammenhang sind im Speziellen Filme über den Spanischen Bürgerkrieg und den chinesischen Widerstand gegen japanische Aggressoren, wie etwa *Heart of Spain*, *China Strikes Back* und *Return to Life* von *Frontier Films* sowie *Spanisch Earth* und *The Four Hundred Million* von Joris Ivens erwähnenswert.³¹⁷

³¹³ Siehe hierzu etwa Campbell 1982, S. 8ff und 17.

³¹⁴ Strand 1950, S. 26.

³¹⁵ Barchet 1996, S. 177.

³¹⁶ Ebd. S. 178.

³¹⁷ Vgl. Strand, 1950, S. 26 und Vowe, Klaus W.: „*Native Land* (1942): Aporien mythischer Weltsicht im US-Dokumentarfilm.“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 159.

3.2.3.3. SYNTHETISCHER DOKUMENTARFILM IM RADICAL DOCUMENTARY MOVEMENT

1934 fordert Leo Hurwitz im Interesse der revolutionären Arbeiterbewegung den *Synthetic Documentary Film*. Seiner Meinung nach würden die Wochenschauen nur eine naive und bruchstückhafte Wiedergabe der Realität liefern; der gesellschaftliche Fortschritt erfordere aber „a more synoptic form to represent a fuller picture of the conditions and struggles of the working class“³¹⁸. In dieser speziellen Form soll die Mischung aus synthetischem Dokument und dramatischer Rekonstruktion der Ereignisse mittels Montage dem Dokumentarfilm größere Klarheit und Überzeugungskraft verleihen und so das Verständnis für Wahrheit erhöhen. Durch eine Mischform aus filmisch beobachtetem Material und unter Studiobedingungen nachgestellten, inszenierten Formen historischer Ereignisse (*Reenactments*) soll die Realität dramatisiert werden.³¹⁹ „Ohne Dramatisierung ist weder ein wirkliches, wahres Verständnis einer immer komplexeren, sich ständig wandelnden Welt möglich, noch ihre Veränderung im Sinne menschlichen Fortschritts.“³²⁰

Die Differenzen in Bezug auf ein unterschiedliches Verständnis von dem Verhältnis zwischen Filmform und politischer Intention führen zur Abspaltung und Gründung von *NYKino* 1935. Die Gruppe will filmästhetische Innovationen mit dem Anspruch politisch instrumenteller Arbeit mit Film verbinden und experimentiert in den folgenden Jahren mit verschiedenen inszenatorischen Techniken und dramaturgischen Strukturen. 1937 geht aus *NYkino* schließlich die *Frontier-Films*-Gruppe hervor. Dieses Kollektiv gilt als die wichtigste unabhängige Gruppe der Volksfront; in der vorliegenden Arbeit ist ihr ein eigenes Kapitel gewidmet. Anders als die unorganisierten Experimental- und Dokumentarfilmer ihrer Zeit sind *NYkino* und *Frontier Films* sowohl politisch als auch kinematographisch darauf aus, ein Massenpublikum zu erreichen. Diese radikalen Filmemacher übernehmen zwei Ideen vom sowjetischen Dokumentarfilm: zum einen die kinematographische *Mis-en-scène* und den Schnitt innerhalb einer Szene, zum anderen Eisensteins „intellektuelle“ Montage³²¹. Die Entscheidung für das Dokumentarische ist dabei aber oft eine finanzielle. Radikale Kollektive sind meist knapp bei Kasse; es ist

³¹⁸ Hurwitz, Leo in *New Theatre Magazine*, Mai 1934. Zitiert in Jacobs 1971, S. 91.

³¹⁹ Vgl. Vowe 1996, S. 159f und Barchet 1996, S. 195.

³²⁰ Vowe 1996, S. 160.

³²¹ Bei dieser Form der Montage ergibt das Nebeneinanderstellen zweier Einstellungen nicht nur die Summe dieser Einstellungen, sondern eine völlig neue Sinneinheit. Der Montage kommt bei diesem Konzept also eine wesentliche bedeutungsgenerierende Funktion zu.

schlichtweg billiger, mit der Kamera auf die Straße zu gehen, um eine Demonstration mitzufilmen, als etwa ein Musical darüber zu inszenieren. Aber linke Filmemacher werden noch aus einem anderen Grund vom Dokumentarfilm angezogen: Für sie erscheint er als die logische Weiterführung des sozialen Realismus, dem sie sich schon seit dem 19. Jahrhundert zugetan fühlen.³²² Die Protagonisten dieser Strömung werden gemeinhin unter dem Namen *Old Left*³²³ zusammengefasst. Ein Film des *Radical Documentary Movement*, den Michael Barchet für besonders wichtig erachtet, ist *Native Land*. Seiner Meinung nach

[...] repräsentiert der Film das enorm komplexe, beeindruckende und heutigen Wahrnehmungsbedingungen für „dokumentarische Authentizität“ weitgehend fremde Volumen des filmästhetischen Formenkanons dokumentarischer Rhetorik – vor allem der Montage – wie es sich in den 30er Jahren entwickelt hatte. Andererseits jedoch rekurriert der Film auf Produktionsnormen, Erzählweisen, Gattungskonventionen und Dramaturgien des zeitgenössischen Hollywoodspielfilms, was sich in der exzessiven Verwendung von unter Studiobedingungen inszenierten *reenactments*, dem Nachstellen historisch verbürgter Vorfälle äußert.³²⁴

Das linke Kino leidet aber nicht nur an der Entzweiung der Bewegung, sondern auch am fehlenden Zugang zu den Kinos. Da die Dokumentaristen dieser Zeit meist Probleme haben, ihre Filme in Kinos unterzubringen und deshalb die Distribution selbst organisieren, finden die Filmvorführungen außerhalb des regulären Kinopublikums bei Gewerkschafts- oder Parteiversammlungen statt.³²⁵ Dieses Publikum empfindet „die in den Filmen dokumentierten Ereignisse als Teil der eigenen sozialen und politischen Identität am Rande der amerikanischen Gesellschaft“³²⁶.

Während es Dokumentarfilme gibt, die entweder nur den Intellekt oder nur die Emotionen ansprechen, vereint der soziale Dokumentarfilm der 30er Jahre diese beiden Enden der Skala: “These intermediate documents increase our knowledge of public facts, but sharpen it with feeling.” Dem Vorwurf der Propaganda können diese Filme aber nicht leicht entkommen. Allerdings stößt diese Form der Propaganda in den 30er Jahren durchaus auf Wohlwollen des Publikums, weil sie eine Propaganda gegen die Propaganda der Faschisten

³²² Vgl. Bühler, Wolf-Eckhart: „Leo T. Hurwitz: Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942.“ In: *Filmkritik*, 23. Jg., Nr. 2, Februar 1979, S. 64, Barchet 1996, S. 180 sowie Campbell 1982, S. 1 und 18.

³²³ Im Gegensatz dazu definiert sich die *New Left* der 60er Jahre durch einen Bruch mit früheren Ideologien und Organisationen.

³²⁴ Barchet 1996, S. 175.

³²⁵ Vgl. ebd. S. 178 und Cripps, Thomas: „Others’ Movies.“ In: Ross, Steven J.: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford [et al.], 2002, S. 170f.

³²⁶ Barchet 1996, S. 178.

und Sowjets darstellt: “Though the people of the time hated the idea of propaganda, propaganda was in fact their common mode of expression.”³²⁷

Der Sozialrealismus wird zu *dem* Filmstil der 30er Jahre, und das bedeutet drei Dinge: eine Dokumentar-Ästhetik, eine Opposition zum Modernismus und ein geradliniger Repräsentationsstil. Allerdings führt Michael Denning an dieser Stelle an, dass alle drei Aspekte missverstanden wurden, denn die dokumentarische Ästhetik war de facto eine zentrale ästhetische modernistische Innovation; die *Cultural Front* war *nicht* durch eine Opposition zum Modernismus charakterisiert, und die primären ästhetischen Gestaltungsmechanismen und Ideologien bedienten sich nicht einfach nur der Repräsentation. Vielmehr suchte die *Cultural Front* geradezu nach einem revolutionären Symbolismus. Und obwohl die dokumentarische Ausdrucksweise das Filmschaffen der 30er Jahre elementar prägt, darf diese Entwicklung nicht als ein Triumph des Realismus verstanden werden. So sieht Michael Denning darin eher ein Zeichen für das Versagen des narrativen Einfallsreichtums der Zeit, das vor allem Hollywood zuzuschreiben ist.³²⁸

Der Film *Native Land* kann nicht nur in Bezug auf seine Machart und seinen Inhalt als das wohl repräsentativste Werk des *Radical Documentary Movement* bezeichnet werden; auch sein Scheitern am Markt steht stellvertretend für das Ende dieser Filmströmung. So bezeichnet Michael Barchet *Native Land* als das „ambitionierteste und aufwendigste Werk des amerikanischen *Radical Film Movement* dieser Zeit, das jedoch schon zum Zeitpunkt seiner Uraufführung anachronistisch ist und das Erlöschen und letztliche Scheitern dieser Bewegung markiert“³²⁹. Die Auflösung des *Frontier-Films*-Kollektivs läutet das Ende das Ende der *Old Left* ein, die Kommunistenhetze während der McCarthy-Ära bedeutet schließlich ihr endgültiges Aus.

3.2.3.4. DOKUMENTARFILM IN HOLLYWOOD

Auch in Hollywood versucht man sich im Dokumentarischen. Beispiele dafür sind etwa Capras *Why We Fight*-Serie, die in der Zeit von 1942 bis 1945 produziert wird. Fords *The Battle of Midway* aus dem Jahre 1942 ist Hollywoods erster Dokumentarfilm und wird

³²⁷ Stott 1986, S.18, 22 und 25.

³²⁸ Siehe hierzu Denning 1996, S. 118ff.

³²⁹ Ebd. S. 175.

sogar mit einem Oscar prämiert. Wylers Farb-Dokumentarfilm *Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* (1944) ist der in Amerika bislang am häufigsten gesehene Dokumentarfilm.³³⁰

3.2.4. DIE UNABHÄNGIGEN HOLLYWOODS

Obwohl auch eines der großen acht Studios, die die Goldene Ära Hollywoods bestimmen, ist *United Artists* insofern eine Ausnahme, als dass das Studio einzig und allein als Distributionsstelle für unabhängig produzierte Filme fungiert.³³¹ Abgesehen von *United Artists* und – bis zu einem gewissen Ausmaß – auch *RKO* unterstützen die großen Acht nicht die Produktionen unabhängiger Studios. Ohne Zugang zu einem gut ausgebauten Vertriebsnetz und/oder einer Kinokette ist es unabhängigen Filmemachern aber nur schwer möglich, in der Zeit der Goldenen Ära genug Geld für die Produktion eines Films aufzubringen.

Obwohl Hollywood lange Zeit von der Monopolstellung der großen Studios geprägt ist, gibt es aber auch unabhängige Studios, die ihren Platz neben den Großen behaupten können. Von 1929 bis 1934 steigt ihre Zahl von 51 auf 92 Studios, und die Zahl der Filme, die sie jährlich produzieren, entspricht annähernd dem Output der großen Studios. Dadurch dass sie keine teureren Kinos oder Stars bezahlen müssen, und ihre Filme nicht der Zensur der Hays-Kommission unterliegen, haben die Unabhängigen einen Wettbewerbsvorteil.³³²

Unter den erfolgreichen Unabhängigen in Hollywood ist etwa Samuel Goldwyn, der während der Klassischen Periode Hollywoods als Unabhängiger arbeitet. Goldwyn versorgt *United Artists* mit einigen erfolgreichen Filmen, bevor ab 1941 *RKO* die Distribution seiner Filme übernimmt. Sein bekanntester Film ist *The Best Years of Our Lives* aus dem Jahre 1946. Goldwyns Haupttrivale unter den Unabhängigen ist David O. Selznick, der nach Zusammenarbeiten mit *Paramount*, *RKO* und *MGM* 1935 seine eigene Firma gründet und dadurch zu einer wichtigen Macht in der Filmindustrie wird. Selznick

³³⁰ Vgl. Casper, Drew: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Blackwell Publishing, Malden [et al.], 2007, S. 370f.

³³¹ Vgl. hierzu Jewell, Richard B.: *The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945*. Blackwell Publishing, Malden [et al.], 2007, S. 60.

³³² Vgl. ebd. S. 63, Denning 1996, S. 94 und May, Lary: „The Recreation of America: Hybrid Moviemakers and the Multicultural Republic.“ In: Ross 2002, S. 134.

bringt etwa den Regisseur Alfred Hitchcock nach Amerika. Selznicks bekanntester Film ist *Gone with the Wind* aus dem Jahre 1939. Andere wichtige Unabhängige Hollywoods sind etwa Walter Wanger, Hal Roach, Sol Lesser und Edward Small.³³³

Da während des Krieges die Steuern stark angehoben werden, ist die Filmproduktion mittels unabhängiger Firmen in dieser Zeit oft billiger, weshalb die Unabhängigen in dieser Zeit einen starken Auftrieb erfahren und ihr Lager sich rasant vergrößert. Dieser Prozess setzt sich auch nach dem Krieg und dem Ende der klassischen Periode Hollywoods fort. In einer Symbiose mit Hollywood realisieren die Unabhängigen verschiedene Filme, die jeweils einen eigenen Markt bedienen.³³⁴

Nach der Anti-Trust-Entscheidung des Obersten Gerichtshofes im Jahre 1948 ändern die Studios ihre vormalige Politik in Bezug auf unabhängige Produktionsfirmen und heißen diese vermehrt willkommen. Nach 1954 nimmt die Anzahl der Prozesse, die unabhängige Firmen gegen die großen Studios führen, sukzessive ab. Obwohl die Beziehung zueinander nicht gerade freundschaftlich ist, bildet man eine Allianz, in der die großen Studios den Unabhängigen bei der Distribution ihrer Filme helfen, während sie dadurch in der Umkehrung von mehr Produkten und höheren Einnahmen profitieren. 1949 sind bereits 20 Prozent der 234 Filme, die von den großen Studios produziert werden, unabhängig produziert, 1957 sind es von 291 Filmen 58 Prozent. Filme wie *The African Queen* (1951, *Horizon-Romulus Pictures*), *Moulin Rouge* (1952, *Horizon-Romulus Pictures*) oder *High Noon* (1952, *Screen Plays Corp.*) sind sowohl an den Kinokassen als auch bei den Kritikern erfolgreich. Michael Todds *Around the World in Eighty Days* aus dem Jahre 1956 wird sogar mit fünf Oscars prämiert.³³⁵

3.2.4.1. DIE LINKE HOLLYWOODS

Das Aufkommen unabhängiger Produzenten im Hollywood der Nachkriegszeit schafft Raum für radikale Drehbuchautoren und Regisseure. *Universal International* wird ein Zuhause für unabhängige Produzenten wie Mark Hellinger und *Diana Productions*. Stanley Kramers *Screen Plays, Inc.*, John Hustons *Horizon*, Jerry Wald/*Norman Krasna Productions* (*Clash by Night*; 1952) und *Enterprise Studios*, denen etwa Abraham

³³³ Siehe hierzu Jewell 2007, S. 63f.

³³⁴ Vgl. ebd S. 64f und Casper 2007, S. 49.

³³⁵ Vgl. Casper 2007, S. 49.

Polonskys *Body and Soul* (1947) und *Force of Evil* (1948) zuzuschreiben ist, produzieren viele soziale Melodramen, die unter dem Namen *Film gris*³³⁶ bekannt werden. Einige Nachkriegsfilme der *Film-gris*-Ära von Edward Dmytryk, Joseph Losey und Nicholas Ray sind Ergebnisse der kurzen *RKO*-Führung von Dore Shary. Auch Darryl F. Zanuck, der 1940 *Grapes of Wrath* für *Twentieth Century Fox* produziert, steuert eine Reihe von *Social Problem Films* nach dem Krieg bei. Es gibt auch einige Versuche von Hollywood-Profis, unabhängige linke Filme zu produzieren. Dazu ist etwa *American Labor Films, Inc.* zu zählen, die den Film *Millions of Us* produziert, die wenig erfolgreiche *Motion Picture Guild Inc.* aus dem Jahre 1939 und *Xanadu Films* aus der Nachkriegszeit. Das erfolgreichste Projekt in diesem Zusammenhang ist ein Produkt der Schwarzen Liste: der Film *Salt of the Earth* aus dem Jahre 1953 von Herbert Biberman, Paul Jarrico und Michael Wilson.³³⁷

Michael Denning zufolge sind zwei Entwicklungen innerhalb der Kulturindustrie für das Aufkommen einer sozialdemokratischen Linken mit Fokus auf die Arbeiterbewegung und einer „Ästhetik der sozialen Bedeutung“ verantwortlich. Zum einen wird die Privatindustrie, die Kulturgüter herstellt, zum Zentrum für den aufkommenden multinationalen Liberalismus. Das ermöglicht linken Künstlern den Eintritt in die Kulturindustrie. Zum anderen bringt die aufkommende Gewerkschaftsbildung innerhalb der Kulturindustrie die Künstler mit der sozialen Bewegung der Volksfront in Berührung. Gleichzeitig ist der Erfolg der Linken Hollywoods auch ein Resultat der Zusammenarbeit von linken Schreibern und Regisseuren mit liberalen Produzenten. So wird etwa der Film *Blockade* über den Spanischen Bürgerkrieg, bei dem das Drehbuch von John Howard Lawson stammt und bei dem der Emigrant William Dieterle Regie führt, vom liberalen und unabhängigen Produzenten Walter Wanger für *United Artists* produziert. Allerdings bringt Hollywood kaum erfolgreiche linke Filme heraus, und auch die Stars spielen zumeist nicht in solchen mit. Dennoch gibt es auch hier Ausnahmen, die die Loyalität des Publikums durch pöbelhafte Charaktere gewinnen, wie etwa Humphrey Bogart, Marlon Brando oder Robert Ryan. Aus einer Liaison zwischen linken Drehbuchautoren und

³³⁶ Der *Film gris* ist ein Ableger des *Film noir*; der Begriff umschreibt eine Reihe von Filmen, die in der Zeit von 1947 bis 1951 produziert wurden. Diese Filme sind bekannt für ihre linke Haltung und ihre Kritik an der Gesellschaft, insbesondere dem Kapitalismus.

³³⁷ Für weitere Informationen hierzu siehe Denning 1996, S. 92ff.

konservativen Stars wie Barbara Stanwyck und Ginger Rogers gehen einige Hollywood-Produktion über das Arbeitermädchen (*Working Girl*) hervor. So gehört etwa der Film *Tender Comrades* aus dem Jahre 1943 von Dalton Trumbo zu einem der erfolgreichsten Filme von Ginger Rogers.³³⁸ Es gibt auch Stars, die ihre Popularität speziell für die soziale Bewegung nützen, wie etwa Paul Robeson. Die meisten, die sich sozial engagieren, sind aber Charakterdarsteller wie Howard da Silva, Will Greer oder Gale Sondergaard.³³⁹

Aber nur zwei Radikale Hollywoods haben wirklich unabhängige Kontrolle: Charlie Chaplin hat sich seinen Erfolg durch die Gründung einer unabhängigen Produktionsfirma, einem Teil der *United Artists*, aufgebaut. Sie erlaubt ihm die Produktion der Volksfront-Klassiker *Modern Times* (1936), *The Great Dictator* (1940) und *Monsieur Verdoux* (1947). Der zweite ist Orson Welles, der durch seine *Mercury Productions* mit einem bis dato nicht vorgekommenen Grad an Unabhängigkeit zu *RKO* gekommen ist. Diese Unabhängigkeit erlaubt ihm etwa die Produktion von *Citizen Kane* (1941). In seinem Buch *The Cultural Front* bezeichnet Michael Denning Orson Welles als den wichtigsten Künstler der Volksfront, da keiner ein vergleichbares Ausmaß an Filmen hervorgebracht hat.³⁴⁰

Nur wenige dieser Unabhängigen überleben die politische und wirtschaftliche Krise des Kalten Krieges in Hollywood. Die Schwarze Liste und die neue Konkurrenz durch das Fernsehen bedeuten den Untergang ihrer politischen, ästhetischen und wirtschaftlichen Innovationen. Nichtsdestotrotz hat diese Phase die amerikanische Kultur entscheidend geprägt.³⁴¹

³³⁸ Interessanterweise waren Barbara Stanwyck und Ginger Rogers aber Mitbegründerinnen der rechten *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* im Jahre 1944. Siehe hierzu Denning 1996, S. 155f.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 83, 91f und 152ff.

³⁴⁰ Da Orson Welles außerhalb der Hollywood-Gewerkschaften steht, wird er zudem in der McCarthy-Ära nicht auf die Schwarze Liste gesetzt; seine Projekte werden nur einfach nicht mehr finanziert. Welles verlässt daraufhin das Land in Richtung Italien. Vgl. hierzu ebd. S. 92 und 362ff.

³⁴¹ Siehe hierzu ebd. S. 92ff.

3.2.5. DER SOCIAL PROBLEM FILM

3.2.5.1. DER VERSUCH EINER DEFINITION

Der *Social Problem Film* kann streng genommen nicht wirklich als ein eigenes Genre bezeichnet werden; vielmehr steht der Begriff für das Endprodukt einer graduellen Entwicklung in der Filmgeschichte und somit für eine Reihe von Filmen, die eine Sozialanalyse mit einem dramatischen Konflikt innerhalb einer kohärenten narrativen Struktur kombinieren. Diese Filme behandeln die negativen Bedingungen der Gesellschaft und ihre Auswirkungen auf das Individuum oder aber auf individuelle Probleme von vielen in einer Gesellschaft, die diese Probleme verursacht oder gefördert hat. Dabei steht der Konflikt, mit dem der Protagonist konfrontiert ist und den er mit einer sozialen Institution – wie etwa der Regierung, politischen Organisationen oder Arbeitgebern – auszufechten hat, stellvertretend für eine gerade aktuelle soziale Problematik.³⁴²

Specifically, a victim/crusader/victim-crusader (the protagonist) goes up against the problem (conflict), after undergoing some education or enlightenment and show of support (usually from a female, if the protagonist is male; a male, if the protagonist is female). Sometimes, the female may thwart the protagonist's struggle but, in the end, joins the fray. Implying that the problem can be licked by social reform/treatment or begin to be alleviated by its acknowledgement, the genre ensured an upbeat conclusion.³⁴³

As such, the genre often seemed glib in its social analysis, viewing America as a series of social agencies that from time to time experience "problems" which must be corrected. For the most part, the films attack such problems in order to inspire limited social change or reinforce the status quo.³⁴⁴

Schon im frühen 20. Jahrhundert wird der *Social Problem Film* ein wichtiges Vehikel, um dem Publikum soziale Problemen wie die Prohibition und die schlechten Arbeitsbedingungen vor Augen zu halten. Liberale Kritiker dieser Zeit sehen eine wichtige Aufgabe des Films darin, auf die Notwendigkeit von Sozialreformen hinzuweisen. Ein früher Film dieses Genres ist etwa *Why?* aus dem Jahre 1913, ein Film, der Kritiker mit seiner Geschichte von einer korrupten Elite und seiner Vorstellung einer gegen den

³⁴² Siehe hierzu etwa Roffman, Peter/Purdy, Jim: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties*. Indiana University Press, Bloomington, 1981, S. viii. Diese Form der Thematisierung entspricht der Präferenz amerikanischer Filmemacher, in ihren Filmen soziale Thematiken eher als Sorge eines Individuums oder einer Familie denn als Sorge einer größeren Gruppe, wie etwa einer sozialen Klasse, darzustellen. So verlagert etwa auch John Ford bei der Verfilmung von John Steinbecks *Grapes of Wrath* den Fokus von Immigranten als Gruppe auf die fiktive Familie Joad, die sich auf die Suche nach einem besseren Leben begibt. Vgl. hierzu Sklar, Robert: „Politics in Film: How Moviemakers Handle Hot Issues.“ In: *New York Times*, 18. Juli 1982, S. H5.

³⁴³ Casper 2007, S. 287.

³⁴⁴ Roffman/Purdy 1981, S. viii.

Kapitalismus revoltierenden Arbeiterklasse schockiert. Typisch für die Darstellung sozialer Probleme dieser Zeit ist etwa auch der Film *Capital Versus Labor* (1910), der streikende Arbeiter porträtiert; allerdings wird ein Happy End hier nur durch eine Intervention der Kirche erreicht. Die Historikerin Kay Sloan sieht den Film als gutes Beispiel für die Porträtierung von Arbeitern als unverantwortliche Individuen, die am Ende der Gutwilligkeit ihrer generösen Bosse ausgeliefert sind:³⁴⁵ „Such films relied on the ‚happy ending,‘ which provided audiences with continuity and faith in ‚the system‘ ...”³⁴⁶

Im Wesentlichen bleiben solche Filme aber eher eine Ausnahme. Zumeist wird der *Social Problem Film* eher als lehrreich und aufbauend verstanden, und Filme dieses Genre weisen anfangs nur sehr vorsichtig auf soziale Missstände hin. Zusätzlich tragen der Wohlstand der 20er Jahre und das Aufkommen des Spielfilms während des Ersten Weltkriegs zum Niedergang dieses frühen *Social Problem Films* bei.³⁴⁷

3.2.5.2. DIE WIEDERBELEBUNG EINES GENRES

In den Jahren der Depression erlebt der *Social Problem Film* aber wieder einen Aufschwung. Die neue Technik des Tonfilms ermöglicht diesen Filmen einen bis dato nie gekannten Realismus und in der Folge eine neue Form des Spannungsaufbaus. Filme dieser Zeit porträtieren das Individuum als Opfer mit den typischen Charakteren des Gangsters, der gefallenen Frau, des verurteilten Kriminellen und des Winkeladvokaten (*Shyster*). Das Setting, in dem diese Filme spielen sind zumeist enge Gassen, Slums und billige Kneipen der großen Stadt. Der Held dieser Filme ist hart und unmoralisch, um in einer Gesellschaft bestehen zu können, die unter ihrer eigenen Korruption zusammenbricht. Er kann sein Schicksal nicht länger im Rahmen der Gesellschaft erfüllen und muss deshalb zu kriminellen Mitteln greifen.³⁴⁸

³⁴⁵ Vgl. Sloan, Kay: „Front Page Movies.” In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood, s America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 36ff und Casper 2007, S. 287.

³⁴⁶ Sloan 1993, S. 39 .

³⁴⁷ Vgl. ebd. S. 35ff und Roffman/Purdy 1981, S. 9ff.

³⁴⁸ Siehe hierzu etwa Roffman/Purdy 1981, S. 15ff und Roffman, Peter/Purdy, Jim: „Gangsters and Fallen Women.” In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood’s America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993a, S. 94.

Rowland Browns Filme *Quick Millions* und *Blood Money* (1933) sind aber die einzigen Filme dieses Genres, die bewusst die Korruption der Gangster mit der der Gesellschaft in Verbindung bringen; ihre Aussage ist, dass organisiertes Verbrechen auch nur eine andere Form von Business ist. Zumeist sind sozialkritische Aussagen in Gangsterfilmen aber nicht mehr als bloße Metaphern. So wird etwa in *Public Enemy* (1931) nicht wirklich eine Verbindung zwischen der Kindheit des Protagonisten Tom Powers in den Slums und seiner späteren Laufbahn als Ganove hergestellt. Auch die in dieser Zeit populären Filme über gefallene Frauen behandeln die Depression nicht wirklich mit Sozialkritik; sie reflektieren aber wohl die herrschenden Umstände der Zeit. Drei zentrale Frauenfiguren definieren diese Art von Film: die unverheiratete Mutter, die Geliebte eines verheirateten Mannes und die Prostituierte. Filme dieses Genres sind etwa *Born to Lose* (1931), *Susan Lenox: Her Fall and Rise* (1931) oder *Blonde Venus* (1932). Diese Frauen kommen zumeist durch die Liebe in eine aussichtslose Situation und werden den ganzen Film über für ihr unmoralisches Verhalten bestraft.³⁴⁹

Die Form des *Social Problem Film*, die für die vorliegende Arbeit von Relevanz ist, ist im Wesentlichen das Resultat zweier Elemente: Zum einen fördert das wachsende soziale Bewusstseins der Depressionsjahre das Bestreben nach mehr Realismus sowohl im Stil als auch in Bezug auf die in den Filmen behandelten Themen. Dadurch ist der *Social Problem Film* billig in der Produktion; seine Vertreter können sich nicht so recht mit neuen Technologien anfreunden – Inhalt, nicht Technologie, gilt als die Asskarte dieses Genres am Markt.

Zum anderen verschwindet durch die Einführung des *Production Codes* nach 1932 die offene Glorifizierung krimineller Gewalt von der Leinwand, und Sozialkritik wird ein Hauptfokus des *Social Problem Films*. Die durch den Code eingeführte Formel definiert das Grundschema, an dem sich Filme künftig orientieren: „The dramatic conflict was always structured around two opposing poles definitely representing good and evil, with a readily identifiable hero and villain.“³⁵⁰

Obwohl Hollywood es tunlichst vermeidet, seine Filme mit einer „Botschaft“ zu versehen, sieht der *Production Code* diese durchaus vor, was wesentlich zum Erfolg des *Social Problem Films* beiträgt:

³⁴⁹ Vgl. Roffman/Purdy 1993a, S. 96ff.

³⁵⁰ Roffman/Purdy 1981, S. 4.

The Code testifies to this, blatantly stating that entertainment is „either HELPFUL or HARMFUL to the human race.” Because of this, „the motion picture ... has special MORAL OBLIGATIONS” to create only „correct entertainment” which „raises the whole standard of the nation” and „tends to improve the race, or at least to re-create or rebuild human beings exhausted with the realities of life.”³⁵¹

Franklin D. Roosevelts *New-Deal*-Politik, die andauernde schlechte Arbeitssituation und die aufkommende gewerkschaftliche Organisierung der Arbeiter führen ab Mitte der 30er Jahre zu einer inhaltlichen Verschiebung innerhalb des Genres in Richtung der Arbeiterklasse. Als herausragendes Beispiel gilt hierfür John Fords Film *Grapes of Wrath* aus dem Jahre 1940. Auch Darryl F. Zanuck ist mit *Warner Brothers* in dieser Zeit für einige Filme verantwortlich, die die Probleme der Arbeiterklasse thematisieren; ebenso werden Frank Capras Filme für *Columbia Pictures* populär, die den *Social Problem Film* mit der Screwball-Comedy kombinieren.

3.2.5.3. DIE NACHKRIEGSZEIT

Nach dem Zweiten Weltkrieg zerfällt das Kinopublikum in Untergruppen, und immer mehr Menschen interessieren sich für die „ernsten” *Social Problem Films*. Da dieses Genre es Filmemachern erlaubt, die thematischen Grenzen des Films zu erweitern und somit die Auflagen der Zensur durch den *Production Code* zu unterminieren, erfreut sich der *Social Problem Film* vor allem bei unabhängigen Künstlern großer Beliebtheit.

The genre was also a way of letting off some steam for the increasing number of industry liberals and a sign, in their minds, that the medium was growing up now that it unearthed, not escaped, society’s problems. And with the embrace of the documentary realist style [...], the genre material came across as more immediate and trenchant.³⁵²

Diese unabhängigen Liberalen bedienen das neu erwachte Interesse des Publikums an sozialkritischen Themen mit Filmen über Vorurteile, Antisemitismus, die Leiden von schlecht behandelten Psychiatrie-Patienten und die Probleme von Alkohol- oder Drogenabhängigkeit. In dieser Zeit verlagert sich der Fokus von Problemen aus der Arbeitswelt auf die Schwierigkeit der psychologischen oder sozialen Integration in die Gesellschaft. Bestimmend für das Genre in diesen Jahren ist der Film *The Best Days of Our Lives* (1946) von *RKO*. Der Film handelt von drei Protagonisten mit einem unterschiedlichen sozialen Hintergrund, die durch ihre ähnlichen Probleme in Bezug auf Zukunftssorgen, Frauen und Familie zueinander finden. Gleichzeitig thematisiert der Film

³⁵¹ Ebd. S. 6.

³⁵² Casper 2007, S. 287.

aber auch die Macht, die Betriebe auf den kleinen Mann ausüben, die Faszination des Glammers, Prestigekonsum, den Schwarzmarkt, Jobmangel und Alkoholismus, Anti-Semitismus sowie die Probleme von Afroamerikanern in einer Stadt voller Weißer. Der Film beschreibt Amerika als ein Land, das sich nicht um die Veteranen kümmert, die ihr Leben riskiert haben. Er präsentiert Fakten ohne zu urteilen und ermöglicht es so dem Zuseher, sich seine eigene Meinung zu bilden. Insofern unterscheidet er sich vom *Social Problem Film* der 30er Jahre. Weitere wichtige Filme dieser Zeit sind *Intruder in the Dust* (1949) und *The Lawless* (1950) – beides Filme, die sich mit den Problemen von Minderheiten auseinandersetzen.³⁵³

Obwohl die Nachkriegszeit oftmals als die Goldene Ära der amerikanischen Familie bezeichnet wird, beschreiben die Familien-Melodramen der 40er und 50er Jahre Steven Mintz und Randy Roberts zufolge meist zerrüttete Familienverhältnisse:

These films depicted sexual frustration; anxious parents; cold, domineering mothers; alienated children; insensitive or fretful fathers; defiant adolescents; and loveless marriages. In part this obsession with the ills of marriage and family life reflected a popularized form of psychoanalytic thought, which offered simplistic formulas to explain human behavior.³⁵⁴

Auch Pauline Kael definiert das Melodrama als das Hauptvehikel für politisches Gedankengut in Filmen nach dem Zweiten Weltkrieg. Für Kael ist das Melodrama ein *Morality Play*³⁵⁵ ohne Predigten. Allerdings hätten ihrer Meinung nach einige Regisseure von Kriegs- und Nachkriegsfilmen sich zu dem Gefühl des Triumphes über Hollywood und das Melodrama als Genre verleitet gefühlt, indem sie die Predigten wieder in die Filme integrierten.³⁵⁶

While the hypocrisy of the method made the films often vulgarly insulting, and the democratic moralising became offensive dogma, the effort did indicate the moral and political disturbances, and the sense of responsibility, of the film-makers.³⁵⁷

Die Formel „Held besiegt Bösewicht“ hat sich an den Kinokassen schon seit jeher bewährt. Das Melodrama ist simpel und flexibel genug, um sich historischen Veränderungen

³⁵³ Für mehr Information siehe Casper 2007, S. 287ff und Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 22 sowie Roffman/Purdy 1981, S. 174ff.

³⁵⁴ Mintz/Roberts 1993, S. 23.

³⁵⁵ *Morality Play* ist ein Terminus aus der Theaterwelt, der vor allem ein im 15. und 16. Jahrhundert in Europa gängiges Genre beschreibt. Bei dieser Allegorie wird der Protagonist mit diversen personifizierten moralischen Eigenschaften konfrontiert.

³⁵⁶ Vgl. Kael, Pauline: „Morality Plays – Right and Left.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 24, Nr. 2, Oktober-Dezember 1954, S. 68.

³⁵⁷ Ebd. S. 68.

anzupassen. Der Held ist hier immer der Verteidiger des Richtigen und er repräsentiert *uns*, die Zuschauer. Während wir für Menschlichkeit stehen, stehen die Bösen für etwas anderes. Das proletarische *Morality Play* verfolgt eine strenge Form: Der Held lehrt den Bösewicht eine Lektion. Der Bösewicht ist der klassische Feind des Helden – er repräsentiert die dekadente herrschende Klasse, und ihm muss eine Lektion erteilt werden. Obwohl er die wirtschaftliche Macht in seinen Händen hält, ist er vom Charakter her schwach; er ist ein „Untermensch“. Der Held repräsentiert dabei aber wieder die Menschlichkeit; er ist der kämpfende Arbeiter, der sich seiner historischen Rolle bewusst zu werden versucht. Pauline Kael kritisiert in diesem Zusammenhang das *Morality Play* für seine Funktion als marxistische Demonstration der potenziellen Stärke der Arbeiterklasse oder einer Minderheit. Wenn also etwa die Menschen von Silver City in *Salt of the Earth* mit schockierenden Lebensbedingungen konfrontiert werden und den Wunsch verspüren, etwas dagegen zu unternehmen, sieht Pauline Kael dieses Bestreben in Filmen wie *Salt of the Earth* durch ihren kommunistisch anmutenden Blickwinkel pervertiert. Dieser Schluss ist aber durch Kaels antikommunistische Haltung beeinflusst, die eine sehr subjektive Interpretationsweise zur Folge hat und keine Allgemeinaussage über das Genre bedeuten darf.³⁵⁸

Auch Gerichtssaalsdramen sind in dieser Zeit ein Ableger des *Social Problem Films*. Sie sind zumeist einem Gerichtsprozess entsprechend chronologisch aufgebaut – die Vorbereitungen auf den Prozess, der Prozess selbst, das Urteil als Höhepunkt des Films und die Folgen. Ein Verbrechen löst dabei eine Charakter definierende Diskussion über die negativen und schädlichen gesellschaftlichen Bedingungen und vorherrschende Haltungen aus, die zu dem Verbrechen geführt haben. Der Film *Trial* aus dem Jahre 1955 adressiert viele typische Probleme der Nachkriegszeit, nicht zuletzt auch den Kommunismus – ein in der McCarthy-Ära hochaktuelles Sujet. Erstmals wird hier ein afroamerikanischer Richter gezeigt. Er muss über einen 17-jährigen Mexikaner urteilen, der des Mordes an einem weißen Mädchen angeklagt ist. Ein kommunistischer Anwalt duelliert sich mit einem idealistischen Professor für Recht. Der Kommunist strebt eine Verurteilung an, damit der Junge als Märtyrer für seine Sache Spenden einbringt und Unterstützer für den Kampf gegen ein rassistisches Amerika findet. Weitere erwähnenswerte Filme sind in diesem

³⁵⁸ Vgl. ebd. S. 68ff.

Zusammenhang etwa *The Young Savages* (1961), *Time Limit* (1957) oder *Twelve Angry Men* (1957), nicht zu vergessen Otto Premingers *Anatomy of a Murder* aus dem Jahre 1959, dessen Ausgereiftheit nach der Meinung von Drew Casper in den klassischen Hollywood-Filmen nur selten anzufinden ist.³⁵⁹

3.2.5.4. SOZIALKRITISCHER FILM WÄHREND DER MCCARTHY-ÄRA

Obwohl die HUAC-Untersuchungen eine Umgebung schaffen, in der es schwierig ist, politische Ansichten, die das System kritisieren, offen zu vertreten, besteht der *Social Problem Film* auch in dieser Ära weiter. Allerdings verliert das Genre die dramatische Dringlichkeit, die es in den 30er und 40er Jahren ausgezeichnet hat, und Filme mit einem sozialen Bewusstsein schwinden sowohl in Anzahl als auch Relevanz: „McCarthyism signaled the end of the era of social idealism that had so permeated the Depression and post-war years and had given the problem film its vitality.“³⁶⁰

Obwohl der *Social Problem Film* nicht als subversiv bezeichnet werden kann, werden während der McCarthy-Ära gerade Filme dieses Genre durch HUAC und PCA einer genauen Prüfung unterzogen. Besonders hat darunter der Film *Salt of the Earth* aus dem Jahre 1954 zu leiden, der von der unabhängigen Produktionsgruppe *Independent Productions Corporations* produziert wird. Während viele Filme in der McCarthy-Ära auf ihr vermeintlich kommunistisches Gedankengut hin untersucht und verurteilt werden, gilt dieser Film jedoch als der einzige, der offiziell auf die Schwarze Liste gesetzt wird. In Anbetracht der Tatsache, dass auch die Autoren Peter Roffman und Jim Purdy den Film – gemeinsam mit *The Lawless* aus dem Jahre 1950 – als eines der gewagtesten Produkte des *Social Problem Films* bezeichnen, verwundert diese Konsequenz allerdings kaum. Im Sinne ihres Genres thematisieren diese beiden Filme die gerade aktuelle soziale Problematik – eine immer stärker unterdrückte Gesellschaft.³⁶¹ Somit sind sie auch ein Beweis dafür, dass das Genre des *Social Problem Films* durch die HUAC-Anhörungen nicht verschwindet. *Salt of the Earth* wurde vielmehr nicht zuletzt gemacht, um dem

³⁵⁹ Siehe hierzu Casper 2007, S. 293ff.

³⁶⁰ Roffman/Purdy 1981, S. 297.

³⁶¹ Vgl. hierzu ebd. S. 253.

Monopol der Hollywood-Studios und der Restriktionen durch das HUAC zu trotzen – der Film war gedacht als „a crime to fit the punishment“³⁶².

3.2.6. DIE NEW LEFT DER 60ER JAHREN

Der Zusammenbruch des Studiosystems Hollywoods, die Abschaffung des *Production Codes* und das Aufkommen von Bürgerrechtsbewegungen schafft in den 60er Jahren Raum für neue Erzähltechniken und eine größere Bandbreite an zu behandelnden Themen. Das sich immer mehr in Untergruppen aufspaltende Publikum wird vermehrt durch speziell ihr Segment bedienende Filme versorgt. Anstelle von sozialen Problemen rücken soziale Werte in den Vordergrund, weshalb der *Social Problem Film* in dieser Zeit als Genre nicht mehr wirklich von Bedeutung ist. Während der Präsidentschaft von John F. Kennedy erlebt die Tradition des *New Deals* einen Aufschwung, was sich in liberaleren Filmthemen widerspiegelt. Jedoch hält dieser Prozess nicht allzu lange an.³⁶³

The dialectic that produced the shift away from the politics of liberalism and the left, and which led eventually – and in the wake of defeat in Vietnam – to the success of the New Right and of Ronald Reagan, was soon reflected in film.³⁶⁴

Der Dokumentarfilm bleibt auch in den 60er Jahren eine politische Waffe im Kampf gegen den Kapitalismus und findet seine neue Ausformung in der Strömung des *Direct Cinema*³⁶⁵, für die etwa der Film *Harlan County, U.S.A.* von Barbara Kopple aus dem Jahre 1976 stellvertretend genannt werden kann. Der Gebrauch von *Reenactments* wird in dieser Zeit aber weitgehend aus dem Kanon dokumentarischer Verfahren ausgegrenzt und eher unter dem Terminus des „Docudramas“ verankert.³⁶⁶

Aber auch im Dokumentarfilm lässt sich in den 70er Jahren eine verstärkte Vorsicht im Umgang mit brisanten Themen ausmachen. So beschreibt etwa *Union Maids* aus dem

³⁶² Paul Jarrico zitiert in Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999, S. 58.

³⁶³ Vgl. Roffman/Purdy 1981, S. 298 und Neve, Brian: *Film and Politics in America. A Social Tradition*. Routledge, London & New York, 1992, S. 212.

³⁶⁴ Neve 1992, S. 217.

³⁶⁵ *Direct Cinema* versteht sich als dokumentarische Bewegung, die sich an der reinen Beobachtung orientiert und die Realität so abfilmen möchte, wie sie ist. Dadurch sollen Reaktionen beim Publikum provoziert werden. Das dieses Ziel jedoch illusorisch ist, liegt in der Natur des Filmschaffens begründet, das an sich ja schon eine Selektion und somit einen speziellen Blickwinkel auf die Realität bedeutet.

³⁶⁶ Vgl. Barchet 1996, S. 175f.

Jahre 1976 zwar die Aktivitäten und Gefühle der radikalen Organisatoren der Gewerkschaftskämpfe der 30er Jahre und porträtiert die drei Protagonistinnen als aktive Sozialisten in Führungsrollen; der Film geht aber in keiner Weise auf ihre politische Gesinnung und ihre vergangene oder gegenwärtige Mitgliedschaft bei der Kommunistischen Partei ein.

4. NATIVE LAND

4.1. FRONTIER FILMS – SOZIALKRITISCHES FILMSCHAFFEN WÄHREND DER DEPRESSION

4.1.1. LEO T. HURWITZ, PAUL STRAND UND BEN MADDOW

Leo Hurwitz' Familie kommt in der Zeit von 1898 bis 1900 von Russland nach Amerika. Als jüngstes Kind wird Leo Tolstoy Hurwitz 1909 in Brooklyn geboren. Sein Vater legt ihm den Sozialismus schon in die Wiege. 1930 schließt Hurwitz sein Studium der Psychologie und Philosophie in Harvard ab. Danach kehrt er nach New York zurück, um als Redakteur bei der Zeitschrift *Creative Art* und als Schnitt-Assistent zu arbeiten. Obwohl er sich zum Film berufen fühlt, wird er von den Produkten Hollywoods nicht inspiriert und wendet sich der Fotografie zu. Er gelangt zu der Überzeugung, dass die Kommunistische Partei die Probleme zu Zeiten der Depression am besten erfasst. Auch wenn er die Ansichten der Partei nicht immer teilt, tritt Hurwitz 1931 der *Film and Photo League* bei.³⁶⁷

Paul Strand wird 1890 in New York geboren. Er hat böhmische Wurzeln und sein Vater ändert den Familiennamen von Stransky auf Strand. Paul Strand startet seine Karriere als Fotograf. 1915 tritt er der Gruppe „291“ bei und wird dort zum „leading exponent and practitioner of pure or ‚straight,‘ as opposed to trick or ‚artistic,‘ photography“³⁶⁸. Dennoch ist Strand, als er zu *NYkino* kommt, kein Neuling im Bereich Film. Schon in den frühen Zwanzigern dreht er mit Charles Sheeler *Manhatta*, einen Dokumentarfilm über New York City. Auch für die Gruppe *Visugraphics* dreht Strand im Jahr 1928 den Stummfilm-Zweiakter³⁶⁹ *Where The Pavement Begins*. Besonders wichtig ist sein Film *The Wave*, den er 1934 in Mexiko dreht. Als Inspiration dienen Strand bei seiner Arbeit vor allem der

³⁶⁷ Vgl. Alexander, William: *Film on the Left. American Documentary Film From 1931 to 1942*. Princeton University Press, Princeton, 1981a, S. 12, Bühler, Wolf-Eckhart: „Leo T. Hurwitz: Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942.“ In: *Filmkritik*, 23. Jg., Nr. 2, Februar 1979, S. 48ff sowie Koerber, Martin: „Leo T. Hurwitz: 1909 – 18.1.1991.“ In: *Film epd*, Jg. 8, Nr. 3, März 1991, S. 12.

³⁶⁸ Alexander 1981a, S. 68.

³⁶⁹ Im Englischen wird hier von einem „Two-Reeler“ gesprochen; das entspricht einen Film mit einer Länge von 20 bis 24 Minuten. Siehe hierzu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Two-Reeler> [25.02.2009, 12:30]

Dokumentarfilmer Robert Flaherty und sowjetische Dokumentarfilme. Im Dezember 1943 kehrt Strand nach New York zurück und schließt sich *NYkino* an.³⁷⁰

Ben Maddow wird 1909 in Passaic, New Jersey, geboren. Er entstammt einer Familie jüdischer Immigranten aus der Ukraine. Maddow studiert Biophysik an der Columbia Universität. Danach arbeitet er unter anderem als Krankenpfleger. Schon zu dieser Zeit zeichnet sich aber sein starkes Interesse an Literatur ab, und unter seinem Künstlernamen David Wolff veröffentlicht Maddow Lyrik. Sein starker Einfluss ist im Kommentar zu fast jedem Film, der von *NYkino* produziert wurde, deutlich zu spüren.³⁷¹

4.1.2. DIE URSPRÜNGE: DIE *WORKERS FILM AND PHOTO LEAGUE*

In den frühen 30er Jahren bildet sich in Amerika eine lose Vereinigung linker Filmemacher, die dieselbe Ideologie teilen. 1930 wird in New York die *Workers Camera League* gegründet, aus der sich später die *Workers Film and Photo League of America*³⁷² entwickelt. Diese ist Teil einer großen kulturellen Bewegung, die von der *Communist International* und den ihr angehörigen Partei-Organisationen gesponsert wird. Konkret ist die *League* eine Abteilung des *Workers International Relief* (WIR), einer amerikanischen Abteilung der CIO-internen *Internationalen Arbeiterhilfe* (IAH), die in den frühen 30er Jahren viele Künstler anzieht und viele kulturelle Vereinigungen sponsert.³⁷³

Tom Brandon begründet die Entstehung des Kollektivs mit der Notwendigkeit, „durch Photo und Film die Menschen über die Realitäten der 30er Jahre zu informieren, über die

³⁷⁰ Vgl. Alexander 1981a, S. 68f.

³⁷¹ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 84 und 87.

³⁷² Im Jahre 1933 wird die *Workers Film and Photo League* in *Film and Photo League* umbenannt.

³⁷³ In den frühen 30er Jahren sponsert die WIR etwa Vereinigungen wie das *Workers, Laboratory Theatre, The Red Dancers*, Symphonie- und Mandolinen-Orchester, Bands, Chöre und Kunst-Workshops. Siehe hierzu Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1982, S. 30. Weitere Informationen hierzu bieten etwa Campbell, Russell: „Film and Photo League: Radical Cinema in the 30's.“ In: *Jump Cut*, No 14, 30. März 1977, 1977, S. 23 und Alexander 1981a, S. 4f.

Auswirkungen der Wirtschaftskrise und der sich daraus entwickelnden Arbeiterkämpfe.³⁷⁴ Die *Film and Photo League* (FPL) stellt einen ersten Schritt in Richtung eines neuen und anderen Kinos in Amerika dar. Da im herkömmlichen Hollywood-Film und den kommerziellen Medien soziale Anliegen zumeist vermieden oder nur hohle Bedenken thematisiert werden, ist ein großer Wunsch der *League*, Filme zu produzieren, die ihren Ärger über die Depression und ihre Verachtung gegenüber Hollywood ausdrücken. Dabei wird die Gruppe von Filmen aus der Sowjetunion inspiriert. Das Kollektiv versucht in seinen Produktionen die Position der revolutionären Arbeiterklasse einzunehmen, deren Geschichten in der bourgeoisen Presse keinen Platz finden. Diese Haltung spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass die Mitglieder der Gruppe, deren Zahl zwischen 75 und 100 Personen variiert, vor allem der Arbeiterklasse angehören. Die Kerngruppe der *League* besteht aus Samuel Brody, Lester Balog, Robert Del Duca und Leo Seltzer. Als inoffizieller Sprecher der Gruppe kristallisiert sich Harry Alan Potamkin heraus. Von 1931 bis 1932 stoßen auch Lewis Jacobs, Leo T. Hurwitz, David Platt, Jay Leyda, Irving Lerner und Ralph Steiner zur *League*. Viele Mitglieder fühlen sich zur Kommunistischen Partei hingezogen, da diese die einzige Organisation zu sein scheint, die eine konkrete Heilung für Amerikas soziale Krankheiten anbietet. Die *League* ist keine streng offizielle Parteiorganisation; dennoch geht ein Teil ihrer kulturellen Front mit der generellen politischen Linie der Partei konform.³⁷⁵

Gegen Ende des Jahres 1932 ist die *Film and Photo League* bereits in sieben Städten inklusive New York, Chicago, Philadelphia, Detroit und Los Angeles vertreten. Die Präsenz ihrer Mitglieder in vielen verschiedenen Städten ermöglicht eine koordinierte Arbeit. Dadurch, dass sie die Filme nicht nur in Kinos zeigt, sondern bei aktuellen Anlässen – also etwa in Streikzeiten – auch direkt zu den Arbeitern in die Versammlungshallen der Gewerkschaften oder an die Streikposten bringt, verstärkt die Gruppe die politische Effektivität ihrer Produktionen enorm. Darüber hinaus betreibt die

³⁷⁴ Brandon, Tom zitiert in: Sweet, Fred/Rosow, Eugen/Francovich, Allan: „Pioniere. Ein Interview mit Tom Brandon“. In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 67.

³⁷⁵ Für weitere Informationen hierzu siehe beispielsweise Campbell 1982, S. 39ff, Alexander 1981a, S. 10 und 21 sowie Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 6 und Rollins, Peter C.: „Ideology and Film Rhetoric: Three Documentaries of the New Deal Era.“ In: *The Journal of Popular Film*, Jg. 5, Nr. 2, 1976, S. 138.

League aber auch politische Aufklärung mittels Film und Fotografie, sie organisiert Foto-Ausstellungen und Vorführungen ausländischer, insbesondere sowjetischer Filme. Die Mitglieder halten auch Vorträge über Filmtheorie, organisieren Kampagnen gegen die Zensur von sowjetischen Filmen und schreiben Artikel für politisch linksorientierte Zeitschriften wie *New Theater and Film* oder *Filmfront*. Gleichzeitig startet die FPL Boykott-Kampagnen gegen reaktionäre Filme oder die Aufführung von Nazi-Filmen und faschistischen Filmen und ihre Mitglieder engagieren sich im Kampf gegen die Filmzensur. Ihre Kampagnen gegen reaktionäre oder faschistische Filminhalte erhöhen die Wachsamkeit des Publikums in Bezug auf ideologische Inhalte. Das Ziel ist es, das Publikum auf die reaktionäre Propaganda in Filmen aufmerksam zu machen und ein radikales Arbeiterklasse-Bewusstsein aufzubauen.³⁷⁶

Die FPL stützt ihre Herangehensweise auf die Theorien des sowjetischen Films, besonders die revolutionären Produktionen von Dziga Vertov. Die *League* legt ihren Fokus auf die Produktion von Wochenschauen und Montage-Dokumentarfilmen, die aus Wochenschau-Material zusammengestellt werden. Die ersten Foto- und Filmaufnahmen der *League* entstehen beim *Albany Hunger March* im Juni 1931 und der Mayday-Demonstrationen im gleichen Jahr. Die Fotos werden in der Folge in den Zeitschriften *Labor Defender* und *The Daily Worker* abgedruckt. Auch in den Wochenschauen werden die Aufnahmen gezeigt. Aus Filmmaterial über den *National Hunger March* in Washington im Jahre 1932 schneiden Brody, Del Luca, Hurwitz und Seltzer den Film *Hunger*.³⁷⁷

Insgesamt haben neun Produktionen der FPL überlebt. All diese Filme zeigen Demonstrationen und weisen auf die Wichtigkeit hin, die die organisierte Linke besonders in den frühen Depressionsjahren Massenprotestaktionen einräumt. Da die Mitglieder der *League* nicht für ihre Arbeit bezahlt werden und auch die Kosten für Reisen, Werbung sowie den Kauf und die Wartung ihrer Ausrüstung selbst übernehmen müssen, kann das Kollektiv aber nicht so viele Filme realisieren wie gewünscht.³⁷⁸

³⁷⁶ Für mehr Details siehe Bühler 1979, S. 55, Campbell 1982, S. 40ff, S. 105f, S. 112 und S. 276, Alexander 1981a, S. 36ff sowie Bates, Peter: „Looking Back.“ In: *Jump Cut*, Nr. 33, Februar 1988, S. 107f.

³⁷⁷ Vgl. Alexander 1981a, S. 8 und S. 28.

³⁷⁸ Siehe hierzu ebd. S. 30 und Campbell 1982, S. 98.

Jedoch machen sich viele Mitglieder Sorgen ob der mangelhaften Qualität und der geringen Quantität der von der *League* produzierten Filme. Leo Hurwitz erkennt zwar die Relevanz der Wochenschauen, er erachtet sie aber als fragmentarisch und von mangelnder Tiefe. Hurwitz zufolge ist die *League* am Film nicht als Ausdrucksmittel, sondern nur wegen seines politischen Wertes interessiert. Gleichzeitig enthalten die Produkte der FPL seiner Meinung nach aber auch zu wenig Propaganda. Ralph Steiner und Leo Hurwitz versuchen deshalb ab 1934, der *Film and Photo League* mit ihren Artikeln eine neue Richtung zu geben. Hurwitz sieht die Notwendigkeit einer Gruppe gegeben, die sowohl am Inhalt als auch der Ästhetik von Filmen gleichermaßen interessiert ist.³⁷⁹

Insofern aber Newsreels fragmentarisch und lückenhaft sind, benötigte die revolutionäre Bewegung auf Dauer eine andere, synoptischere Form, um ein ganzheitliches Bild der Lebensbedingungen und Daseinskämpfe der Arbeiterklasse vermitteln zu können. Auf diese Weise kam dem synthetischen Dokumentarfilm seine entscheidende Bedeutung für die Filmarbeiter der revolutionären Bewegung zu – eine Form, welche einen weitaus umfassenderen und entlarvenderen Kommentar erlaubt als die *diskursive* Newsreel. [...] Eine Form, die beides enthält, das synthetische Dokument ebenso wie das Dramatische, wird der nächste Schritt sein müssen, den die revolutionäre Filmbewegung anzustreben hat: [...] der synthetische dokumentarische Film, der Material in sich aufzunehmen vermag, welches die in dem Dokument wiedergegebene Faktizität von neuem erschafft und intensiviert, sie eindeutiger und dynamischer macht.³⁸⁰

Dieser Vorschlag wird von der *League* aber als „elitär“ abgelehnt. Dennoch organisieren zehn bis zwölf Mitglieder der *League*, unter ihnen auch Hurwitz, eine eigene experimentelle Gruppe unter der technischen Leitung von Ralph Steiner. Hier lernen sie, ihr dokumentarisches Basismaterial durch geplantes und kontrolliertes *Reenactment* zu dramatisieren. Das Ziel dieser Gruppe ist es nach Hurwitz, „dokumentarisch-dramatische Revolutionsfilme herzustellen: kurze Propagandafilme, die als kinematographische Schlachtrufe dienen werden, satirische Filme, Filme [*sic!*] die die Brutalität der kapitalistischen Gesellschaft entlarven“³⁸¹.

Da die *League* aber nicht bereit ist, die Vorschläge der Gruppe anzunehmen, trennen sich Hurwitz, Steiner und Lerner von der *Film and Photo League* und formen Ende 1934 das Kollektiv *NYkino*. Da die FPL nur auf Amateurbasis operiert, kann sie die Qualität ihrer Filmproduktionen nicht auf einem anhaltend hohen Level halten; es werden Projekte abgebrochen, und immer wieder gibt es Phasen, in denen das Kollektiv keine neuen Filme

³⁷⁹ Vgl. Alexander 1981a, S. 53, Campbell 1982, S. 120 sowie Klein, Michael/Klein, Jill: „Native Land: An Interview with Leo Hurwitz.“ In *Cineaste*, Jg. 6, Nr. 3, 1974, S. 4.

³⁸⁰ Hurwitz, Leo: „The Revolutionary Film – Next Step, 1934.“ In: Bühler 1979, S. 59f.

³⁸¹ Ebd. S. 61.

herausbringt. Nur wenig später zersplittert sich die *League*; sie besteht offiziell noch bis 1937 weiter, bevor sie sich endgültig auflöst.³⁸²

4.1.3. *NYKINO* – EINE ÜBERGANGSLÖSUNG

Ursprünglich besteht die Gruppe aus Ralph Steiner, Leo Hurwitz, Irving Lerner, Sidney Meyers und Lionel Berman. Hurwitz bekommt als einziges Mitglied der Gruppe ein Gehalt ausgezahlt. Ab 1935 schließen sich auch Ben Maddow, Henri Cartier-Bresson, Michael Gordon, Willard Van Dyke und andere Künstler *NYkino* an. So tritt auch Paul Strand im selben Jahr dem Kollektiv bei. Er bringt seinen Ruf als Fotograf sowie die Erfahrung mit, die er bei den Dreharbeiten zu dem Film *The Wave* gesammelt hat, der für seine Authentizität gelobt wurde. Strands Renommee bringt *NYkino* Prestige ein. Man erwartet, dass in der Folge leichter Sponsoren und Spender zu gewinnen sind. Noch mehr erhofft man sich aber von Strand und seiner Kunstfertigkeit, dass sie dem künstlerischen Wachstum von *NYkino* förderlich sein würden.³⁸³

Paul Strand teilt seine Ansichten mit Robert Flaherty und russischen Filmemachern; demnach sei es der Anspruch des Dokumentarfilms, „to have the highest possible aesthetic content and dramatic impact“³⁸⁴. Auf diesem Ansatz fußt schon die Theorie von *NYkino*. Gleichzeitig vertritt das Kollektiv die Weigerung, die Menschen von oben herab zu filmen; der ästhetische und dramatische Fokus sollte in den Filmen auf die menschliche Würde gelegt werden. Strand teilt mit den anderen Mitgliedern von *NYkino* die radikalen politischen Überzeugungen und den Wunsch, eine neue Filmkunst zu schaffen, denn sie sehen den revolutionären Film zu dieser Zeit auf einem niedrigen Niveau; sie kritisieren das vorherrschende Filmschaffen in diesem Bereich als formlos und von mangelnder Qualität.³⁸⁵

In dem Artikel „A New Approach to Filmmaking“ legt das neue Kollektiv seine Grundeinstellung zum Film dar. Der Artikel verweist auch darauf, dass Pudovkins „On

³⁸² Vgl. Alexander 1981a, S. 58ff und Campbell 1982, S. 276ff.

³⁸³ Siehe hierzu Brandon 1981, S. 106, Alexander 1981a, S. 67f und S. 79f sowie Alexander 1981b, S. 106.

³⁸⁴ Tomkins, Calvin: „Profiles (Paul Strand).“ In: *The New Yorker*, 16. September 1974, S. 70.

³⁸⁵ Vgl. Alexander 1981a, S. 79 und S. 87 sowie Campbell 1982, S. 278.

Film Technique“, das die Gruppe als grundlegende Ausgangsbasis für ihre Arbeit betrachtet, falsch verstanden wurde – was Pudovkin als Anleitung für technische Probleme beabsichtigt hat, wurde als Lehrbuch für Grundsätze erachtet. Künftig will man sich verstärkt auf die Konstruktion der einzelnen Einstellungen und die Montage konzentrieren.³⁸⁶

Um herauszufinden, was ihren Filmen fehlt, besuchen Paul Strand und Leo Hurwitz im Winter 1935 Lee Strasbergs Kurs für Theaterregie. Hier lernen sie auch, dass Film als dramatisierendes Medium sich nicht nur mit äußeren Geschehnissen beschäftigen soll, sondern vielmehr auch mit den Ursachen und den Konflikten der darunter liegenden Kräfte. Die Aufgabe des Films sei es, den Widerstreit der sie verursachenden Kräfte und Anliegen zu verkörpern. Die Filmemacher erkennen, dass es, um eine emotionale Einbindung des Publikums zu erreichen, nötig ist, sich in den Filmen theatralischer Mittel zu bedienen, also die Spannung mittels eines dramatischen Spannungsbogens aufzubauen.³⁸⁷

Anfangs produziert die Gruppe noch keine eigenen Filme, sondern wird als Unterstützung für die Projekte anderer Filmemacher engagiert. So lädt Pare Lorentz Steiner, Strand und Hurwitz ein, um als Kamerateam mit ihm an dem Film *The Plow that Broke the Plains* für die Regierung mitzuarbeiten. Das überrascht angesichts der Tatsache, dass Lorentz sich zumeist eher abwertend über den russischen Film äußert. Hurwitz und Steiner sind aber mit Lorentz' gewollt künstlerisch angelegtem Drehbuch unglücklich. Sie entwickeln ihr eigenes, das aber von Lorentz abgelehnt wird. Schon bald kommt es zu Problemen, da Lorentz über ihre Version von *The Plow that Broke the Plains* alles andere als begeistert ist. Auch fühlt er seine Autorität bei dem Projekt untergraben. Dennoch kann das Projekt schließlich fertig gestellt werden, auch wenn sich die Blickwinkel in dem Film bis zum Schluss nicht vereinen lassen. Im März 1935 wird die Satire *Pie in the Sky* als erste *NYkino*-Produktion veröffentlicht. Der Film entspricht aber nicht dem neuen ästhetischen Muster, das *NYkino* zu entwickeln beginnt, mit dem sie zum einen die

³⁸⁶ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 88, Alexander 1981b, S. 105 sowie Campbell 1982, S. 133.

³⁸⁷ Vgl. Alexander 1981a, S. 79, Alexander 1981b, S. 105f sowie Campbell 1982, S. 134.

sozialwirtschaftlichen Bedingungen bloßzustellen und zum anderen den Kampf, um diese zu verändern, dokumentieren.³⁸⁸

Der Holländer Joris Ivens übt auf *NYkino* einen wichtigen Einfluss aus. Als er im März 1936 auf Einladung der *New York Film Alliance* in New York City ankommt, ist ihm sein Ruf als progressiver Filmmemacher schon vorausgeeilt. Ivens bleibt ein Jahr in New York; er führt seine Filme vor und gibt Vorlesungen. Dabei lernt er die Mitglieder von *NYkino* kennen. Obwohl er nicht aktiv an der Arbeit der Gruppe beteiligt ist, wird er zu einem wichtigen Einfluss auf die Entwicklung des Kollektivs zu einer unabhängigen linken Dokumentarfilmproduktionsfirma.³⁸⁹ Aber auch Dovzhenkos Film *Aerograd (Frontier)*, der im Dezember 1935 in New York anlauft, ist ein wichtiger Einflussfaktor, vereint der Film doch – wie Ivens Filme – soziale Anliegen mit einer personalisierten Erzählweise in einer Form, die *NYkino* anstrebt.

Die *NYkino*-Mitglieder loben die in dieser Zeit populäre Wochenschau *The March of Time* von Louis und Richard de Rochemont für ihre dramatische Note. Sie sehen deren Erfolg als Beweis dafür, dass *Reenactments* auch für ihre Zwecke sinnvoll einzusetzen sind. Gleichzeitig kritisieren sie aber das *Reenactment* in *The March of Time* als zu hölzern, phantasielos in seinem Einsatz des Schnittes und als nur darauf ausgerichtet, Reaktionen beim Publikum hervorzurufen. Deshalb entscheidet sich *NYkino* für die Produktion einer eigenen Wochenschau – *The World Today* –, die einen linken Gegenpol zu der seit 1935 ausgestrahlten Wochenschau *The March of Time* bilden soll. Diese Wochenschau besteht aus Volksfront-Filmen; sie ist nicht revolutionär, sondern eher populistisch ausgelegt. Das darin vorkommende *Reenactment* stellt aber einen deutlichen Fortschritt im Vergleich zu *The March of Time* dar. Der erste Einakter von *The World Today*, *Sunnyside*, wird im Frühling 1936 gedreht; er beschreibt die Kämpfe einer Mietergewerkschaft. Im Sommer folgt mit *Black Legion* ein Zweiakter über die Aktivitäten der faschistischen *Black Legion* in Detroit. Beide Filme werden am 22. September in New York gemeinsam unter dem Titel *The World Today* gezeigt und fungieren als Teil der kommunistischen

³⁸⁸ Vgl. Alexander 1981a, S. S. 79 und S. 97f, Alexander 1981b, S. 107 sowie Campbell 1982, S. 125ff und S. 137.

³⁸⁹ Vgl. ebd. S. 128 und Alexander 1981a, S. 113.

Wahlkampagne. Obwohl *The World Today* als sich fortsetzende Serie geplant ist, wird die Produktion aber nach diesen zwei Filmen wieder eingestellt.³⁹⁰

Während *NYkino* im Jahre 1935 noch revolutionäre Filme dreht, legt man ab 1936 den Fokus auf progressive Sozialfilme. Eine Verlagerung der Absichten der Filmschaffenden ist also in dieser Zeit auszumachen.³⁹¹ Während der Produktionsarbeiten zu *The World Today* wendet sich Pare Lorentz erneut an Ralph Steiner, um ihn für die Arbeiten an *The River* zu engagieren. Leo Hurwitz und Paul Strand weigern sich aber, Steiner für diese Arbeiten freizugeben, wenn nicht das gesamte Team von *The Plow that Broke the Plains* angeheuert würde. Da Steiner noch nicht bereit ist, mit *NYkino* zu brechen, sagt er ab und empfiehlt stattdessen Willard Van Dyke für die Arbeit.³⁹² Während Van Dykes Abwesenheit benennt sich die Gruppe im März 1937 in *Frontier Films* um.

4.1.4. **FRONTIER FILMS**

Der neu gebildeten Formierung steht Paul Strand als Präsident vor, Leo Hurwitz und Ralph Steiner werden Vizepräsidenten. Weitere Mitglieder sind unter anderem John Howard Larson, Bernard J. Reis, Lionel Berman, Kyle Crichton, William O. Field, Elia Kazan, Mary Lescaze, Anita Marburg, Philip Stevenson, Ben Maddow, Joris Ivens, Herbert Kline, Irving Lerner, Albert Maltz, George Sklar, Sidney Meyers, Jay Leyda und Willard Van Dyke. Schon allein die Mitglieder legen die linke Orientierung der Organisation nahe: „Frontier Films became a surrogate family for young filmmakers displaced by the great Depression.“³⁹³

Allerdings wechseln sich die einzelnen Mitglieder ständig ab oder sind nur am Rande an diversen Produktionen beteiligt. Diverse Veröffentlichungen der Mitgliederliste sind laut Russell Campbell deshalb mit Vorsicht zu genießen. So wird etwa Joris Ivens als Mitglied angeführt, obwohl er nie aktiv an einem der *Frontier*-Filme beteiligt ist. Zu Beginn sind

³⁹⁰ Für weitere Informationen siehe Alexander 1981a, S. 123 und 125ff sowie Campbell 1982, S. 129 und 143.

³⁹¹ Vgl. Alexander 1981a, S. 91.

³⁹² Vgl. ebd. S. 132.

³⁹³ Fishbein, Leslie: „Native Land: Document and Documentary.“ In: *Film & History*, Jg. 14, Nr. 4, Dezember 1984, S. 80.

sogar nur Leo Hurwitz und Lionel Berman Vollzeitmitglieder und nur letzterer wird auch bezahlt.³⁹⁴

Die Gründe, warum die Mitglieder der Gruppierung zueinander finden, sind vor allem in ihren gemeinsamen Überzeugungen, ihrer Arbeitslosigkeit und auch der Tatsache, dass die meisten von ihnen als junge Künstler in der Filmbranche ignoriert werden, zu finden. Sie alle glauben an Kollektivismus als einen Aspekt einer sozioökonomischen Lösung und an die Richtigkeit ihre Ideale und Ideen.³⁹⁵ Der Name des Kollektivs unterstreicht die Relevanz, die Dovzhenkos Film *Frontier* für sie hat, dessen Poesie und politische Kunst die Mitglieder anstreben. Gleichzeitig fungiert der Name *Frontier Films* auch als Antwort auf die zunehmenden anti-kommunistischen Attacken gegen die Linke: „[...] the name asserted vitally American roots and was meant to challenge the assertions of those who were eager to brand them ‚un-American‘“.³⁹⁶

William Alexander betont in seinem Buch *Film on the Left*, dass alle Mitglieder der *Frontier-Films*-Gruppe ihre kritische Perspektive auf das vorherrschende Filmschaffen teilen, da sie dieses mit Werten und Verhaltensweisen in Verbindung stellen, welche durch die Depression ausgelöst wurden.³⁹⁷ Die neue Produktionsfirma ist darauf ausgerichtet, die Dominanz Hollywoods über die Medien durch „creating a workers and trade union distribution network in the neighborhood theaters“³⁹⁸ herauszufordern. Gleichzeitig will man dem von Hollywood-Filmen übersättigtem Publikum die *Frontier*-Position in die Köpfe einhämmern.³⁹⁹ In diesem Anspruch liegt das Interesse der Filmemacher nicht in der Brechtschen Ästhetik der Entfremdung, die die geteilte emotionale Erfahrung des Publikums zerstört. Vielmehr ist es *Frontier Films* ein Anliegen, das Publikum miteinzubeziehen und sich mit ihm in seinen Erfahrungen und Perspektiven zu vereinen.⁴⁰⁰

³⁹⁴ Vgl. Alexander 1981a, S. 146 und Campbell 1982, S. 147f.

³⁹⁵ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 217.

³⁹⁶ Ebd. S. 148f.

³⁹⁷ Vgl. ebd. S. 217.

³⁹⁸ Alexander, William: „Frontier Films, 1936-1941: The Aesthetics of Impact.“ In: *Cinema Journal*, Jg. 15, Herbst 1975, S. 18-20. Zitiert in: Fishbein, Leslie: „Native Land: Document and Documentary.“ In: *Film & History*, Jg. 14, Nr. 4, Dezember 1984, S. 74.

³⁹⁹ Vgl. Alexander 1981b, S. 109.

⁴⁰⁰ Vgl. Alexander 1981a, Fußnote auf S. 217.

Harry Alan Potamkin ist einer der führenden Kritiker und Theoretiker der jungen proletarischen Filmbewegung in den USA. Sein Anspruch von einem soziopolitischen Inhalt und einer dialektischen Struktur sind eine wesentliche Inspirationsquelle für das Kollektiv.⁴⁰¹ Basierend auf seinen Theorien entwickeln Hurwitz und Strand eine Theorie der dialektischen Gestaltung, die dem Prinzip *These - Antithese > Synthese* folgt.⁴⁰² Dieses Prinzip sucht Hurwitz mit einer gemischten Form aus synthetischem Dokumentarfilm und dramatischem Film zu realisieren – einem Filmstil, der sich von dem Dziga Vertovs entfernt und dafür dem Stil des Konzeptionalisten Sergej M. Eisenstein und dem Humanisten Vsevolod Pudovkin annähern soll.⁴⁰³ Am Anfang steht für *Frontier Films* dabei der vage Plan, Filme in Spielfilmlänge zu produzieren, „which would have ‘dramatic and story appeal rather than bear too heavily on ‘propaganda’”⁴⁰⁴. Diese Filme sollen einen liberalen politischen und einen sozialen Standpunkt ausdrücken.

4.1.4.1. FRÜHE FILME

Die ersten Arbeiten bestehen aus der Neukonzeption und Montage von Filmmaterial, das dem Kollektiv von Freunden und Sympathisanten zur Verfügung gestellt wird. All diese Filme teilen eine dialektische Struktur, bei der die destruktiven und progressiven Kräfte in einer Weise gegeneinander ausgespielt werden, dass das Publikum sich mit den Kräften progressiver Handlungen und des politischen Kampfes identifizieren kann.

Die Filme *Heart of Spain* und *Return to Life* dienen dem Auftreiben von Geldern zur Unterstützung der Loyalisten im Spanischen Bürgerkrieg.⁴⁰⁵ *Heart of Spain* soll die neuen Methoden zur Bluttransfusion und -konservierung des kanadischen Arztes Norman Bethune vorstellen. Herbert Kline wird gebeten, das Drehbuch zu schreiben und Joris Ivens rät ihm auch dazu, Regie zu führen. Die Dreharbeiten zu dem Film gestalteten sich als überaus gefährlich; der Fotograf Geza Kapathi wird sogar verwundet.⁴⁰⁶ Das von Kline

⁴⁰¹ Für mehr Details siehe Potamkin, Harry Alan: „Die Augen des Kinos.” In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 121 sowie Alexander 1981a, S. 165.

⁴⁰² Dieses Prinzip wird im Kapitel über die Struktur des Films *Native Land* noch eingehender behandelt.

⁴⁰³ Vgl. Brody, Samuel: „Der revolutionäre Film – Problem der Form.” In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 129.

⁴⁰⁴ „‘Liberal’ News Reel Frankly Propaganda”, *Variety*, 21. April 1937, S. 27. Zitiert in Campbell 1982, S. 147.

⁴⁰⁵ Vgl. Rollins 1976, S. 139.

⁴⁰⁶ Siehe Alexander 1981a, S. 160f.

und Kapathi gefilmte Material halten Strand und Hurwitz für ausgezeichnet; sie sehen aber die Notwendigkeit für weiteres, ergänzendes Material. Das Szenario wird überarbeitet, das Material von Hurwitz und Strand geschnitten; Ben Maddow und Kline erarbeiten die Erzählung.⁴⁰⁷

Heart of Spain hat als erster *Frontier*-Film im September 1937 seine Premiere in Hollywood und kann viel Geld für die Unterstützung der Loyalisten in Spanien aufreiben. Gleichzeitig kann das Kollektiv mit diesem Film erstmals seine Theorien über Filmstrukturen in die Realität umsetzen, wodurch der Film dem sowjetischen Kino in vielen Aspekten ähnelt.⁴⁰⁸ Die Filmemacher experimentieren hier mit einer neuen dramatischen Form, „in which the documentary would dispense with both narrative plot structure and the individual hero to evoke audience empathy for the struggle of a whole people“⁴⁰⁹.

Noch vor der Veröffentlichung des Films wird Kline nach Spanien zurückgeschickt, um gemeinsam mit Henri Cartier-Bresson einen neuen Film zu drehen. Das Projekt wird vom *Medical Bureau* und dem *North American Committee to Aid Spanish Democracy* gesponsert und soll die medizinische Nothilfe im republikanischen Spanien dokumentieren. Herbert Kline und Henri Cartier-Bresson beginnen mit den Dreharbeiten Ende 1937. Im August 1938 kommt die *Frontier*-Produktion *Return to Life* heraus.⁴¹⁰

Ein weiterer *Frontier*-Film basiert auf Material, das der Tänzer und Musiker Harry Dunham in Yenan, dem sowjetischen China, über die Eighth Route, die ehemalige Rote Armee gedreht und dann außer Landes geschmuggelt hat. Dunham ist eigentlich Kameramann für die Wochenschauen, aber er erachtet das Material als zu heiß für eine Wochenschau. *Frontier Films* nimmt sich deshalb des Projektes an; Paul Strand und Leo Hurwitz fungieren als Berater, Jay Leyda, Irving Lerner, Ben Maddow und Sindy Meyers schneiden Dunhams Sequenzen mit Material kommerzieller Wochenschauen zusammen. Das Ergebnis ist der Film *China Strikes Back*, der im Oktober 1937 in die Kinos kommt.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd. S. 161 und Campbell 1982, S. 154.

⁴⁰⁸ Vgl. Alexander 1981a, S. 162.

⁴⁰⁹ Fishbein 1984, S. 75.

⁴¹⁰ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 159 und Alexander 1981, S. 167.

Der Film bringt zwar wenig Geld ein, er rückt das Kollektiv aber mehr in das Licht der Öffentlichkeit, wodurch mehr Geld für zukünftige Projekte in Aussicht stehen.⁴¹¹

Obwohl die bisherigen Filme dem Anspruch von *Frontier Films* entgegenkommen, eine Sache zu unterstützen, die den Mitgliedern am Herzen liegt, entspricht ihre Produktion nicht dem ursprünglichen Vorhaben der Künstler, selbst Filme zu schreiben und zu drehen. Dieses Vorhaben wird schließlich mit dem Film *People of the Cumberland*, dem ersten Arbeiterfilm von *Frontier Films*, realisiert, für den Ralph Steiner und Elia Kazan das Material drehen. Zentrales Thema des Films sind zwei Arbeiter-Colleges, das Commonwealth College in Mena, Arkansas, und die Highlander Folk School in Mount Eagle, Tennessee. Diese beiden Institutionen waren das Ziel anti-kommunistischer Attacken. *People of the Cumberland* kommt im Mai 1938 heraus und ist die erste Erfüllung des *Frontier*-Zieles, "the rich and robust traditions of American people" zu dokumentieren. In seinem Buch *Film on the Left* beschreibt William Alexander das Werk als einen der besten progressiven Filme der 30er Jahre.⁴¹²

Frontier Films produziert auch zwei nichtpolitische Filme – *History and Romance of Transportation* und *White Flood* –, die ihre Kosten einspielen, aber zu wenig Gewinn abwerfen.⁴¹³ Geplant ist auch eine weitere Folge von *The World Today*, die den Kampf der Arbeiterschaft gegen die brutale Opposition thematisieren soll, wie er vom *LaFollette Committee* enthüllt wurde. Dieses Projekt wird nie realisiert, das Thema wird aber Jahre später im Film *Native Land* behandelt.⁴¹⁴

Das Kollektiv versucht noch weitere Projekte durchzusetzen, wie etwa Production # 7, einen Jugendfilm über Rassismus und seine Auswirkungen auf Schwarze. Es gibt aber keine Hinweise darauf, dass der Film je fertig gestellt wurde. Die Mitglieder interessieren sich auch für Arbeiten jenseits von Filmproduktionen; meist fehlen aber die Ressourcen,

⁴¹¹ Vgl. Campbell 1982, S. 154 und Alexander 1981a, S. 167f.

⁴¹² Für weitere Informationen siehe beispielsweise Campbell 1982, S. 154 sowie Alexander 1981a, S. 172 und S. 178.

⁴¹³ Vgl. Bühler 1979, S. 62f und Fishbein 1984, S. 75 sowie Campbell 1982, S. 151.

⁴¹⁴ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 152.

um diese zu verwirklichen. In jedem Fall veröffentlichen Meyers, Lerner, Leyda, Maddow, Strand und Hurwitz aber auch Artikel als Film- und Fotokritiker.⁴¹⁵

4.1.4.2. UNSTIMMIGKEITEN UND DAS „MONSTER“ NATIVE LAND

Im Herbst 1937 beginnen die Produktionsarbeiten zu *Native Land*. Ben Maddow ist für das Drehbuch verantwortlich; die weitere Crew besteht zu diesem Zeitpunkt aus Michael Gordon als Regisseur, Willard Van Dyke als Kameramann und George Jacobson als Produktionsmanager. Van Dyke wurde nach seiner Rückkehr von den Dreharbeiten zu *The River* 1937 von Hurwitz und Strand in einer Untergruppe versetzt, statt dass er zu einem vollwertigen Kollegen erklärt wurde. Zusätzlich hatte ihn schon seine Zusammenarbeit mit Hurwitz bei *China Strikes Back* und *People of the Cumberland* verärgert. Dennoch übernimmt er die Kameraarbeit für *Native Land*. Im Zuge der Dreharbeiten zu diesem Film kommt es aber endgültig zum Bruch zwischen Van Dyke und *Frontier Films*, als Van Dyke, der die Farmszene nicht zu Hurwitz' Zufriedenheit dreht, seiner Aufgabe enthoben wird. Für Van Dyke ist dies nur ein weiterer Punkt in einer Reihe schon vorangegangener Differenzen und er verlässt *Frontier Films*. Auch Michale Gordon zieht sich in der Folge von dem Projekt zurück.⁴¹⁶

Ralph Steiner ist ebenfalls unzufrieden über die Entwicklungen innerhalb der Gruppe. Während zuerst das Triumvirat Steiner/Strand/Hurwitz die Filmprojekte dominieren, kristallisieren sich in der *NYkino*-Zeit Hurwitz und Strand immer mehr als die dominanten Figuren des Kollektivs heraus. Steiner fühle sich zurückgedrängt, was im Speziellen bei den Arbeiten zu *People of the Cumberland* zu einem offenen Konflikt ausbricht. Mit dem neuen pessimistischen Drehbuch zu *Native Land* will er schließlich nichts zu tun haben.⁴¹⁷

Im Dezember verlassen Van Dyke und Steiner *Frontier Films*, um *American Documentary Films, Inc.* zu gründen. Ihr erster Film soll *The City* werden, ein Film für das *American Insitute of Planners*, über den schon zuvor mit *Frontier Films* verhandelt wurde. *Frontier Films* drohen Steiner deshalb mit einer Klage, weil er dieses wichtige Projekt mitgenommen hat. Das Kollektiv schreibt die Tatsache, den Film verloren zu haben, der Kommunisten-Hetze im Lande zu; durch Beweise belegt werden kann diese Annahme aber

⁴¹⁵ Vgl. Campbell 1982, S. 160f.

⁴¹⁶ Siehe hierzu ebd. S. 154f und Alexander 1981a, S. 178f.

⁴¹⁷ Vgl. Alexander 1981a, S. 109f und 184f.

nie.⁴¹⁸ Vermutlich sind letztendlich das Geld und die unterschiedlichen politischen Ansichten die Hauptgründe für die Trennung. So räumen Ralph Steiner und Willard Van Dyke später auch ein, dass einer der Gründe, warum sie *Frontier Films* verlassen haben, der angebliche kommunistische Einfluss auf die Organisation war.⁴¹⁹ Hurwitz verteidigt diesen Partei-Einfluss aber, wenn er sagt: „I needed to have a center from which I could understand the world more than an event-to-event basis. And my feeling at the time was that the Communist Party had the best grasp of the world, the fight against fascism, and so forth.“⁴²⁰

Nach dem Fortgang von Steiner und Van Dyke übernehmen Hurwitz und Strand die Regie für *Native Land*, und es wird vereinbart, dass der Film Spielfilmlänge haben soll. Im Spätsommer 1938 beginnen die konkreten Dreharbeiten.⁴²¹ Zu dieser Zeit verlässt auch Irving Lerner *Frontier Films*, um eine unabhängige Karriere im Dokumentarfilm zu starten. Seinen Abgang sieht William Alexander in seinem Buch *Film on the Left* schon als bezeichnend für die Probleme innerhalb der *Frontier-Films*-Gruppe. Leo Hurwitz vermutet, dass Lerner nicht bereit war, seine radikal-linken Überzeugungen zu ändern und sich auch mehr Freiheit bei seiner Arbeit wünschte.⁴²²

Obwohl Ben Maddows Überzeugungen sich mit denen von *Frontier Films* decken, hat er große Geldprobleme, weshalb es für ihn womöglich wichtiger als für die anderen

⁴¹⁸ Es ist unklar, ob Van Dyke und Steiner den Film mitgenommen haben oder Steiner das Projekt angetragen wurde, als er noch ein Mitglied von *Frontier Films* war und es somit rechtmäßig sein Projekt war. Siehe hierzu Campbell 1982, S. 158.

⁴¹⁹ Dieser kommunistische Einfluss auf *Frontier Films* wird von Leuten wie Jay Leyda und Elia Kazan bestritten oder zumindest relativiert, während Ralph Steiner meint, dass jegliche Arbeit des Kollektivs die Zustimmung der Partei erforderte. *Frontier Films* war in jedem Fall eine Organisation der Volksfront und viele Mitglieder waren Parteimitglieder oder zumindest Gleichgesinnte im Geiste. Auch Russell Campbell räumt in seinem Buch *Cinema Strikes Back* ein, dass laut seiner Recherchen sehr wohl einige *Frontier*-Mitglieder der Partei angehörten oder ihr zumindest sehr nahe standen. In jedem Fall teilte *Frontier Films* mit der Kommunistischen Partei das Engagement für die Loyalisten im Spanischen Bürgerkrieg, ihren Wunsch nach einem Sieg Chinas über die japanischen Aggressoren und ihre Unterstützung der Gewerkschaften und der nationalen Proteste gegen Ungleichheit. Deshalb wurde die Arbeit von *Frontier Films* von der Kommunistischen Partei sehr geschätzt. Durch ihre Aktivitäten waren die Mitglieder von *Frontier Films* jedoch bald als „Kommunistenfreunde“ oder „neurotische Antifaschisten“ abgestempelt. Leo Hurwitz merkt später an, dass deshalb diverse Kongress- und Staatskomitees ein Auge auf sie hatten, das FBI Akten über sie anlegte und später in der McCarthy-Ära ihre Arbeit für *Frontier Films* einigen zum Verhängnis wurde. Vgl. Hurwitz, Leo: „One Man’s Voyage: Ideas and Films in the 1930’s.“ In: Bühler, 1979, S. 80. Für genauere Informationen zu diesem Thema siehe auch Alexander 1981a, S. 179ff sowie Campbell 1982, S. 155f und die Fußnote auf S. 350.

⁴²⁰ Hurwitz zitiert in Alexander 1981a, S. 182.

⁴²¹ Siehe hierzu ebd. S. 206 und Campbell 1982, S. 159.

⁴²² Vgl. Alexander 1981a, S. 221 und Campbell 1982, S. 161.

Mitglieder ist, sich einen Namen in der Filmbranche zu machen. Er sieht in der Dominanz von Hurwitz und Strand beim *Native-Land*-Projekt eine Gefährdung für die *Frontier*-Gruppe, die Hurwitz nicht erkennen will: Der Film verschlingt so viele Ressourcen, dass nichts mehr für Projekte der anderen *Frontier*-Mitglieder übrig bleibt. Auch ist es Hurwitz und Strand, da sie die Kontrolle über die Projekte innehaben, eher als etwa Meyers und Maddow möglich, ihre künstlerischen Visionen zu realisieren. Ben Maddow zeigt sich zunehmend über die hierarchischen Strukturen innerhalb der Gruppe enttäuscht. Dennoch verbleiben er, Berman und Meyers in der Gruppe, bis *Native Land* fertig gestellt ist. William Alexander schreibt dies der engen Freundschaft zwischen den Mitgliedern, aber auch ihrem gemeinsamen Engagement für soziale Anliegen zu. Der Autor vermutet aber auch, dass Maddow später nicht mit seiner Arbeit für *Frontier Films* in Verbindung gebracht werden will, da er künftige Angebote unter dem Pseudonym David Forrest annimmt.⁴²³

Obwohl sich Strand und Hurwitz des Unmuts innerhalb der Gruppe bewusst sind, ziehen sie es vor, diesen zu ignorieren. Dennoch boykottieren die ständigen Verzögerungen bei der Fertigstellung von *Native Land* den guten Ruf, den sich Strand und Hurwitz als Filmemacher erarbeitet haben.⁴²⁴

Als *Native Land* 11. Mai 1942 nach viereinhalb Jahren Produktionszeit schließlich seine Uraufführung hat, ist *Frontier Films* hoch verschuldet, und die Differenzen zwischen Ben Maddow und Paul Strand werden offensichtlich. Leo Hurwitz und Ralph Steiner hatten zwar eingeräumt, dass ihnen in ihrer Pre-*NYkino*-Zeit eine Methode gefehlt hatte, um das Publikum miteinzubeziehen. Das wurde mit der Tatsache begründet, dass sie es nicht geschafft hatten, im Dokumentarfilm Äquivalente für Hollywoods Filmhelden, Geschichten und Spannungsaufbau zu finden und sie selbst in ihren Filmen die Charaktere nur sehr hölzern dargestellt hatten. Dieses Problem sah man aber in der *Frontier-Films*-Zeit bewältigt.⁴²⁵ Dennoch wirft Ben Maddow der Porträtierung der Menschen in den *Frontier*-Filmen mangelnde Substanz vor; ihre Funktion in den Filmen wäre nur die der Illustration und nicht die der Beleuchtung von menschlichen Schicksalen. Auch der Fokus

⁴²³ Für weitere Informationen siehe Alexander 1981a, S. 222 und S. 225f.

⁴²⁴ Siehe hierzu ebd. S. 220ff.

⁴²⁵ Vgl. ebd. S. 240.

auf eine dialektische Theorie wird von Maddow kritisiert: „[...] they could never make a really great film, because they weren't looking at the human heart of things.“⁴²⁶ William Alexander räumt in diesem Zusammenhang aber ein, dass eine komplexe Charakterdarstellung Strands Ästhetik des dynamischen Realismus nicht entgegengekommen wäre und sein Hauptziel, das Publikum an sein eigenes Heldentum zu erinnern, unterminiert hätte.⁴²⁷

4.1.4.3. DAS LEBEN NACH FRONTIER FILMS

Wegen des Krieges löst sich *Frontier Films* 1941 auf. Die ehemaligen Mitglieder werden in der Folge in die verschiedenen Phasen der Kriegsanstrengungen involviert.⁴²⁸

Auch nach dem Krieg arbeitet Maddow als Drehbuchautor, Dichter und Regisseur weiter. Dieser Zeit entstammen etwa Filme wie *Intruder in the Dust* (Drehbuch) aus dem Jahre 1949 und *The Asphalt Jungle* (Drehbuch) aus dem Jahre 1950. Ben Maddow wird 1953 vor das HUAC geladen, wo er sich unter Berufung auf den fünften Zusatzartikel der Verfassung weigert auszusagen. Er steht daraufhin auf der Schwarzen Liste und kann nur noch unter einem Pseudonym weiterarbeiten. Angeblich wird sein Arbeitsverbot aber aufgehoben, als er bei einer zweiten Anhörung 1958 bereit ist, Namen zu nennen. Ben Maddow stirbt am 9. Oktober 1992 in Los Angeles.⁴²⁹

Während manche Quellen davon ausgehen, dass Leo T. Hurwitz von Ben Maddow vor dem HUAC als Kommunist denunziert wird, gehen andere davon aus, dass Elia Kazan Hurwitz' Namen nannte.⁴³⁰ In jedem Fall steht Hurwitz in den 50er Jahren auf der Schwarzen Liste und kann nur unter einem Pseudonym oder mittels „Stroh Männern“ weiterarbeiten. Einige Quellenhinweise nennen Hurwitz als Berater bei den Arbeiten zu

⁴²⁶ Ben Maddow zitiert in Campbell 1982, S. 240.

⁴²⁷ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 240. Zu Strands Methode, mit der er das Publikum an sein eigenes Heldentum erinnern wollte, siehe Strand, Paul: „Realism: A Personal View.“ In: *Sight & Sound*, Vol. 2, Nr. 6, Jänner 1950, S. 26.

⁴²⁸ Vgl. Campbell 1982, S. 164.

⁴²⁹ Vgl. N. N.: „Ben Maddow“. In: *Film Dope*, Nr. 38, Dezember 1987, S. 8ff.

⁴³⁰ Es gibt widersprüchliche Aussagen dahingehend, ob Ben Maddow vor dem HUAC Namen genannt hat oder nicht. Patrick McGilligan verweist auf ein persönliches Treffen mit Leo Hurwitz, der ihm dabei versicherte, von Maddow an das HUAC verraten worden zu sein. Vgl. McGilligan, Patrick: „Ben Maddow: The Invisible Man.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 58, Nr. 3, Sommer 1989, S. 181. In einem Interview für die *Washington Times* im Jahre 1983 spricht Leo Hurwitz aber davon, von Elia Kazan verraten worden zu sein. Vgl. hierzu Jordan, Günter: „LTH: Bildsucher und Radikaler.“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 19, Nr. 6-7, Juni-Juli 1991, S. 59.

dem Film *Salt of the Earth*.⁴³¹ 1961 leitet er die Fernsehübertragungen vom Eichmann-Prozess⁴³² in Jerusalem und gewinnt einen Emmy für den daraus geschnittenen Film *Verdict for Tomorrow*. Mitte der 60er Jahre bringt er gemeinsam mit sechs anderen Regisseuren eine Klage gegen die *Directors Guild of America* ein. Der Oberste Gerichtshof verlangt daraufhin in seinem Urteil von der Guild die Abschaffung des antikommunistischen Treueschwurs, der bis dahin von Mitgliedschaftsbewerbern geleistet werden musste. Nach einigen Kurzfilmen und Fernsehproduktionen arbeitet Hurwitz acht Jahre lang an seinem letzten Film *Dialogue with a Woman Departed*, der 1980 fertig gestellt wird. Am 18. Jänner 1991 stirbt Leo T. Hurwitz in New York City.⁴³³

Paul Strand dreht während des Zweiten Weltkrieges den Film *Tomorrow We Fly*; Nach dem Krieg arbeitet er aber vor allem als Fotograf weiter, und 1946 widmet das *Museum of Modern Art* in New York seinem Schaffen als Fotograf eine Retrospektive. Ab 1948 lebt er in Frankreich, um der Kommunisten-Verfolgung in den Vereinigten Staaten während der McCarthy-Ära zu entgehen. Am 31. März 1976 stirbt Paul Strand in Paris.⁴³⁴

4.1.4.4. EIN RESÜMEE

Anders als die britischen Dokumentaristen legten *NYkino* und *Frontier Films* Wert auf vollständige Unabhängigkeit von staatlichen oder sonstigen institutionellen Organisationen.⁴³⁵ Die Finanzierung der Produktion ergab sich zu einem großen Teil aus Spenden und Krediten; zumeist wurden die Mitglieder für ihre Arbeitszeit gar nicht bezahlt; auch die Schauspieler erhielten nur ein geringes Gehalt. Dennoch sieht Russell Campbell eine große Stärke des Kollektivs darin, dass diese Gruppe erstmals in der Lage war, ihren Mitgliedern zumindest zeitweise ein Gehalt zu zahlen.⁴³⁶

⁴³¹ Da aber keine der Autorin vorliegende Literatur zu *Salt of the Earth* Leo Hurwitz in diesem Zusammenhang nennt, erscheint diese Information als nicht sehr gesichert.

⁴³² Der SS-Obersturmbannführer Adolf Eichmann wurde des millionenfachen Mordes angeklagt. Der Prozess fand in der Zeit zwischen 11. April und 15. Dezember 1961 statt. Eichmann wurde in der Folge zum Tod durch den Strang verurteilt.

⁴³³ Vgl. Fowler, Glenn: „Leo Hurwitz, 81, Blacklisted Maker of Documentaries.“ In: *New York Times*, 19. Jänner 1991, S. 18 und Koerber 1991, S. 12f.

⁴³⁴ Vgl. Martin, Marcel/Michelle, Marion: „Un Humaniste Militant: Paul Strand – Photographe et Cinéaste.“ In: *Ecran*, Nr. 34, März 1975, S. 44.

⁴³⁵ Siehe hierzu Bühler 1979, S. 64.

⁴³⁶ Vgl. Campbell 1982, S. 150.

Außerdem konnte *Frontier Films* seine Filme erfolgreich einem wesentlich größeren Publikum zugänglich machen. Die Qualität ihrer Produktionen war eine wesentliche Verbesserung im Vergleich zu FPL- und *NYkino*-Produktionen. Aufgrund ihrer technischen Qualität waren *Frontier*-Filme deshalb eher in der Lage, mit kommerziellen Produktionen zu konkurrieren. Gleichzeitig liegt hier aber auch eine Schwäche der *Frontier*-Filme, denn der Drang nach Professionalismus und die hohen ästhetischen Erwartungen verzögerten oft die Fertigstellung der Filme, was schädigend für ihre politische Wirkung war. Die Filme bedienten so bei ihrer Austrahlung nicht mehr drängende politische Bedürfnisse und hatten dadurch ihre Aktualität zumeist verloren. Das augenfälligste Beispiel hierfür ist *Native Land*.⁴³⁷

Obwohl gerade in der politischen Botschaft eine vermeintliche Stärke der *Frontier*-Produktionen liegt, sieht Russell Campbell interessanterweise gerade auf dem ideologischen Level die auffälligste Schwäche dieser Filme. So wurden oft taktische Gründe dafür angeführt, dass in den Filmen eine eher naive und defensive Haltung internationalen Situationen gegenüber eingenommen wurde:

„For the effect of presenting the Spanish Civil War as simply a battle for the preservation of democracy, of picturing the Chinese revolution as merely part of national defense against foreign invasion, was to reinforce, not subvert, the dominant ideology – corporate liberalism – of American capitalist society.“⁴³⁸

Ähnlich kritisiert Campbell auch die Haltung in den Filmen *Native Land* und *People of the Cumberland*, die seiner Meinung nach nicht die allgemeine Struktur des Kapitalismus und die Notwendigkeit seiner Abschaffung thematisierten, während sie aber faschistische Unternehmen – aus Mangel an einem „realen“ Kriegsfeind – als Feinde identifizierten.⁴³⁹ Dennoch bedeutete das Filmschaffen von *Frontier Films* – ebenso wie das der *Film and Photo League* und das von *NYkino* – eine entscheidende Wende für den amerikanischen Film. Erstmals wurde hier eine Plattform für unabhängige und kritische Filmemacher geschaffen, mit Hilfe derer Filme jenseits der Produktionscodes Hollywoods realisiert wurden, die sich nicht scheuten, die vorherrschenden Probleme ihrer Zeit zu thematisieren.

⁴³⁷ Vgl. ebd. S. 280f.

⁴³⁸ Campbell 1982, S. 283.

⁴³⁹ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 283.

Auch Tom Brandon denkt, dass *Frontier Films* „die meisten wichtigen unabhängigen sozialpolitischen Dokumentarfilme des Jahrzehnts“ produziert hatte.⁴⁴⁰

Die *Frontier-Films*-Gruppe hinterlässt somit ein wichtiges Erbe, und zwar „[...] their serious theoretical goal of combining a profound personal sense of the human condition with political art, a goal in some conflict with their aesthetics of impact and their notion of heroism.“⁴⁴¹ Ihr Anliegen, Ungerechtigkeiten aufzuzeigen, den Menschen zu einem zentralen Thema ihrer Filme zu machen und ihn mit Respekt zu behandeln, ist beispielgebend für späteres Filmschaffen mit einem sozialen und kritischen Anspruch. Es sollte aber noch viele Jahre dauern, bis wieder engagierte linke Filmemacher-Kollektive wie *Frontier Films* in Amerika auftauchen.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Brandon 1981, S. 70.

⁴⁴¹ Alexander 1981a, S. 141. Alexander bezieht sich hier auf Aussagen von Paul Strand in Strand, Paul: „Realism: A Personal View.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 2, Nr. 6, Jänner 1950, S. 26.

⁴⁴² Vgl. Alexander 1981a, S. 242 und Campbell 1982, S. 164.

4.2. DIE THEMATISCHEN HINTERGRÜNDE VON *NATIVE LAND*

4.2.1. EINLEITUNG

Der Film *Native Land* wurde größtenteils in der Zeit zwischen 1937 und 1941 gedreht; er wurde 1942 uraufgeführt und gilt im Wesentlichen als eine Produktion der Volksfront-Ära. Für viele ist der Film die beste Produktion des Radical Documentary Movement; Tom Brandon bezeichnet *Native Land* sogar als den wichtigsten unabhängigen Spielfilm der 30er Jahre.⁴⁴³

Zwei Ideen liegen dem Film zugrunde: zum einen zielt er darauf ab, den Kampf von Arbeitern für die Bildung und Erhaltung von Gewerkschaften in den USA zu zeigen, zum anderen versucht er, ihren Kampf um Bürger- und Grundrechte und die Verwirklichung des „American Dreams“ aufzuzeigen. Michael Barchet sieht in dem Film das „Modell von amerikanischer Gesellschaftsgeschichte als Kampf um die Aktualisierung des ‚menschlichen Grundbedürfnisses‘ nach individueller Freiheit“⁴⁴⁴ verwirklicht. Für David Platt ist in diesem Zusammenhang aber das Besondere an *Native Land*, „daß der Film die Kämpfe der Arbeiterbewegung in den dreißiger Jahren in Verbindung zu der gesamten Geschichte des amerikanischen Volkes bringt“⁴⁴⁵. In ähnlicher Weise beschreibt Michael Klein den Film als „an unusual attempt to combine a realistic portrayal of the Thirties with a sense of the revolutionary mainstream tradition of American history – two subjects often

⁴⁴³ Siehe hierzu Rollins, Peter C.: „Ideology and Film Rhetoric: Three Documentaries of the New Deal Era.“ In: *The Journal of Popular Film*, Jg. 5, Nr. 2, 1976, S. 138 und Brandon, Tom zitiert in Sweet, Fred/Rosow, Eugen/Francovich, Allan: „Pioniere. Ein Interview mit Tom Brandon.“ In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 71. Interessant hierbei ist, dass Brandon *Native Land* als Spielfilm bezeichnet, obwohl er – trotz seiner fiktiven Elemente und Reenactment-Szenen – gemeinhin unter dem Terminus „Dokumentarfilm“ läuft.

⁴⁴⁴ Barchet, Michael: „Oppositionelles Kino und die Ästhetik des Scheiterns: Der Dokumentarfilm *Native Land* (1942/1975).“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 187.

⁴⁴⁵ Platt, David: „‘Native Land’ ist eine machtvolle Entlarvung der ‚Kleinen Hitlers‘ Amerikas“. In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 164.

neglected or vulgarized in the commercial cinema”⁴⁴⁶. Für den Filmkritiker interpretiert *Native Land* Amerikas Geschichte und Gegenwart im Stil der am 10. Parteitag der CPUSA im Mai 1938 propagierten Weltanschauung.⁴⁴⁷

Die stoffliche Grundlage des Films bilden die Ergebnisse der Untersuchungen des *LaFollette Committee* des amerikanischen Senats in den Jahren 1936 bis 1937 und Leo Huberman’s Veröffentlichung der Aktivitäten desselben in dem Buch *The Labor Spy Racket* aus dem Jahre 1937. Diese Untersuchungen hatten ergeben, „daß die Unternehmer zur Zerschlagung der Gewerkschaften jährlich 80 Millionen Dollar für ein Spionage- und Terrorsystem gegen die Arbeiterbewegung ausgegeben hatten”⁴⁴⁸. In diesem Sinn ist ein Film, der sich gegen die Einschränkung demokratischer und sozialer Rechte durch faschistoide Tendenzen und die Terroraktionen gegen eine selbstständig organisierte Arbeiterbewegung ausspricht, auch als deutliches Statement der *Frontier-Films*-Gruppe zur politischen Situation und den Tendenzen in der Filmindustrie zu sehen.

In den 30er Jahren erachteten die Kommunisten die Verteidigung der Bürgerrechte, die das Erbe der Revolutionsgeschichte des amerikanischen Volkes waren, als eine wesentliche Voraussetzung, um die Demokratie in den USA zu bewahren. Diese sahen sie aber von mächtigen reaktionären Mächten mit faschistoiden Tendenzen bedroht.⁴⁴⁹ Der CIO-Gewerkschaftsverband und seine Front-Organisationen waren zu dieser Zeit eine Zielscheibe für Angriffe gegen fortschrittliche Organisationen und Bewegungen. Diesem Kampf fühlten sich die Mitglieder von *Frontier Films* verbunden.

Wie die CIO, wie die Kommunistische Partei, der einige von ihnen angehörten, wie andere politische und künstlerische Gruppen der Linken, waren auch sie den Angriffen ausgesetzt, als Zielscheiben oder mögliche Zielscheiben der Hetze gegen die ‚Roten‘, nach 1938 besonders seitens des Dies-Ausschusses. Wie die unorganisierten Arbeiter waren sie als Filmschaffende der

⁴⁴⁶ Klein, Michael: “Native Land: Praised Then Forgotten.” In: *The Velvet Light Trap*, Nr. 14, Winter 1975, S. 12.

⁴⁴⁷ „The whole democratic mass movement arising today in America is directed toward finding some means to restore economic foundations of Jeffersonian democracy. [...] We are forced to abandon Jefferson’s dream of an agrarian democracy, if we are to preserve Jefferson’s democratic principle.” Report to the Tenth National Convention of the CPUSA, Mai 1938. Zitiert in Klein, 1975, S. 13.

⁴⁴⁸ Vowe, Klaus W.: „Native Land (1942): Aporien mythischer Weltsicht im US-Dokumentarfilm.” In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 167.

⁴⁴⁹ Siehe hierzu Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982, S. 237.

Unterdrückung durch die kapitalistische Klasse ausgesetzt: Blockbuchen verhinderte einen weiten Vertrieb ihrer Filme.⁴⁵⁰ (Alexander in Lichtenstein 1981: 113)

Der Film *Native Land* war also auch als Speerspitze im Kampf gegen die in Hollywood üblichen *Block-booking* gedacht. Das Kollektiv hoffte darauf, dass seine Wirkung stark genug sein würde, um „eine neue nichtkommerzielle Vertriebsbasis in diesem Staate zu eröffnen, den jahrelangen Traum der linksgerichteten amerikanischen Dokumentaristen zu erfüllen“⁴⁵¹.

Gleichzeitig ist *Native Land* aber auch als ein Film über die Mitglieder von *Frontier Films* zu verstehen, die mit ihrem überwiegend jüdischen Einwanderer-Hintergrund noch nicht in den “American way of life” integriert waren und sich selbst noch nicht ganz als Amerikaner betrachteten; sie hatten es noch nicht geschafft, in der amerikanischen Filmindustrie zu Ansehen und Wohlstand zu kommen. Darüber hinaus waren sie auch als Filmschaffende Außenseiter, da sie nicht die populäre Kunst hervorbrachten, die der amerikanische Bürger zu dieser Zeit von einem Film erwartete.⁴⁵² Insofern muss *Native Land* auch als Film über die Filmschaffenden selbst erachtet werden, denn ebenso wie die Pioniere, Einwanderer und Afroamerikaner wollten sie in ihrem Heimatland – ihrem „Native Land“ – anerkannt werden. Deshalb waren die Filmemacher “[...] wie die militanten Gewerkschaften darauf bedacht zu zeigen, wer sie waren, und begehrten Anerkennung als solche, ohne Kompromiß bezüglich ihrer Person, ihrer Kunst und ihrer Herkunft“⁴⁵³.

The sheer force of the ‘tight fistful of emotion’ that Hurwitz expected the *Native Land* audience to come away with would not only strengthen the fight against fascism and the struggle for union organization, would not only open up distribution channels for labor films, but it would also call respectful attention to the filmmakers as an individual group of American artists; it would end, they hoped, their relative isolation.⁴⁵⁴

Unter dem Banner der *Bill of Rights*⁴⁵⁵ wollten also die Mitglieder von *Frontier Films* mit *Native Land* sowohl sich selbst als auch der arbeitenden Bevölkerung ein Existenzrecht und Gehör verschaffen. In einer Zeit, da der *New Deal* Roosevelts als Ausweg aus der

⁴⁵⁰ Alexander, William: „Frontier Films’, 1936-1941: Die Ästhetik der Wirksamkeit.“ In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981b, S. 113.

⁴⁵¹ Alexander 1981b, S. 113.

⁴⁵² Vgl. Alexander, William: *Film on the Left. American Documentary Film From 1931 to 1942*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981, S. 207f und Alexander 1981b, S. 113f.

⁴⁵³ Alexander 1981b, S. 114.

⁴⁵⁴ Alexander 1981a, S. 208.

⁴⁵⁵ Die *Bill of Rights* ist im Anhang abgedruckt.

Krise des Kapitalismus an Attraktivität verloren hatte, sollte der Film Rollenvorbilder im Kampf gegen den Faschismus in Amerika anbieten und das Recht auf Arbeit, gerechte Entlohnung und freie Meinungsäußerung sowie das Recht auf Versammlungsfreiheit durchsetzen.⁴⁵⁶ David Platt weist in diesem Zusammenhang aber darauf hin, dass es dem Kollektiv nicht darum ging, „den Kampf für die Bill of Rights, für das Recht, sich gewerkschaftlich zu organisieren, romantisch zu verklären“⁴⁵⁷.

Filmtechnisch als Beispiel der synthetischen Dokumentation überaus interessant, war *Native Land* eines der aufwendigsten Werke des *Radical Film Movements* seiner Zeit; dennoch sieht Michael Barchet diesen Film als gescheitert. Die Produktionsgeschichte von *Native Land* ist eine Geschichte andauernder Finanzierungsprobleme und ewiger Geldbeschaffungsnöte. Fertiggestellte Teile des Films wurden auf Veranstaltungen gezeigt, um Spenden zu erbitten, Meinungsverschiedenheiten verzögerten die Fertigstellung und läuteten schließlich auch den Bruch der *Frontier*-Gruppe ein. Darüber hinaus stellte *Native Land* als ein Film, der faschistoide Tendenzen im eigenen Land vermutet, in einer Zeit, in der man den Faschismus bekämpfte, eine Gefahr dar und verschwand bald aus den Kinos.

4.2.2. DAS LAFOLLETTE COMMITTEE

Unmittelbare Inspiration für *Native Land* bot eine Reihe von Anhörungen in Washington, die durch das *LaFollette Civil Liberties Committee* durchgeführt wurden. Dieses war ein Subkomitee des *Senate Committee on Education and Labor* und war durch eine Senatsresolution im Juni 1936 gegründet worden. Es existierte in der Folge vier Jahre lang. Wie schon diverse Untersuchungskomitees davor⁴⁵⁸ fungierte das Komitee als politisches Instrument in den Händen liberaler Kongressmänner.

Das Komitee verdankt zwar seinen Namen seinem Vorsitzenden, Senator Robert M. La Follette, jr.; dieser engagierte sich allerdings nur halbherzig in dessen Aktivitäten. Die Aggressivität der Untersuchungen ist vielmehr einigen radikalen Köpfen im

⁴⁵⁶ Vgl. ebd. S. 207 und Vowe 1996, S. 166.

⁴⁵⁷ Platt 1981, S. 164.

⁴⁵⁸ Das *Pecora Committee* (1932 bis 1933) etwa deckte unethische Praktiken von Bankiers auf; das *Nye Committee* (1934 bis 1936) demonstrierte die Rüstungsindustrie, indem es interne Preisabsprachen aufdeckte. Das *Black Committee* (1935) schließlich legte die Lobby der Energieversorgungsbetriebe offen. Für weitere Informationen siehe unter anderem Campbell 1982, S. 237.

Untersuchungsteam zu verdanken. Von Schlüsselmitgliedern wie Konsul John J. Abt und Charles Kramer wurde später sogar bekannt, dass sie Mitglieder der Kommunistischen Partei waren. Neben ihnen waren aber auch andere Komitee-Mitglieder stark linksorientiert.⁴⁵⁹ Jerold S. Auerbach schreibt in diesem Zusammenhang:

With a nucleus of at least half a dozen staff members sympathetic to Communist party doctrine, it is not surprising that incidents were selected, witnesses chosen, and reports drafted that stressed the theme of class warfare and placed responsibility for it squarely on the shoulders of the American capitalists. Industrial tyranny was a fact – and the La Follette Committee performed a genuine service in exposing it. Yet the committee, by producing a composite portrait of the American industrialists as an armed practitioner of class violence, probably did more to buttress the Communist party line than any other New Deal institution.⁴⁶⁰

Das *LaFollette Committee* wurde als Antwort auf den Druck von zwei Hauptquellen gegründet: Zum einen gab es Organisationen, die sich besorgt über die Notlage von Farpächtern im Süden des Landes zeigten, wie etwa das *Gardner Jackson's National Committee on Rural and Social Planning*. Das *National Labor Relations Board* wiederum wurde von rechten Industrialisten in seinen Bemühungen behindert, das Wagner-Gesetz⁴⁶¹ von 1935 durchzusetzen und so das Recht auf kollektive Tarifverhandlungen zu garantieren.⁴⁶² Der Widerstand im Senat war allerdings mit ein Grund, warum die Kommission den Farpächtern nie viel Aufmerksamkeit zollte. Bald wurden alle Untersuchungen aufgegeben, die den tiefen Süden betrafen. Stattdessen wurde der Fokus zumindest bis 1939 auf Aktivitäten gelegt, die Gewerkschaften unterminierten – hier wiederum mit Schwerpunkt auf die Industrieregionen des Nordens. Das Komitee deckte weit verbreitete Missachtungen des Rechtes der Arbeiterschaft auf gewerkschaftliche Organisierung durch Arbeitgeber auf. Besonders gängig war hierbei das Zerschlagen von Gewerkschaften („union-smashing“) durch das Engagieren von Gewerkschaftsspionen und die Zerschlagung von Streiks mittels für diese Zwecke eingelagerter Waffen und eingestellter Schlägertrupps. Ein großer Arbeitsbereich des Komitees umfasste die

⁴⁵⁹ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 238.

⁴⁶⁰ Auerbach, Jerold S.: *Labor and Liberty: The LaFollette Committee and the New Deal*. Bobby-Merrill, Indianapolis & New York, 1966, S. 169. Zitiert in Campbell 1982, S. 238f.

⁴⁶¹ Dieses Gesetz garantierte Arbeitnehmern in der Privatwirtschaft das Recht, Gewerkschaften zu gründen sowie an Streiks und Tarifverhandlungen teilzunehmen und sich zu organisieren, um diese Rechte zu verfolgen.

⁴⁶² Vgl. Campbell 1982, S. 237.

Aufdeckung der Methoden, mit denen Gewerkschaften ausspioniert wurden.⁴⁶³ Spionage-Agenturen wie *Railway Audit* und *Inspection Company* versuchten, ihre eigenen Aufzeichnungen zu zerstören, aber die Agenten des Komitees retteten die Fragmente aus dem Abfall und setzten sie wieder zusammen. Zwei der größten Detektiv-Agenturen im Feld, *Pinkerton's* und *Corporations Auxiliary Co.*, beendeten daraufhin im Jahre 1937 ihre Tätigkeiten im Bereich der Arbeitsspionage.

Durch seine Arbeit wurde das *LaFollette Committee* zu einer Stütze des *National Labor Relations Board* und somit ein wichtiger Hilfsapparat der CIO bei ihren Bemühungen, Gewerkschaften zu etablieren.

⁴⁶³ Vgl. ebd. S. 238. Rund 41.000 Spitzel haben zu dieser Zeit für ihre Arbeitgeber Gewerkschaften ausspioniert. Siehe hierzu auch Callenbach, Ernest: „Native Land.“ In: *Film Quarterly*, Jg. 26, Nr. 5, Herbst 1973, S. 62.

4.3. ZUR STRUKTUR VON *NATIVE LAND*

4.3.1. DAS ZUGRUNDE LIEGENDE PRINZIP

Der Film *Native Land* weist eine komplexe Struktur auf und bedient sich einer für die damalige Zeit unüblichen Vielfalt an kinematographischen Codes. Der Film kombiniert dramatisierte Sequenzen, die individuelle Charaktere und ihre Geschichte beleuchten, mit Dokumentarfilmmaterial und „Staged Documentary“-Szenen, bei denen die Handlung zwar auch inszeniert wird, deren lineare Logik aber eher einen thematischen denn einen narrativen Schwerpunkt setzt. Für Russell Campbell ist ein Eckstein der dialektischen Struktur des Films das alternierende Muster zwischen Hell und Dunkel, das stellvertretend für Fortschritt beziehungsweise Rückschritt steht und die Ästhetik vieler *Frontier-Films*-Produktionen kennzeichnet.⁴⁶⁴

Bei *Native Land* handelt es sich – trotz der verwendeten *Reenactments*, also inszenierter Szenen – um einen episodisch gestalteten Dokumentarfilm. Eine Aufschlüsselung der Sequenzen nach dem Paradigma von Syd Field, das in einem späteren Kapitel bei der Sequenzaufschlüsselung des Films *Salt of the Earth* zum Einsatz kommt, ist aus diesem Grund nicht möglich, da diese Art von Film zumeist nicht einen klassischen Spannungsbogen bedient.

Frontier Films stützen sich lose auf das Prinzip *These – Antithese > Synthese*. Hierbei belegt die These den Status quo; die Antithese setzt sich aber durch und wird vom Proletariat beziehungsweise einer neu errichteten Macht verkörpert. Das Ergebnis ist schließlich die Synthese, also eine neue Ordnung.

Das Kollektiv bediente sich bei der Produktion seiner Filme zumeist aber einer dialektischen Gestaltung, die zwar dem oben genannten Prinzip folgt, dieses aber mit dem Prinzip *Problem – Lösung* kombiniert. Der Bereich, der im Großen und Ganzen die Antithese umfasst, ist sich somit eigentlich durch einen Wechsel von Sequenzen der These und Sequenzen der Antithese bestimmt.

⁴⁶⁴ Vgl. Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982, S. 249.

Demnach lassen sich *Frontier*-Filme – in abgewandelter Form auch der Film *Native Land* – folgendermaßen aufschlüsseln: Zuerst werden die zerstörerischen Kräfte dramatisiert; daraufhin werden die dagegen ankämpfenden Kräfte vorgestellt; in der dritten Stufe werden wieder die zerstörerischen Kräfte thematisiert – diesmal aber so, dass man sich der Stärke der sie bekämpfenden Kräfte gewahr wird. Schließlich wird ein optimistischer Ausblick auf die Zukunft geworfen.⁴⁶⁵

In der Folge soll die Struktur des Films *Native Land* dem Prinzip von *These – Antithese > Synthese* entsprechend skizziert werden. Die Definition der einzelnen Sequenzen basiert auf den Vorschlägen von Russell Campbell in seinem Buch *Cinema Strikes Back* und von Michael Klein in seinem Artikel „Native Land: Praised Then Forgotten“, wobei sich die Sequenzaufteilung an der von Michael Klein vorgeschlagenen orientiert.

4.3.2. THESE

4.3.2.1. SEQUENZ 1: DAS DEMOKRATISCHE IDEAL

Begonnen wird der Film mit einem Prolog; dieser charakterisiert *Native Land* als „a document of America’s struggle for liberty in recent years“. Die darauf folgende Montage illustriert die Aussage, dass Freiheit das Ideal war, auf dem die USA gegründet wurden. Diese Sequenz stellt eine Exposition zur These und dem gesamten Film dar.

Im ersten Teil seiner Eingangssequenz versucht der Film, die Visionen der Pioniere wieder heraufzubeschwören; die zehn Eröffnungseinstellungen zeigen Wellen, die gegen die Atlantikküste prallen und erinnern damit sehr an die Schlusssequenz von *The Wave* und die ersten Einstellungen von *Potemkin*. In sieben Minuten wird die Entdeckung und Besiedlung Amerikas erzählt – die Zeit von 1607 bis ins späte 19. Jahrhundert. Illustriert wird diese durch 106 Einstellungen auf die stürmische See, die Berge, den Wald, Brücken, Kirchen, ein Rathaus in New England und Gräber ebenso wie Bronzestatuen der Helden des Bürgerkrieges. In diesem Zusammenhang wird eine Einstellung auf die Statue von Thomas Jefferson über die Landschaftsbilder gelegt; durch seine tragende Rolle für den Kampf der Amerikaner um ihre Freiheit ist er ein wichtiges Symbol für die Botschaft des

⁴⁶⁵ Vgl. Alexander 1981b, S. 108f.

Films. Weitere Einstellungen von Immigranten, Pionieren, Fabriken, Stahlträgern, Zügen, Städten, Telefonkabeln, Kränen, gepflügten Äckern, der amerikanischen Flagge und der Freiheitsstatue erzählen den Übergang des amerikanischen Volkes von der Agrargesellschaft Jeffersons zum industriellen Kapitalismus der Neuzeit.⁴⁶⁶ Vereint werden diese Bilder in einem Off-Kommentar von Paul Robeson:

We came in search of freedom, but there were dangers in the deep woods. [...] We were alone, but we took hold. [...] We built liberty into the beams of our houses. [...] We had to defend our freedom with arms [...] we declared our independence. [...] We fought a seven-year war. [...] We hold these truths to be self-evident that all men are created equal: the voice of Thomas Jefferson. [...] We established a Bill of Rights, and led by Lincoln we fought a civil war to extend those rights to the whole people. [...] Freedom, happiness – not always a fact but always a shining hope.

Für William Alexander definiert diese erste Sequenz die zentrale Aussage des Films, die durch Sätze wie „We built liberty into the beams of our houses“, „The old words, the historic documents – we built them into bridges, and dynamos, and concrete cities“ und „Democracy fought for and built into the steel girders of America“ Gestalt annimmt. Allerdings werden gleichzeitig die zwei Gefahren aufgezeigt, denen die Amerikaner sich zu stellen haben: Zum einen die Verkümmern dieser Ideale, Dokumente und Worte zu Klischees, die nicht mehr länger gelebt werden; zum anderen der Glaube daran, dass Siege ewig währen könnten. Deshalb appelliert der Film an die Zuseher, dass sie sich wieder auf die *Bill of Rights* zurückbesinnen mögen, die “more than a dream, more than a document” sei, sondern vielmehr ein “way of life”.⁴⁶⁷

SEQUENZ 2: EIN BAUER ÄUSSERT SEINE MEINUNG (MICHIGAN-SEQUENZ)

Mit der zweiten Sequenz wird die eigentliche These eingeläutet; der Status Quo wird in den folgenden Sequenzen dem Publikum vor Augen gehalten – also die vom Film thematisierten Missstände in der amerikanischen Gesellschaft. In der Michigan-Sequenz wird eingangs der Vergangenheit die Gegenwart – in diesem Fall das Jahr 1934 – gegenübergestellt. Gleichzeitig folgt hier auf die Verallgemeinerung der Eingangssequenz ein spezielles Beispiel zur Veranschaulichung.⁴⁶⁸ In der Sequenz über den Farmer aus Michigan, Fred Hill, wird eingangs die Wärme der familiären Verbundenheit dadurch

⁴⁶⁶ Vgl. hierzu Klein, Michael: “Native Land: Praised Then Forgotten.” In: *The Velvet Light Trap*, Nr. 14, Winter 1975, S. S. 14 und Alexander, William: *Film on the Left. American Documentary Film From 1931 to 1942*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981a, 231f.

⁴⁶⁷ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 232.

⁴⁶⁸ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 251.

vermittelt, dass der Zuschauer den Farmer im glücklichen Beisammensein mit seinem Sohn sieht. Fred setzt seinen Sohn auf das Pferd vor seinem Pflug; sie scherzen miteinander. Doch schon zuvor wird die Spannung aufgebaut, indem wir Freds Sohn zu seinem Vater laufen sehen, um ihm mitzuteilen, dass Besucher gekommen sind. Die ungeduldig klopfenden Finger einer beringten Hand am Fenster eines dunklen Autos verstärken das aufkommende Gefühl der Bedrohung.⁴⁶⁹

Als Fred sich im Haus das Gesicht wäscht, erklärt ihm seine Frau, dass die Männer wissen wollten, ob er derjenige gewesen sei, der zuvor bei einem Treffen von Farmern seine Meinung geäußert hatte. Die Spannung verstärkt sich, als Fred mit den Besuchern weggeht, um sich zu unterhalten. Die danach folgende Parallelmontage von Freds Sohn, der das Feld pflügt und Freds Ehefrau, die Kartoffeln schneidet, konzentriert sich jeweils auf das schneidende Messer und die Schneide des Pfluges, wodurch die bevorstehende Gräueltat schon angekündigt wird. Die folgenden Szenen lassen die Vorahnung zu Gewissheit werden. Nachdem sie die Männer weglaufen sieht, sucht Freds Frau verzweifelt nach ihrem Mann. Die Sequenz endet am Fluss – der ermordete Fred liegt in den Armen seiner Frau.⁴⁷⁰

Paul Robeson's Off-Kommentar kommentiert die Szene als das erste Beispiel für das Schlüsselmotiv des Films: „A man's farm invaded. His liberty attacked, the right of free speech denied to an American.“

SEQUENZ 3: DER GEWERKSCHAFTSFÜHRER

Nahtlos wird vom Fluss, in dem Fred Hills Leiche liegt, auf eine Brücke und die sich dahinter auftürmende Stadt übergeblendet. Wir sind in Cleveland, Ohio, im Frühling 1936. Robeson's Kommentar zufolge haben die Bürger der Stadt nie etwas von dem Vorfall in der zuvor gezeigten Szene gehört; sie halten die *Bill of Rights* noch immer für selbstverständlich.

Eine von ihnen ist ein unschuldiges Mädchen, das singend die Fenster eines Fremdenheims wäscht und mit einem spielenden Jungen auf der Straße scherzt. Später will sie die Tür zu einem der Zimmer öffnen, die verstellt zu sein scheint. Alarmiert verschafft sie sich gewaltsam Zutritt und schreit auf, als sie den Körper eines ermordeten Gewerkschaftsführers im Zimmer entdeckt. Die Szene wird durch einen blinden Mann, der

⁴⁶⁹ Vgl. Alexander 1981a, S. 233.

⁴⁷⁰ Siehe hierzu ebd. 1981, S. 233 und Campbell 1982, S. 251.

über den Times Square geht, aufgelöst, und der Off-Kommentar lässt den Zuschauer wissen, dass weder die Zeitungen, noch das Radio über den Vorfall berichtet haben.⁴⁷¹

SEQUENZ 4: SCHWARZE UND WEISSE FARMPÄCHTER (ARKANSAS-SEQUENZ)

Für diese Szenenabfolge ist ein Treffen von schwarzen und weißen Farmpächtern in einer Kirche in Fort Smith, Arkansas, im Juli 1936 der Ausgangspunkt. Die Pächter beraten hier darüber, wie sie zu faireren Löhnen kommen können. Das Treffen wird jäh von den plötzlich auftauchenden Hilfsheriffs unterbrochen. Ein weißer Farmer flüchtet und wird bis in die Sümpfe verfolgt. Er verbindet noch die Schussverletzung am Bein eines schwarzen Farmpächters, bevor sie gemeinsam weitergehen – der weiße Farmer den Afroamerikaner stützend. Die beiden glauben die Gefahr schon gebannt, aber der Zuseher, der die beiden aus der Perspektive des sie beobachtenden Mannes betrachtet, weiß, dass dem nicht so ist. Der Afroamerikaner wird aus dem Hinterhalt erschossen – sein Körper liegt tot auf der staubigen Straße. Kurz darauf wird auch sein weißer Freund von einer Kugel in den Rücken getroffen; er sackt in einem Stacheldrahtzaun zusammen. Während das Trauerlied „Dusty Sun“ erklingt, verweist Paul Robeson darauf, dass durch diesen Vorfall – wie viele andere – die Rechte von einfachen Amerikanern vernichtet wurden, aber „few knew and few remembered“.

4.3.3. ANTITHESE

SEQUENZ 5: EIN NEUER TAG IN AMERIKA

Diese Sequenz stellt eine Exposition der Antithese dar. Noch einmal wird der Status quo gezeigt; diesmal wird aber schon auf die Veränderungen, die die Gesellschaft zu durchdringen beginnen, eingegangen. Dabei steht gerade Wahl des Themas „der Morgen eines neuen Tages“ stellvertretend für das Erwachen der Gesellschaft in Bezug auf ihr Erkennen der vorherrschenden Missstände.

Diese siebeneinhalb Minuten lange Dokumentarsequenz, begleitet von Paul Robesons Lied „American Day“, zeigt amerikanische Bürger in ihrem Lebensalltag – sie stehen auf, sitzen

⁴⁷¹ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 233, Campbell 1982, S. 251 und Klein 1975, S. 14.

beim Frühstück; die Kinder gehen in die Schule, die Erwachsenen zur Arbeit. Dann werden die Maschinen angeworfen und amerikanische Bürger verrichten ihre Arbeit.

In einer der Schlüsselaussagen des Films erklärt Paul Robeson, wie die Menschen gelernt haben, Stärke aus dem gemeinsamen Vorgehen zu ziehen und sich dadurch der Gedanke an eine gewerkschaftliche Organisierung etablierte:

They learned to work together and therefore they had to learn to think together, to move together, to act together, to grapple with the tough problems of the 20th century. [...] America took up stronger than ever the idea of community action. Tenant leagues, public forums, committees, clubs. The idea of union took hold of the American people.

Somit hat die eigentliche Antithese des Films begonnen: Der Off-Kommentar wird durch Bilder von Gewerkschaftstreffen illustriert. Mitglieder erheben sich und sagen ihre Meinung; Robeson nennt sie die „new pioneers“. Für sie bedeutet die *Bill of Rights* das Recht auf Brot und Butter, Rentenvorsorge, Krankenversicherung und eine 40-Tage-Woche. Mit Selbstbewusstsein sind sie aus der Depression hervorgegangen. Während eines Close-ups auf einen Gewerkschafter schlägt Robeson wieder ernstere Töne an: “Yet this man’s name was on file in an office building.”

SEQUENZ 6: SPIONE IM AUFTRAG DER ARBEITGEBER

Diese Sequenz ist mit fast 26 Minuten die längste des Films und stellt somit auch sein Herzstück dar; William Alexander zufolge hebt diese Sequenz eines der Schlüssel motive des Films hervor – nämlich das Aufdecken faschistischer Kräfte in Amerika.⁴⁷²

Zu Beginn weist eine schnell geschnittene Montage den Zuseher in die Arbeitsmethoden der Spionage-Agenturen ein. Dann folgt die fiktive Geschichte von Harry Carlisle, einem Informanten, der erfolgreich die Gewerkschaft infiltriert. Als er sich weigert, das Mitgliedsbuch der Gewerkschaft zu beschaffen, wird er damit erpresst, dass man seine Spionage der Gewerkschaft verraten werde. Also belügt er seine Genossen und spielt ihnen vor, überfallen worden zu sein, um nicht in Verdacht zu geraten und sein Leben zu schützen. Eine Parallelmontage zeigt Harry, der sich mit einem falschen Verband um den Kopf auf den Weg zum Gewerkschaftstreffen macht, und die Gewerkschafter, die Tischtennis spielen und Plakate aufhängen. Das Gewerkschaftslied „Which Side Are You On?“ mokiert dabei nicht nur Harrys Verrat, sondern konfrontiert auch das angestrebte Zielpublikum mit einer Gewissensfrage.

⁴⁷² Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 236.

In dieser Sequenz werden – wie auch in den anderen dramatisierten Szenen des Films – dem Zuseher ständig die Themen soziales Bewusstsein, Verschwörung und der Kampf um die eigenen Rechte vor Augen geführt. Die Schwäche und die Schuld des Spions Harry werden in Kontrast zum heroischen Gewerkschaftspräsidenten gesetzt; dieser repräsentiert Gewerkschaftsloyalität der Versuchung zum Trotz, die im Film durch die „red-headed woman“ in den Gewerkschaftsliedern verkörpert wird.⁴⁷³

SEQUENZ 7: DIE SCHWARZE LISTE

Diese schnell geschnittene Dokumentarsequenz zeigt, wie Information über die Mitarbeiter in den Unternehmen weitergeleitet wird; über Diktaphone, Schreibmaschinen, Telefone und Memos kommen Verdächtige auf eine Schwarze Liste und werden dann gekündigt – oft unter fadenscheinigen Vorwänden oder ohne triftigen Grund. Exemplarisch zeigt der Film Arbeiter, und Paul Robeson schildert die Gründe für ihre Kündigung. Zu den Einstellungen auf einsame Arbeitslose, die durch die Straßen gehen, fragt Robeson: „Where was the right to organize? Where was the Bill of Rights?“ „At this point both the American people in the film and the audience watching the film begin to discover the full nature of the conspiracy, the connection between the events shown in the film.“⁴⁷⁴

SEQUENZ 8: DAS RECHT AUF ARBEIT

Wehmütige Töne werden von martialischer Musik abgelöst. Wochenschau-Aufnahmen zeigen Arbeiter, die stolz streikend durch die Straßen marschieren. Die Sequenz erzählt von einer sich erhebenden Arbeiterklasse, die keine Angst mehr vor Repressalien hat, sondern vermehrt Gewerkschaften beitrifft und mutig um ihre Rechte kämpft⁴⁷⁵:

Here's how we tore up the blacklist. Here's how we smashed the spy system under our feet. [...] We won back our rights as Americans. We re-organized. We went on the march. No more fear in the streets. No more meetings in the dark. We carried our names in the open air. A thousand new members a day. Two and a half million new people never organized before. Organization - a new declaration of independence for the people.

Robeson erklärt dem Zuschauer, dass die Gewerkschaft auch die durch die Unabhängigkeitserklärung⁴⁷⁶ versprochenen Grundrechte auf Leben, Freiheit und das

⁴⁷³ Siehe hierzu ebd. 1981, S. 236.

⁴⁷⁴ Klein 1975, S. 15.

⁴⁷⁵ Siehe unter anderem auch Campbell 1982, S. 253.

⁴⁷⁶ Die Unabhängigkeitserklärung ist im Anhang abgedruckt.

Streben nach Glück garantiere und er zählt die Erfolge auf, die durch die Gewerkschaften und Streiks bisher erzielt wurden. Der Film illustriert dies durch lachende und tanzende Mitglieder der *Laundry Workers Union* bei einem Bootsausflug.

Robeson feiert die Triumphe der Gewerkschaften, während streikende Arbeiter durchs Bild ziehen:

Unions were doubled, tripled in one year. Spies cannot stop this wave of organization. You cannot blacklist the whole people. [...] Here in their organizations was the new strength of the people. [...] Millions of little people bended together to protect each other.

SEQUENZ 9: DER LADENBESITZER

Im folgenden Filmabschnitt weicht der Film vom klassischen Prinzip *These – Antithese > Synthese* ab; Noch einmal werden die angeprangerten Missstände in Erinnerung gerufen und durch exemplarische Einzelschicksale illustriert. Diese Rückbesinnung auf die These fungiert als Warnung vor einer etwaigen Unaufmerksamkeit der Gesellschaft, die sich durch erste Erfolge in der gewerkschaftlichen Organisierung und dem Kampf um mehr Rechte einschleichen könnte. Auf Sequenzen, die den Status quo illustrieren, folgen aber diesmal Sequenzen, die die Kämpfe der gegen die zerstörerischen Kräfte ankämpfenden Bevölkerung vor Augen führen und gleichzeitig auch Lösungsvorschläge anbieten. Diesmal wird man sich aber der Stärke dieser Menschen gewahr.

Diese *Reenactment*-Episode zeigt einen dieser oben genannten kleinen Leute – den Lebensmittelhändler Fred Mason in Memphis, Tennessee, der sich auch für die Rechte der Arbeiter einsetzt. Aber für seine Courage wird Mason von einem Mann bedroht, der ihm rät, die Stadt zu verlassen. Der zerplatzende Luftballon des kleinen Mädchens in seinem Laden, über den die beiden zuvor noch gelacht hatten, wird nun ein Symbol für die zerplatzenden Träume Masons und der gewerkschaftlich organisierten Arbeiter.

Auf dieses Beispiel aufbauend schildert Robeson, wie die wichtigen Männer der Gewerkschaften herausgefiltert und unschädlich gemacht werden. Drastisch wird dies illustriert von leblosen Körpern, die – in Säcke verpackt – aus Autos geschmissen werden: „Murder one man, frighten a thousand. It's technique.“

SEQUENZ 10: UNTERDRÜCKUNG

Um diese die vorige Sequenz abschließenden Worte Robesons zu untermauern, fasst die folgende Sequenz Wochenschau-Material über Aufsehen erregende Ereignisse zusammen: In Ambridge, Pennsylvania, feuert die Polizei im Jahre 1933 in eine Menge streikender

Stahlarbeiter. Diese Szenen werden kombiniert mit Material von Leo Seltzer von der *Film and Photo League* über gewalttätige Polizeihandlungen während der Hans-Weidemann-Proteste in Brooklyn im Jahre 1933; in San Francisco setzt die Polizei Tränengas gegen die Menge zu Zeiten des Generalstreiks im Jahre 1934 ein, und in Florida prügeln Polizisten auf Demonstranten ein und zerren diese weg.⁴⁷⁷

SEQUENZ 11: ENTRÜSTUNG

Die Unterdrückung provoziert eine Aufschrei im liberalen Sektor der Gemeinschaft: Die folgende zweiminütige *Reenactment*-Szene zeigt einen Priester, der von seiner Kanzel aus an die Kirchengemeinschaft appelliert, sich gegen die Ungerechtigkeiten zu stellen, die den Menschen widerfahren würden. Auch lässt er wissen, dass er sich weigere, still zu bleiben, obwohl reiche und einflussreiche Bürger ihn dazu genötigt hätten. Seine Rede vermittelt die Gefahr, in die sich diese isolierten Gegner der Unterdrückung durch ihre Opposition begeben.⁴⁷⁸ Diese Sequenz formuliert erneut die Antithese – sie führt den Mut des Einzelnen, der gegen die zerstörerischen Kräfte aufbegehrt anhand des Priesters vor Augen.

SEQUENZ 12: DER KU-KLUX-KLAN

Der folgenden *Reenactment*-Sequenz ist wieder eine Sequenz, die die These des Films formuliert; sie liegt eine wahre Begebenheit zugrunde. Die Sozialisten Joseph Shoemaker und Eugene Poulot hatten in Florida die Partei der Modern Democrats gegründet. Im Zuge des Wahlkampfs hatten sie laut Paul Robeson versprochen, „to smash the political machine of the KKK“. Bei einem Treffen am 30. November 1935 wurden sie von der Polizei an den KKK übergeben, der sie daraufhin auspeitschte, kastrierte, teerte und federte. Shoemaker starb an den Folgen seiner Verletzungen.⁴⁷⁹

Diese Ereignisse werden in Sequenz 12 nachgestellt. Es ist Nacht, als etwa 20 KKK-Mitglieder in weißen Roben die Opfer aus den Autos zerren, ihnen die Kleider ausziehen, sie an einem Baumstamm festbinden und schließlich teeren und federn. Die Erzählung von Paul Robeson bringt diese Ereignisse in Zusammenhang mit anderen Manifestationen heimischen Faschismus:

⁴⁷⁷ Siehe Alexander 1981a, S. 234 und Campbell 1982, S. 254.

⁴⁷⁸ Vgl. Alexander 1981a, S. 234.

⁴⁷⁹ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 255.

Here was treason in America. The face of fascism. KKK. Black Legion. Associated Farmers. Silver Shirts. Christian Front. Lies. Torture. Blackmail. Lynch law. Dr. Rogers tarred and feathered. Ministers, teachers – forced from their profession. Open terror. And secret persecution. Whatever their mask, these forces hated one thing: the practice of democracy.

SEQUENZ 13: DIE MACHT DES VOLKES

“These crimes could no longer be hidden from America. [...] That was the thunder of our voices demanding that light be turned on these hidden crimes.” So leitet Paul Robeson die nächste Episode ein, in der dokumentarisches Material die demonstrierenden Massen auf den Straßen ebenso zeigt wie eine schnelle Montage die Züge und Flugzeuge, die Tausende von Protestbriefen nach Washington transportieren. Dies führt zur Gründung des *LaFollette Comitee*.

Im zweiten Abschnitt der Sequenz, die sich auf die Antithese des Films bezieht, fasst eine schnelle Montage die Versuche der „Bösewichte“, belastendes Material zu vernichten, zusammen. Sie versuchen unterzutauchen, aber für viele ist es bereits zu spät. Während eine „Staged Documentary“-Sequenz die Arbeit der Kommission bei der Zusammensetzung der Dokumente zeigt, berichtet der Off-Kommentar von der Freilegung eines weit reichenden Rings der Spionagetätigkeiten und eines Verschwörungsnetzwerks.

The piecing together of the evidence is also a metaphor for the process by which the audience by their own experience is coming to comprehend social reality by understanding the connections between what at first seemed to be disparate events in the film.⁴⁸⁰

Es folgt eine zweiminütige Animation, in der anhand einer Karte von den Vereinigten Staaten dieser Prozess veranschaulicht wird. Die Verschwörung wird dabei durch ein Spinnenetz repräsentiert, ein Close-up auf ein Auge und ein Ohr verkörpern die Spionage. Die sich abwechselnden Bilder illustrieren dramatisch die Erzählung von Paul Robeson:

The Senate revealed the spies of a secret war all over the country, planted in every local. [...] The Senate revealed the existence of private armies, armies of criminals organized for a secret war in every state of the union. [...] Here was a criminal conspiracy to undermine the Bill of Rights, to weaken the strength of America, exposed. Exposed to the light of day. The American people had won again: Their enemies could no longer operate in disguise. [...] Democracy was coming back.

Diese Sequenz hebt deutlich die Erfolge im Kampf gegen die zerstörerischen Kräfte hervor.

⁴⁸⁰ Klein 1975, S. 15.

SEQUENZ 14: DAS MEMORIAL-DAY-MASSAKER

Diese Szenenfolge nimmt den Memorial Day 1937 als Ausgangsbasis. Das Massaker anlässlich des Heldengedenktages in Chicago wird mit einem traditionell friedlichen Feiertag in anderen Teilen Amerikas gegenübergestellt.⁴⁸¹

Während Paul Robesons Erzählung den Memorial Day als „a moment in the history of the Bill of Rights“ beschreibt, zeigen die Bilder des Films erst Amerikaner, die die Toten ehren und Kränze an Gräbern niederlegen. Dann wird dem Zuseher die Idylle der spielenden Kinder im Park und der Familien im Zoo vermittelt. Während in vielen Teilen des Landes Picknicks und Paraden abgehalten werden und sich die Menschen ihrer Ferien auf der Straße, im Park oder Zoo erfreuen, schwenkt die Montage jäh auf einen anderen Schauplatz um: Fotografien zeigen, wie Polizei und Nationalgarde vor dem Republic Steel Plant 2.000 streikende Arbeiter und ihre Familien angreifen. Man hört Schüsse, Sirenen und Schreie und Paul Robeson kommentiert: „An act of fascism. Ten killed, ninety injured. The act of a desperate minority. The dead were all shot in the back.“

Michael Klein zufolge zeigt diese Episode: „The reforms of the LaFollette Committee are not seen as a complete solution to the dialectic of struggle between labor and capital.“⁴⁸²

4.3.4. SYNTHESE

SEQUENZ 15: „WIR WERDEN ES NICHT VERGESSEN.“

Die erschreckenden Bilder der vorangegangenen Szenen werden mit einer Überblendung in eine *Reenactment*-Szene am Grab eines der Getöteten aufgelöst. Die trauernde Witwe weint und bricht am Grab ihres Mannes zusammen. Ein Freund des Verstorbenen hält eine militante Grabrede, in der er betont, dass dieser tapfere Mann das Recht hatte zu streiken. Aber vor allem eine Aussage bleibt hängen, die als ein Motto des Films erachtet werden könnte: „We won't forget that, never!“ Diese Worte wiederholt Paul Robeson in seinem Off-Kommentar.

⁴⁸¹ Vgl. Platt, David: „Native Land' ist eine machtvolle Entlarvung der ‚Kleinen Hitlers' Amerikas“. In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 165.

⁴⁸² Klein 1975, S. 15.

Untermalt wird die Sequenz durch das Motiv des Opfertanzes aus Igor Stravinskys „Die Frühlingsweihe“, in dem Russell Campbell die Botschaft transportiert sieht, dass aus dem Martyrium ein neues Leben entstehen wird.⁴⁸³ Dies ist die optimistische Botschaft der Synthese, die den Beginn einer neuen sozialen Ordnung in Aussicht stellt.

SEQUENZ 16: DAS DEMOKRATISCHE IDEAL

Die Schlussmontage ist sowohl in Bezug auf die Bilder als auch die Erzählung Robesons eine Reprise auf die Anfangssequenz des Films; noch einmal werden Bilder aus der Vergangenheit und der Gegenwart heraufbeschworen – Berge, Felder, das Meer, Schornsteine, Stahlbrücken und Wolkenkratzer ebenso wie Bilder der Statuen von Thomas Jefferson und Abraham Lincoln sowie die amerikanische Flagge. Noch einmal soll der Zuseher daran erinnert werden, wachsam zu sein und gegen die zu kämpfen, die Amerikas hart erkämpfte Freiheit unterdrücken wollen.⁴⁸⁴

Die eingangs gewählten Worte „more than a dream, more than a document, the Bill of Rights meant a way of life“ finden ihr Echo am Ende des Films in der Aussage “more than a weapon for democracy, the unions grew to be the center of people’s lives”.⁴⁸⁵ Und nicht zufällig wird am Schluss des Films der Titel „A Frontier Films Production“ über ein Bild der Freiheitsstatue gelegt.

4.3.5. DAS ALTERNATIVE ENDE

William Alexander mutmaßt, dass die Mitglieder von *Frontier Films* vermutlich schon vor dem Angriff auf Pearl Harbor wussten, dass das Ende einer Ära erreicht war. Aus diesem Grund versuchten sie wohl, dem offensichtlichen Schicksal des Films zuvorzukommen, indem sie *Native Land* mit einem von Paul Robeson gesprochenen Epilog versahen, der jedoch Jahre später wieder herausgeschnitten wurde:

This end is our beginning. Today, as never before, we must stand up for our rights as Americans. Together with the peoples of the world we are fighting the greatest enemy of our liberty – the Hitler axis. The scourge of mankind must be destroyed. We Americans have had to fight for our liberty in every generation.

⁴⁸³ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 257.

⁴⁸⁴ Vgl. Alexander 1981a, S. 235 und Campbell 1982, S. 258.

⁴⁸⁵ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 236.

“Native Land” shows this struggle in our own times. A great and intense conflict. There were many casualties, many wrongs. Yet American labor and the American nation are stronger for having passed through this fire. Labor is producing for victory. We are becoming an organized people, a united people. No appeasers, fifth columnists or native Fascists can divide us. With the united power of field and factory and arms, we will deliver the blows to crush fascism.

For only absolute victory over Hitler and Japan can safeguard our democratic gains and preserve the independence of America.⁴⁸⁶

Aber auch dieser Epilog konnte *Native Land* nicht mehr retten. Obwohl die Kommunistische Partei zwar Gefallen an dem Epilog fand, propagierte auch sie eine Politik der Einigkeit und unterstützte deshalb den Vertrieb des Films nicht.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Zitiert in ebd. S. 238f.

⁴⁸⁷ Siehe hierzu ebd. S. 239.

4.4. PRODUKTION UND DISTRIBUTION DES FILMS

4.4.1. ZUR PRODUKTIONSGESCHICHTE VON *NATIVE LAND*

Während Hollywood zu dieser Zeit die Thematisierung von Armut oder Arbeitslosigkeit in seinen Filmen vermeidet, ist es ein vorrangiges Ziel der *Frontier-Films*-Gruppe, in ihren Produktionen das Leben im gegenwärtigen Amerika wahrheitsgemäß zu reflektieren. Mit dieser Intention stellt sich das Kollektiv vor allem Gewerkschaften, Bildungsstätten, sozialen Hilfsorganisationen, Bauern-Verbänden und Friedensorganisationen als Sprachrohr zur Verfügung.⁴⁸⁸

For the newly formed film group, this vision was to be recreated in labor's struggle for equal rights and in the discovery, through that struggle, of cooperation as a way of life. According, they would make films on the frontier of the labor battle, in support of industrywide unionisation under the CIO.⁴⁸⁹

In diesem Bestreben sind die Mitglieder von *Frontier Films* Pioniere, denn noch nie zuvor ist eine linke unabhängige Produktionsfirma mit diesem Vorhaben erfolgreich gewesen.⁴⁹⁰

Zu Beginn des Jahres 1937 festigt sich bei *Frontier Films* der Plan, einen Film über den Kampf um Bürgerrechte zu produzieren, der sich auf die Ergebnisse des *LaFollette Committee* in Bezug auf Gewerkschaftszerschlagungen und die Praktiken der weit verbreiteten Gewerkschaftsspionage stützen sollte. Auch das Buch *The Labor Spy Racket*⁴⁹¹ von Leo Huberman fungiert hierfür als Inspirationsquelle.

Die Literatur widerspricht sich in Bezug auf die ursprünglichen Pläne für *Native Land*: Während Russell Campbell in seinem Buch *Cinema Strikes Back* davon ausgeht, dass *Frontier Films* den Film ursprünglich als einen weiteren Teil der Wochenschau-Serie *World Today* im Ausmaß von zwei Akten geplant hatte, verweist William Alexander in *Film on the Left* darauf, dass das Kollektiv einen Vierakter vorgesehen hatte, der auf einem

⁴⁸⁸ Siehe hierzu Alexander, William: *Film on the Left. American Documentary Film From 1931 to 1942*. Princeton University Press, Princeton, 1981a, S. 146.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 148.

⁴⁹⁰ Siehe hierzu ebd. S. 148.

⁴⁹¹ Leo Huberman: *The Labor Spy Racket*. Modern Age Books, New York, 1937.

vierseitigen Drehbuch von Lionel Berman basieren sollte, das Willard Van Dyke und Michael Gordon für ihren ersten Dreh ausgehändigt worden war.⁴⁹²

In jedem Fall beginnt noch im Oktober desselben Jahres die Produktion unter der Regie von Michael Gordon von *Group Theatre*; Willard Van Dyke ist zu diesem Zeitpunkt für die Kamera zuständig. Die beiden reisen zu einer Farm nahe Poughkeepsie, um eine erste Szene für den damals geplanten Film *Labor Spy*⁴⁹³ zu drehen. Allerdings empfindet Leo Hurwitz diese ersten gedrehten Szenen als zu schematisch und zu wenig radikal. Auch sieht er die Notwendigkeit gegeben, das erste Drehbuch von Lionel Berman zu überarbeiten. In der Folge übernehmen Leo Hurwitz und Paul Strand die Regie des Films und schreiben gemeinsam mit Ben Maddow das Drehbuch um.⁴⁹⁴ Fast das gesamte von Van Dyke und Gordon gedrehte Material wird nach dieser Restrukturierung des Projektes Anfang 1938 verworfen. Van Dyke wird seiner Verantwortung enthoben, woraufhin er im Dezember mit Ralph Steiner *Frontier Films* verlässt und *American Documentary Films, Inc.* gründet.⁴⁹⁵

In dieser Phase kristallisiert sich auch heraus, dass der Film Spielfilmlänge haben sollte, was es der Gruppe ermöglichen würde, die Thematik mit mehr Tiefgang zu behandeln. Allerdings erfordert dies ein Überdenken der Finanzen. Obwohl die Gruppe – trotz eines weitgehenden Gehaltsverzichts auf Seiten der Filmemacher – hierfür nur wenig Geld hat, kratzt man bis April 1938 ein Startkapital von 7.000 Dollar zusammen. Weil *Frontier Films* sich bewusst seine Unabhängigkeit von Hollywood bewahren will, vermeidet man bei der Realisierung des Films Verbindungen zu Hollywood sowie der Regierung und zur Wirtschaft. Das bedeutet aber auch, dass die Gruppe bei ihrer Arbeit von Spendern und Sponsoren abhängig ist. Dennoch ist man zuversichtlich, das restliche Geld während der Produktion aufbringen zu können und peilt optimistisch eine benötigte Gesamtsumme von 40.000 Dollar an. Allerdings muss *Frontier Films* dem Projekt Prestige verleihen, um

⁴⁹² Siehe hierzu Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. UMI Research Press, Ann Arbor, 1982, S. 239f und Alexander 1981a, S. 147 und 206.

⁴⁹³ *Labor Spy* war anfänglich der Arbeitstitel des Films; erst später wurde er in *Native Land* umbenannt.

⁴⁹⁴ Das Drehbuch zu *Native Land* hatte Ben Maddow nicht allein verfasst; vielmehr ist es das Ergebnis einer Unzahl von Konferenzen und Diskussionen. Nach dem Abgang von Ralph Steiner und Willard van Dyke gab es aber offenbar keine ernstere Diskussionen mehr, was den politischen Inhalt des Films angeht. Weitmehr rückten die Struktur und die Frage, welches Material in den Film aufgenommen werden sollte, in den Mittelpunkt. Siehe hierzu Campbell 1982, S. 242.

⁴⁹⁵ Vgl. Alexander 1981a, S. 179 und Campbell 1982, S. 239.

Leute auch dazu zu bringen, sich finanziell daran zu beteiligen. Tatsächlich hat man Glück bei diversen Kongressabgeordneten und Gewerkschaften. Zumindest vier Mitglieder des *House of Representatives* werden in der Folge sogar Mitglieder des *Frontier's Advisory Board*. Bis April 1938 sammelt *Frontier Films* Unterstützungserklärungen der *American Newspaper Guild*, der *Transport Workers Union*, der *United Federal Workers of America*, der *State, County, and Municipal Workers*, der *National Maritime Union*, des *United Office* und der *Professional Workers of America* sowie des *Textile Workers Organizing Committee*. Auch Vereine wie die *League of Women Shoppers* und die *Labor Housing Conference* unterstützen das Vorankommen des Films. Interessanterweise ist es der Gruppe aber nicht möglich, die Unterstützung der *American Civil Liberties Union* zu erhalten.⁴⁹⁶

Im Sommer 1938 hat Ben Maddow – unter Beteiligung von Leo Hurwitz und Paul Strand – das Drehbuch für den geplanten Spielfilm fertig gestellt, das im Wesentlichen auf wahren Begebenheiten basiert, von denen die meisten tatsächlich von der *American Civil Liberties Union* und dem *LaFollette Committee* untersucht worden waren, wie etwa die Ermordung eines Gewerkschaftsfarmers in Michigan im Jahre 1934, die Ermordung eines Gewerkschaftsorganisations in Cleveland im Jahre 1936, die Erschießung eines schwarzen und eines weißen Farmpächters durch Hilfssheriffs in Arkansas im Jahre 1936, die Ermordung von Joseph Shoemaker am 30. November 1935 oder das Republic Steel Massacre von 1937.

Da Leo Hurwitz über ein theoretisches Verständnis verfügt, das den meisten anderen *Frontier*-Mitgliedern fehlt, ist er auch wesentlich intensiver als Paul Strand am Entwurf des Drehbuchs beteiligt.⁴⁹⁷ Er hat deshalb auch einen entscheidenden Einfluss auf die Struktur des Films, dessen dialektische Struktur – wie schon zuvor bei dem Film *Heart of Spain* – marxistischen Prinzipien folgt.⁴⁹⁸ Ben Maddow kommen allerdings zunehmend Zweifel an diesem sehr schematisch gehaltenen Aufbau; er kritisiert den Mangel an Überraschungen bei dieser Herangehensweise. Dies ist nur ein Beispiel für die Unstimmigkeiten, die die Produktion von *Native Land* innerhalb des Kollektivs bewirkte.

⁴⁹⁶ Für weitere Informationen siehe Campbell 1982, S. 240f, Alexander 1981a, S. 147 und Strauss, Theodore: „Homesteading Our ‚Native Land‘.“ In: *The New York Times*, 3. Mai 1942, S. X3.

⁴⁹⁷ Interview von Russell Campbell mit Ben Maddow vom 17. März 1977. Zitiert in Campbell 1982, S. 243.

⁴⁹⁸ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 242.

Die meisten Szenen des Films werden in der Umgebung von New York City gedreht, denn die Gruppe verwendet bei den Dreharbeiten keine Sets. So wird die KKK-Sequenz im *Camp Unity* der Kommunistischen Partei in Wingdale, New York, gedreht; Urlauber mimen dabei die Klan-Mitglieder. Die Episoden der Gewerkschaftsspitzel-Sequenz werden in der Gewerkschafts-Versammlungshalle der *United Retail and Wholesale Employees of America* gedreht. Die Industrie-Szenen werden in Jersey Meadows gefilmt, das Begräbnis des Opfers des Republic-Steel-Massakers am Friedhof von Staten Island. Die Wellen des Meeres am Strand von Maine halten für die „Plymouth Rock“-Eröffnungsmontage her. Es werden professionelle Schauspieler engagiert, die zu diesem Zeitpunkt dem Publikum aber noch wenig bekannt sind. Die einzige Ausnahme ist der Staten-Island-Krämer James Hanney, der den Gewerkschaftspräsidenten John McComb verkörpert. Auch wird kein Make-up verwendet, um den dokumentarischen Eindruck zu verstärken.⁴⁹⁹

Native Land besteht allerdings nicht nur aus von *Frontier Films* selbst gedrehtem Material; zusätzlich wird auch anderes Material in den Film integriert. So finden sich darin etwa auch animierte Szenen der Ted Eshbaugh Studios, Fotografien vom Republic-Steel-Massakers, Wochenschau-Material, wie etwa auch Leo Seltzers Aufnahmen der Polizeigewalt im Hafen von Brooklyn im Jahre 1933, sowie Archivmaterial, das vor allem Menschenansammlungen, Streiks, Demonstrationen bebildert, aber auch Verwendung in Einstellungen auf sich bewegende Züge, Schienen oder den nächtlich beleuchteten Kongresspalast in Washington findet.⁵⁰⁰

Der Großteil der Dreharbeiten nach der Restrukturierung erfolgt in zwei großen Blöcken – zum einen im Frühling und Sommer 1938 und dann wieder 1939. Anfang 1939 sind die Dreharbeiten zur Hälfte abgeschlossen.⁵⁰¹ Im Hochsommer 1939 muss die Produktion von *Native Land* kurzfristig eingestellt werden, weil *Frontier Films* sich aus Geldmangel gezwungen sieht, die Suche nach Sponsoren zu verschärfen. Die Literatur widerspricht sich hier in Bezug auf das bereits abgedrehte Material. Während Theodore Strauss erwähnt, dass zu diesem Zeitpunkt erst ein Drittel des Films abgedreht ist, spricht Russell

⁴⁹⁹ Vgl. ebd. S. 245.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd. S. 246.

⁵⁰¹ Vgl. Alexander 1981a, S. 206 und Georgakas, Dan: „Cinema of the New Deal“. In: *Cineaste*, Jg. 21, Nr. 4, 1995, S. 47.

Campbell davon, dass im Juli 1939 schon fast zwei Drittel des Films abgedreht und im August die Dreharbeiten größtenteils abgeschlossen waren.⁵⁰² In der folgenden sechsmonatigen Unterbrechung der Produktion werden Tombolas, Auktionen und Wohltätigkeitsfeste veranstaltet, um Geld für die Produktion des Films aufzutreiben. Darüber hinaus finden die ersten von Hunderten Vorführungen des noch unvollendeten Films in Washington, New York und Hollywood statt, mithilfe derer man die weitere Finanzierung des Films ermöglicht. Bei diesen Voraufführungen bekommt das Publikum den Film in seinen verschiedensten Produktionsstufen zu sehen – roh bearbeitete Szenen, bearbeitete Versionen ohne Ton oder fast fertige Versionen, die von einem einzelnen Klavier anstelle eines Orchesters begleitet werden. Jedes Mitglied von *Frontier Films* ist dazu aufgerufen, bei diesen Vorführungen anwesend zu sein, um Fragen zu beantworten und „Verkaufsgespräche“ zu führen. Auch bekannte Persönlichkeiten, wie etwa Lillian Hellman oder Thomas Mann, bitten nach den Aufführungen um Spenden.⁵⁰³

Congressmen saw the rushes; Hollywood directors and stars paid \$5 per [person] to view the truncated version and in some cases subscribed additional funds, and in New York at innumerable screenings any person who looked as though he had a dollar and a vague interest in films was hustled into the projection room for a gander. A committee of 1,000 women was formed to take contributions from 25¢ up. Jo Davidson presented a sculpture and Reginald Marsh a painting to be sold. Raffles, auctions and benefit parties were held in homes and halls from Greenwich Village to the upper East and West sides.⁵⁰⁴

Während William Alexander in *Film on the Left* kalkuliert, dass bis zu seinem Erscheinen im Jahre 1942 bereits fünf- bis sechstausend Menschen Teile des Films gesehen hatten, geht Theodore Strauss im Artikel „Homesteading Our ‚Native Land‘“ sogar von 15.000 Menschen aus.⁵⁰⁵

Dennoch kann der Prozess des Geldaufreibens nicht immer mit den Kosten der Produktion mithalten, als diese wiederaufgenommen wird. Im Frühling 1940 kommt es dadurch zu einer erneuten Unterbrechung der Produktionsarbeiten von einer Dauer von drei bis vier Monaten. Und auch danach muss die Produktion immer wieder für kurze Zeit unterbrochen

⁵⁰² Siehe hierzu Strauss 1942, S. X3 und Campbell 1982, S. 243. Allerdings erscheint Campbells Aussage in diesem Zusammenhang als glaubwürdiger, da bereits ein Jahr später – trotz vieler monatelanger Unterbrechungen – mit der Nachproduktion des Films begonnen wurde.

⁵⁰³ Vgl. Alexander 1981a, S. 211f und Strauss 1942, S. X3.

⁵⁰⁴ Strauss 1942, S. X3.

⁵⁰⁵ Vgl. Alexander 1981a, S. 212 und Strauss 1942, S. X3.

werden – nicht zuletzt auch deshalb, weil mit dem Ende von *Group Theatre* gegen Ende des Jahres 1940 *Frontier Films* ein wichtiger Sponsor abhanden kommt.⁵⁰⁶

Neben dem Fehlen an finanziellen Ressourcen ist aber auch der stetig wachsende Umfang des Films ein weiterer Grund für Verzögerungen. Paul Strand und Leo Hurwitz versorgen Ben Maddow ständig mit neuem Material aus dem *LaFollette Committee*, wodurch der Film immer größere Ausmaße annimmt. Auch die Tatsache, dass Paul Robeson beschließt, seinen Kommentar wochenlang zu proben, verzögert die Fertigstellung von *Native Land*. Allerdings sieht Willard Van Dyke die Schuld für die Verzögerungen auch im Perfektionismus einiger der Filmemacher. Denn Leo Hurwitz war in der Branche bekannt dafür, übermäßig viel Zeit für seine Filme aufzuwenden.⁵⁰⁷ Auch Produktionsmanager George Jacobson kritisiert in diesem Zusammenhang die mangelnde Spontaneität in Hurwitz' Arbeit. Demnach wiederholte Hurwitz die Aufnahmen so oft, bis diese alles Leben verloren und zu einer rein technischen Angelegenheit verkamen. Alles in allem hätten Hurwitz und Strand Jacobson zufolge die Gruppe mehr beteiligen sollen, beziehungsweise sie öfter um Rat fragen.⁵⁰⁸ In jedem Fall belasten die Verzögerungen des Projektes die Mitglieder von *Frontier Films* schwer. Sowohl Ben Maddow als auch Paul Strand bezeichnen den Film im Nachhinein als „Monster“, das all ihr Geld verschlang und jedem die Zeit stahl.⁵⁰⁹

Nachdem das Erscheinen des Films eigentlich für das Jahr 1938 angepeilt worden war, beginnt die Gruppe schließlich erst im Winter 1940 mit Bearbeitung des gedrehten Materials. Leo Hurwitz trägt die Verantwortung für den Schnitt, erhält aber Hilfe von Julia Milch, Lionel Berman und Sidney Meyers. Für den Tonschnitt sind Robert Stebbins und Ralph Avseev verantwortlich. Ben Maddow verfasst den Kommentar und die Liedertexte für Paul Robeson, der von Anfang an als Kommentator des Films vorgesehen war⁵¹⁰. Für die Musik ist der linke Komponist Marc Blitzstein verantwortlich; die Vertonung wird im Herbst 1941 beendet. Obwohl *Frontier Films* behauptet, den Schnitt während der Dreharbeiten vollzogen zu haben, lässt die Literatur zu *Native Land* vermuten, dass der

⁵⁰⁶ Siehe hierzu Alexander 1981a, S. 212 und 219.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd. S. 212f.

⁵⁰⁸ Interview von Russell Campbell mit George Jacobson in Campbell 1982, S. 244.

⁵⁰⁹ Vgl. Alexander 1981a, S. 218.

⁵¹⁰ Paul Robeson galt in seiner Zeit als einer der wichtigsten Kämpfer für die Gleichberechtigung von Afroamerikanern; seine Wahl als Erzähler des Films stellte zusätzlich ein starkes politisches Signal dar. Robeson näherte sich zu diesem Zeitpunkt dem Zenit seiner Karriere als Schauspieler und Sänger.

größte Teil der Arbeit nach den Dreharbeiten im Zeitraum von 1940 bis 1941 vorgenommen wurde.⁵¹¹

Der japanische Angriff auf Pearl Harbor und der folgende Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg erfordert aber noch eine Adaption des Endes von *Native Land*. Um den Film in Bezug zur veränderten Situation zu setzen, wird ein Epilog für Paul Robeson verfasst. Dieser argumentiert, dass der Sieg der amerikanischen Arbeiterschaft über die Feinde zu Hause die Menschen für den Kampf gegen den größten Feind ihrer Freiheit – die Hitler-Achse – gestärkt habe. Diese Rede wurde aus späteren Versionen des Films jedoch wieder herausgeschnitten.⁵¹²

Im Dezember 1941 wird der Film nach viereinhalb Jahren endgültig beendet. In dieser Zeit hatten sich Leo Hurwitz und Paul Strand ausschließlich diesem einen Projekt gewidmet. Während zu Beginn der Produktionsarbeiten von *Native Land* einige *Frontier*-Mitglieder parallel noch mit anderen Projekten befasst gewesen waren, verschlang der Film im Laufe der Zeit aber so viel Geld, dass für weitere Projekte nichts mehr übrig blieb.⁵¹³ *Native Land* ist mit seiner Spielfilmlänge viel teurer als vorangegangene *Frontier*-Produktionen. Die Produktionskosten von über 65.000 Dollar liegen dabei um mehr als 25.000 Dollar über dem ursprünglich veranschlagten Budget.⁵¹⁴ Am 11. Mai 1942 wird *Native Land* schließlich im World Theatre in New York uraufgeführt.

4.4.2. DIE DISTRIBUTIONSGESCHICHTE VON *NATIVE LAND*

Der Film erhält bei seiner Uraufführung gemischte Kritiken. Während die linke Presse ihn hochjubelt, äußert sich die rechte Presse nicht so freundlich. Das Publikum verhält sich Joseph Goodwin zufolge „fair“.⁵¹⁵ Viele Kritiker haben jedoch Bedenken bezüglich der Eignung des Films für eine Ausstrahlung in Kriegszeiten. Aber die linke Presse kontert

⁵¹¹ Für weitere Informationen siehe Alexander 1981a, S. 209, Strauss 1942, S. S. X3 und Campbell 1982, S. 243ff.

⁵¹² Siehe hierzu Strauss 1981, S. 163.

⁵¹³ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 163 und Alexander 1981a, S. 209ff.

⁵¹⁴ Leo Hurwitz zitiert in Williams, Christian: „A Viewfinder; Leo Hurwitz: Films From the Political Front. Leo Tolstoi Hurwitz and the Cinematic Left.“ In: *Washington Post*, 24. Mai 1983, S. B10.

⁵¹⁵ Siehe hierzu Goodwin, Joseph: „Some Personal Notes on ‚Native Land‘.“ In: *Take One*, Jg. 4, Nr. 2, November-Dezember 1974, S. 12.

und unterstreicht die Verbindung zwischen nationalem und internationalem Faschismus, die dem Film zugrunde liegt.⁵¹⁶ So bezeichnet etwa David Platt *Native Land* als „machtvolle Entlarvung der kleinen Hitler in Amerika, die verzweifelt versuchten, der Organisierung der Arbeiterbewegung in den dreißiger Jahren Halt zu gebieten“. Und er führt fort, der Film sei

die Geschichte eines zehnjährigen Kampfes gegen eine riesige Verschwörung, die Bill of Rights zu vernichten und das Rad des Fortschritts aufzuhalten. Es ist die Geschichte der größten Niederlage in der amerikanischen Geschichte seit dem Zusammenbruch der Konföderation im Jahre 1865 – der Niederlage des Versuchs, den „offenen Betrieb“ zur typischen amerikanischen Erscheinung zu machen und den Weg für den Faschismus zu ebnet.

Platt fasst in der Folge zusammen:

Er ist ein sachlicher und wahrheitsgemäßer Film, der auf unbestreitbaren Zeugenaussagen basiert, die vor dem „Civil Liberties Committee“ des Senats abgegeben wurden, das zur Untersuchung der Terrorherrschaft über die Arbeiterbewegung eingesetzt wurde.⁵¹⁷

Und: „If today plant charts are shooting up and labor everywhere is producing for victory against the Axis, it is because this conspiracy to stop the onward march of unionism was nipped in the bud by the mass action of labor.“⁵¹⁸

Als die Dreharbeiten zu *Native Land* begannen, waren Gewerkschaftsspionage, der Kampf für die *Bill of Rights* sowie der Konflikt zwischen der herrschenden amerikanischen Klasse und den Gewerkschaften Themen von zentralem öffentlichen Interesse. Als der Film 1942 schließlich fertiggestellt wird und in den Kinos anläuft, befindet sich das Land allerdings in einer anderen historischen Epoche. Zu diesem Zeitpunkt gilt das öffentliche Interesse vor allem der Einigkeit im Kampf gegen den internationalen Faschismus, weshalb in den USA nationale Einigkeit propagiert wird. Die Behauptung der Existenz faschistoider Tendenzen im eigenen Land, die *Native Land* zugrunde liegt, könnte sich für diese nationalen Einheitsbestrebungen im Zuge des Kriegseintritts als destruktiv erweisen.⁵¹⁹

Willard Van Dyke bringt die Situation folgendermaßen auf den Punkt:

⁵¹⁶ Vgl. Campbell 1982, S. 247.

⁵¹⁷ Platt, David: „Native Land‘ ist eine machtvolle Überlieferung der ‚Kleinen Hitler‘“. In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 164.

⁵¹⁸ David Platt: „Native Land is Powerful Exposé of America’s ‚Little Hitlers‘.“ In: *Daily Worker*, 12. Mai, 1942. Zitiert in Campbell, 1982, S. 237.

⁵¹⁹ Vgl. Tom Brandon in: Sweet, Fred/Rosow, Eugen/Francovich, Allan: „Pioniere. Ein Interview mit Tom Brandon.“ In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 71. Siehe auch Campbell 1982, S. 164, Alexander 1981a, S. 238 und Barchet, Michael: „Oppositionelles Kino und die Ästhetik des

You're in the middle of the war, and the last thing anyone wants to hear about is the May Day Massacre at Bethlehem Steel, the last thing that was to be considered or talked about, you know, by any of us. We were all working together now. The greater threat, we thought at least, was Hitler, and we had to destroy him before we began to wash our own dirty linen in public again. And so that film died on the vine, and with it the last remnants of Frontier Films.⁵²⁰

Die Kommunistische Partei hätte die Gewerkschaften beeinflussen und so den Vertrieb des Films in eine positive Richtung lenken können. Aber obwohl die Partei den Film mag, verweigert sie ihm ihre Unterstützung bei dessen Förderung durch die Gewerkschaften.⁵²¹ Auch sie sieht einer Phase gegeben, die einer nationalen Einigkeit bedarf, denn die Kriegszeit-Politik erfordert eine Zusammenarbeit der Arbeiterklasse mit großen Firmen und der Regierung, welche man nicht gefährden will. Diese Entscheidung der Kommunistischen Partei ist ein entscheidender Faktor dafür, dass dem Film eine weiterverbreitete Ausstrahlung versagt bleibt.⁵²²

Darüber hinaus behindern – neben der politischen Situation im Land – auch der Status von *Native Land* als unabhängig produzierter Film, seine bis dato unbekannte quasi-dokumentarische Form, sein Fehlen von großen Stars sowie Zweifel über seine Aktualität und seine linke politische Haltung den Vertrieb. Dieser wird noch zusätzlich durch die Zensur behindert.⁵²³ So kommt es zwischen 1942 und 1943 nur zu einigen sporadischen Aufführungen, vor allem in großen Städten. Dann verschwindet der Film in den Archiven.

Während des Kalten Krieges gerät *Native Land* in Vergessenheit. Leo Hurwitz verliert in der McCarthy-Ära die Besitzrechte an dem Film und sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Frankreich werden Versuche unternommen, die Masterkopie von *Native Land* zu vernichten. Glücklicherweise überlebte der Film; er kommt aber erst 1974 oder 1975 kommt wieder in den Vertrieb, als ein erneutes Interesse an der Arbeit von *Frontier Films*

Scheiterns: Der Dokumentarfilm *Native Land* (1942/1975).“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 181.

⁵²⁰ Willard van Dyke zitiert in Alexander 1981a, S. 214.

⁵²¹ William Z. Foster von der Kommunistischen Partei argumentierte sogar, dass er aus diesen Gründen ein von ihm selbst geschriebenes Buch zu diesem Zeitpunkt nicht veröffentlichen wolle, sondern erst bis nach Kriegsende warten wolle.

⁵²² Siehe hierzu Campbell 1982, S. 164 und 248.

⁵²³ Vgl. ebd. S. 248.

und dem radikalem Kino während der Depression aufflammt. Die Kontrolle und das Eigentum der Verwalter werden an Leo Hurwitz und Paul Strand übertragen.⁵²⁴

Durch seine Wiederentdeckung findet *Native Land* mit 30-jähriger Verspätung eine breite Öffentlichkeit, „die allerdings wenig anfangen konnte mit Form und Intention des Appells sozialer Handlung, die der Film formuliert“⁵²⁵.

Auch die Ästhetik des Films konnte unter den Wahrnehmungsbedingungen für dokumentarische Authentizität, wie sie die auf ‚observation of real people in uncontrolled situations‘ fixierten Herangehensweisen des *Direct Cinema* der 60er Jahre und die journalistisch orientierten dokumentarischen Formen des Fernsehens seit den 50ern formuliert hatten, nur als anachronistisch empfunden werden.⁵²⁶

So kam *Native Land* zu spät, um *Frontier Films* als Organisation zu retten, denn die Kriegssituation zerstörte die Hoffnungen der Gruppe, dass der Film als Vorreiter für die Produktion und Distribution von unabhängigen, progressiven Filmen dienen könnte. William Alexander geht in seinem Buch *Film on the Left* davon aus, dass, wenn *Native Land* planmäßig erschienen wäre, *Frontier Films* die Chance gehabt hätte, als unabhängige und progressive Filmgruppe ihr Schaffen fortzusetzen. Allerdings räumt er auch ein, dass der Film die Probleme verschärfte, die schon im Land existierten.⁵²⁷

⁵²⁴ Vgl. Klein, Michael: „Native Land: Praised Then Forgotten“. In: *The Velvet Light Trap*, Nr 14, Winter 1975, S. 16, Campbell 1982, S. 248 sowie Barchet 1996, S. 181. Russell Campbell und Michael Barchet widersprechen sich aber hinsichtlich des Datums für den neuerlichen Vertrieb.

⁵²⁵ Barchet 1996, S. 181.

⁵²⁶ Ebd. S. 182.

⁵²⁷ Vgl. Alexander 1981a, S. 214 und Campbell 1982, S. 163.

4.5. CREDITS

USA, 1942; Erstaufführung: 11. Mai 1942

Produktion: *Frontier Films*
Produzent: Paul Jarrico
Regie: Leo T. Hurwitz, Paul Strand
Drehbuch: Ben Maddow, Leo T. Hurwitz, Paul Strand
Kamera: Paul Strand
Photographie: Paul Strand
Edition: Leo T. Hurwitz
Ton-Edition: Lionel Berman, Sidney Meyers
Text: Ben Maddow
Musik: Marc Blitzstein
Sprecher/Gesang: Paul Robeson

Darsteller:

Fred Hill	Fred Johnson
Harry Carlisle	Art Smith
Weißer Teilpächter	Housely Stevens
Schwarzer Teilpächter	Louis Grant
Spitzel Jim	Howard da Silva
Joseph Shoemaker	Tom Connors
Mrs. Hill	Mary George
Hills Sohn	John Rennick
Sklavenhalter	Amelia Romano
John McComb, Gewerkschaftspräsident	James Hanney
Gewerkschaftsmitglied	Bert Conway
Spitzel-Executive	Richard Bishop
Kontaktmann	Charles Jordan
Mary, Frau des Gewerkschaftspräsidenten	Vaughn King
Frank Mason	Robert Strauss
Mädchen	Dolores Cornell
Mörder	John Marlieb
Poulnot	Harry Wilson
Minister	Rev. Charles Webber
Witwe	Virginia Stevens
Sprecher	Clancy Cooper
Gewerkschaftsmitglied	Tom Pedi

Format: 35 mm
Länge: 83 Minuten

5. SALT OF THE EARTH

5.1. INDEPENDENT PRODUCTIONS CORPORATIONS

– OPPOSITION ALS PRINZIP

5.1.1. HERBERT BIBERMAN, PAUL JARRICIO UND MICHAEL WILSON

Herbert Biberman, der Sohn eines jüdischen Kleiderherstellers, hat in den 30er Jahren beruflich nur mäßigen Erfolg, weshalb er sich als Mitglied der Kommunistischen Partei in dieser Zeit stark für die Volksfront engagiert. Schließlich bekommt er während des Krieges die Gelegenheit, bei zwei Kriegspropaganda-Filmen, *Action in Arabia* (1944) und *The Master Race* (1944), Regie zu führen. Nach zwei weiteren Filmen in der Nachkriegszeit wird er 1947 vom HUAC als einer der „Unfreundlichen Zehn“ zu einer sechsmonatigen Haftstrafe verurteilt.⁵²⁸

Auch Paul Jarrico, Sohn russischer Emigranten, engagiert sich schon früh für die kommunistische Sache und tritt 1939 der Kommunistischen Partei Hollywoods bei. In diesem Zusammenhang setzt er sich schon bald für die Anliegen von Frauen ein. Für seinen Film *Tom, Dick and Harry* aus dem Jahre 1941 wird Jarrico sogar für den Oscar nominiert. Aber auch er trotz dem HUAC bei seiner Vorladung im Jahre 1951 und wird noch am selben Tag von RKO gefeuert. 20 Jahre lang ist ihm daraufhin die Arbeit in Hollywood verwehrt.⁵²⁹

Jarricos Schwager, Drehbuchautor Michael Wilson, kann ebenfalls schon einige Erfolge verzeichnen, bevor er 1952 auf die Schwarze Liste gesetzt wird. Für den Film *A Place in the Sun* (1951) erhält er einen Oscar, für *Five Fingers* (1952) eine Oscar-Nominierung. Auch Wilson kommt schon während seiner Studienzeit mit kommunistischen Radikalen in Verbindung und wird so ein Mitglied der Partei. In Fachkreisen gilt er als einer der talentiertesten Autoren, die je auf die Schwarze Liste gesetzt wurden.⁵³⁰

⁵²⁸ Vgl. Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999, S. 49f.

⁵²⁹ Siehe hierzu ebd. S. 50ff.

⁵³⁰ Siehe hierzu ebd. S. 52f.

5.1.2. UNABHÄNGIGES FILMSCHAFFEN ALS ANTWORT AUF DIE SCHWARZE LISTE

Jarrico, Biberman und Wilson sind schon in den 40er Jahren aktiv in der Politik Hollywoods und in der Kommunistischen Partei engagiert. So ist etwa Herbert Biberman der Mitbegründer der *Hollywood Anti-Nazi League*; er unterstützt Komitees zur Unterstützung der Sowjetunion im Krieg und andere radikale Anliegen.

Als Mitglieder der Kommunistischen Partei interessieren sich die drei Filmemacher für die Einbindung sozialer Inhalte in Spielfilme und den Gebrauch von Kunst als politischer Waffe. Ihr Anliegen ist es, die Arbeiterklasse sowie Minderheiten wie Afroamerikaner und Frauen in ihren Filmen würdig zu repräsentieren. Da sie aber in Hollywood keine Möglichkeit sehen, ihr politisches Gewissen in Filme umzumünzen und sie, nachdem sie auf die Schwarze Liste gesetzt werden, in der Filmindustrie auch keine Arbeit mehr finden, entscheiden sich die Künstler für die Gründung einer unabhängigen Produktionsfirma.⁵³¹

Laut Herbert Biberman fassten Adrian Scott und Paul Jarrico den Entschluss zur Gründung einer eigenen Produktionsfirma nur zehn Minuten, nachdem Jarrico im April 1951 vor das HUAC geladen wurde. In der Folge gründen Herbert Biberman, Paul Jarrico, Michael Wilson, Adrian Scott und Albert Maltz im September 1951 *Independent Productions Corporation* (IPC), eine unabhängige Produktionsfirma, mit der die Künstler Filme mit progressivem Inhalt realisieren wollen. Alle Mitglieder stehen zu diesem Zeitpunkt auf der Schwarzen Liste.⁵³²

Mit dem Aufbau einer unabhängigen Produktionsfirma verfolgten wir das Ziel, die Fähigkeiten derjenigen, die auf der Schwarzen Liste standen (sowohl derer, die früher bereits beim Film tätig waren, als auch derjenigen, die nie Gelegenheit dazu hatten), in den Dienst des einfachen Volkes zu stellen.⁵³³

Auch Simon Lazarus, ein bekannter Kinobesitzer aus Los Angeles, ist an einer Firmenbeteiligung interessiert. Lazarus hatte schon zehn Jahre zuvor Biberman die Gründung einer eigenen Produktionsfirma vorgeschlagen. Er gilt als Verfechter der

⁵³¹ Vgl. ebd. S. 47 und 54.

⁵³² Siehe hierzu Baker, Ellen R.: *On Strike and on Film. Mexican American Families and Blacklisted Filmmakers in Cold War America*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2007, S. 190.

⁵³³ Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde‘.“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7. Juli 1977, S. 33.

künstlerischen Freiheit und setzt in seinem eigenen Kino politische Filme auf den Spielplan. Deshalb und wegen seiner Weigerung, vor dem HUAC Namen zu nennen, wird er das Opfer von FBI-Beobachtungen.⁵³⁴ Lazarus teilt Bibermans, Jarricos und Wilsons Verbitterung über die Schwarze Liste und kann deren Pläne für eine von Hollywood unabhängige Produktionsfirma finanziell unterstützen. Da mit keiner finanziellen Unterstützung von Seiten Hollywoods zu rechnen ist, kommt Simon M. Lazarus mit an Bord und wird der Präsident von IPC.⁵³⁵

Erst durch Lazarus' Unterstützung ist es den Gründern von IPC möglich, Filme zu produzieren. In der Folge können Investoren gefunden werden, die sich von der kommunistischen Gesinnung der Gruppe nicht abhalten lassen und gerne die Talente von Künstlern auf der Schwarzen Liste fördern. Andere teilen zwar nicht die Ideologie der IPC-Mitglieder, wollen sich aber von niemandem vorschreiben lassen, für was sie ihr Geld ausgeben; auch Warnungen, sie würden mit Repressalien von Seiten des HUAC, der Regierung, der IATSE oder der *American Legion* zu rechnen haben, schrecken diese Investoren nicht ab. So hat die Gruppe nach nur wenigen Monaten ein Startkapital von 50.000 Dollar zusammengesammelt; im Sommer 1952, als die Pläne für die Zusammenarbeit mit *Mine-Mill* an *Salt of the Earth* konkret werden, verfügt IPC bereits über 95.000 Dollar.⁵³⁶

Den IPC-Mitgliedern stehen zu Beginn einige Drehbücher zur Auswahl, die allesamt entweder die Situation von rassischen Minderheiten beleuchten oder aber den Kampf eines Individuums gegen den Staat thematisieren. Man steckt sich ambitionierte Ziele: IPC will einen Film über Paul Robeson drehen, der auf einem Drehbuch von John Howard Lawson und Carlton Moss basiert; auch ein Film nach einem Drehbuch von Dalton Trumbo soll realisiert werden. Dieses behandelt die wahre Geschichte der Afroamerikanerin Jean Field, die ihre Kinder bei der Scheidung verliert, weil ihr Sympathien für den Kommunismus unterstellt werden. Sie steht anschließend wegen Kidnappings vor Gericht, weil sie ihre Kinder von ihrem Ex-Mann zu sich nach Hause holen wollte. Ein Kurzfilm über das Leben des afroamerikanischen Aktivisten Frederick Douglass mit dem Namen *The House on*

⁵³⁴ Siehe Lorence 1999, S. 55.

⁵³⁵ Für weitere Informationen siehe Lorence 1999, S. 54 und Jarrico/Biberman 1977, S. 33.

⁵³⁶ Vgl. Baker 2007, S. 190f.

Cedar Hill ist ebenso geplant wie ein Dokumentarfilm über Gewerkschaften.⁵³⁷ Die Gruppe überlegt auch die Verfilmung des Buches *Scottsboro Boys* vom kommunistischen Autor Earl Conrad. Das Buch behandelt das Leben von Heywood Patterson, einem der Angeklagten in diesem Prozess. In jedem Fall lassen die geplanten Projekte von IPC die Inspiration durch das aufkeimende *Negro Liberation Movement* erkennen, an dem die Kommunistische Partei während der 50er Jahren starkes Interesse zeigt.⁵³⁸

Als erstes Projekt soll der Film über die Scottsboro Boys realisiert werden – neun Afroamerikaner, die in den 30er Jahren in Alabama wegen der angeblichen Vergewaltigung zweier weißer Frauen verurteilt wurden. Später gestand eine der Frauen, die Geschichte unter dem Druck der Gemeinde erfunden zu haben. Die Kommunistische Partei hatte sich in dieser Angelegenheit stark für die Angeklagten eingesetzt.⁵³⁹

In Einklang mit der neuen Parteilinie soll der neue Film der Produktionsfirma auf einer vollwertigen Partnerschaft mit den afroamerikanischen Genossen basieren. Da es IPC nicht gelingt, ein Drehbuch zum Scottsboro-Fall zu schreiben, reist Herbert Biberman nach New York, um sich mit Künstlern des *Negro Liberation Movement* zu treffen. Diese Reise erweist sich aber als Reinfluss, da diese nur dann gewillt sind, einer Zusammenarbeit zuzustimmen, wenn Biberman zugeben würde, dass „they needed the Negro people more than the Negro people needed them“.⁵⁴⁰

Herbert Biberman macht in New York eine elementare Veränderung durch. Bei seiner Rückkehr vertritt er die Meinung, dass alle bisherigen Filme der Mitglieder von IPC – auch die, die bisher seiner Meinung nach für den Kampf um die Bürgerrechte geeignet schienen – rassistisch und herablassend seien.⁵⁴¹ Er weiß nun auch, dass er die Afroamerikaner im Scottsboro-Film nicht als Opfer porträtieren darf, sondern als „the Negroe people in

⁵³⁷ Siehe hierzu Ceplair, Larry/Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*. Anchor Press, Garden City, New York, 1980, S. 417.

⁵³⁸ Siehe hierzu Radosh, Ronald/Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood. The Films Colony's Long Romance with the Left*. Encounter Books, San Francisco, 2005, S. 212.

⁵³⁹ Für mehr Details siehe Baker 2007, S. 202f. Die Literatur widerspricht sich allerdings dahingehend, was tatsächlich die ersten geplanten Filmprojekte von IPC waren. So gehen andere Quellen davon aus, dass eigentlich Dalton Trumbos Drehbuch über den Fall Jean Field als erster Film geplant war. Für weitere Informationen siehe etwa Radosh/Radosh 2005, S. 214f.

⁵⁴⁰ Herbert Biberman zitiert in Radosh/Radosh 2005, S. 214.

⁵⁴¹ Siehe hierzu ebd.

action”.⁵⁴² Die Erkenntnis, dass vermeintlich schwache Protagonisten stark porträtiert werden müssen, ist eine wertvolle Bereicherung, die später mit ein Grund für die zeitlose Qualität von *Salt of the Earth* ist.

Diese Erkenntnis hilft der Gruppe aber dennoch nicht, eine geeignete Herangehensweise für den Scottsboro-Film zu finden – das Projekt wird zu Gunsten der Biographie über Frederick Douglass in Zusammenarbeit mit dem *National Council of Negro Women* fallengelassen. Sie animiert Biberman aber dazu, rassistische Diskriminierung in den eigenen Reihen zu bekämpfen. Als Konsequenz werden 1951 die Afroamerikaner Carlton Moss und Frances Williams als Vizepräsident beziehungsweise Produzentin bei IPC aufgenommen. Biberman zufolge hatte nie zuvor eine Filmproduktionsfirma sowohl aus weißen als auch aus schwarzen Mitgliedern bestanden. Biberman hofft, dass dadurch auch die Studios in Hollywood dazu angeregt würden, Afroamerikaner einzustellen.⁵⁴³

Als die Gruppe aber vom Empire Zinc Strike erfährt, erkennen die Mitglieder, dass diese Geschichte am besten alle Elemente verbindet, für die sie sich einsetzen: „The result was *Salt of the Earth*, a film that successfully combined the political, social, and economic goals that IPC pursued in its challenge to the film industry’s establishment.”⁵⁴⁴ Das Frederick-Douglass-Filmprojekt wird daraufhin fallengelassen.

Salt of the Earth ist der einzige Film, den *Independent Productions Corporation* realisiert. Für Ronald und Allis Radosh „*Salt of the Earth* marked the only time that three of the Hollywood Ten were able to work together on the kind of ‚progressive‘ film that the Party always hoped to make during its Hollywood heday”⁵⁴⁵.

Um die Boykottierung seines Vertriebs durch Roy Brewer und die IATSE zu umgehen, gründet die Gruppe *Independent Productions Corporation Distributors, Inc.* (IPCD). Dennoch sind Herbert Biberman und Paul Jarrico nach der Fertigstellung von *Salt of the Earth* im Sommer 1954 – ebenso wie ihre Firma – massiv verschuldet. Im Jahre 1956

⁵⁴² Herbert Biberman zitiert in Baker 2007, S. 203.

⁵⁴³ Vgl. ebd. S. 204.

⁵⁴⁴ Lorence 1999, S. 56.

⁵⁴⁵ Radosh/Radosh 2005, S. 212.

belaufen sich die Schulden von IPC/IPCD auf 226.115 Dollar.⁵⁴⁶ Während ihres Prozesses gegen die Filmindustrie müssen Jarrico und Biberman aus diesem Grund am 1. Juni 1956 nach fünf Jahren von ihren offiziellen Posten als Funktionäre in der IPC und der IPCD zurücktreten.⁵⁴⁷

5.1.3. DIE KONSEQUENZEN

Michael Wilson und Paul Jarrico wandern daraufhin für einige Zeit nach Frankreich aus, um dort weiterhin als Filmmacher arbeiten zu können. Sie sind später aber auch noch an wichtigen amerikanischen Filmen beteiligt. In Amerika muss Michael Wilson aber eine Zeit lang Drehbücher unter einem Pseudonym verfassen. Posthum erhält er schließlich 1984 einen Oscar für das Drehbuch von *The Bridge on the River Kwai* (1957). Auch seine Oscar-Nominierung als Co-Autor von *Lawrence of Arabia* (1962) wird 1995 anerkannt. Am 9. April 1978 stirbt Michael Wilson in Los Angeles.

Auch Paul Jarrico verfasst in der McCarthy-Ära unter einem Pseudonym Drehbücher. Nachdem er 20 Jahre lang in Frankreich Filme dreht, kehrt er schließlich wieder in die Vereinigten Staaten zurück, um an der Universität von Kalifornien Vorlesungen über Filmtheorie abzuhalten. Jarrico stirbt am 28. Oktober 1997 bei einem Autounfall. Herbert Biberman realisiert nach *Salt of the Earth* nur noch einen Film, *Slaves* (1969), der aber nicht an die Kunstfertigkeit von *Salt of the Earth* heranreicht. Er stirbt am 30. Juni 1971 in New York City.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Vgl. Lorence 1999, S. 149 und 193.

⁵⁴⁷ Siehe hierzu ebd. S. 175 und Biberman, Herbert: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 142.

⁵⁴⁸ Vgl. Lorence 1999, S. 192 und N.N.: „Herbert Biberman Dead at 71: Directed ‚Salt of the Earth‘ Film.“ In: *New York Times*, 1. Juli 1971, S. 50.

5.2. DIE THEMATISCHEN HINTERGRÜNDE

VON SALT OF THE EARTH

5.2.1. EINLEITUNG

Für Herbert Bibermann und seine Kollegen von *Independent Productions Corporation* schien es offensichtlich,

[...] daß die beste Garantie für einen künstlerischen Realismus nicht von uns erdachte Spielhandlungen sein konnten, vielmehr Geschichten aus der alltäglichen Erlebniswelt jener Menschen, die von Hollywood lange ignoriert wurden – der arbeitenden Männer und Frauen Amerikas.⁵⁴⁹

Der Empire Zinc Strike in Grant County, New Mexiko, bot den Filmemachern genau die Geschichte, mit der sie ihre sozialen Anliegen propagieren konnten. In den Jahren 1950 bis 1952 hatte eine Gruppe von Minenarbeitern mit Hilfe des örtlichen Gewerkschaftsbüros Nummer 890 der *International Union of Mine, Mill and Smelter Workers* (IUMMSW) gegen die dortige Niederlassung der New Jersey Zinc Corporation aufbegehrt. Die Minenarbeiter, vor allem Mexiko-Amerikaner⁵⁵⁰, erhielten für die gleiche Arbeit weniger Lohn als anglo-amerikanische Arbeiter, sie waren viel gefährlicheren Arbeitsbedingungen ausgesetzt und ihre Häuser waren nicht einmal mit fließendem Wasser ausgestattet. In allen Bereichen ihres Lebens waren die Mexiko-Amerikaner dem Rassismus ihrer Vorgesetzten und der Behörden ausgesetzt. Die Tatsache, dass der Streik erfolgreich war, ist zu einem großen Teil dem Umstand zu verdanken, dass die Frauen der Mexiko-Amerikaner sich am Streikposten beteiligten.⁵⁵¹

Der Film *Salt of the Earth* behandelt die Geschichte des Empire Zinc Strike als einen Kampf um Gleichberechtigung auf mehreren Ebenen. Die mexiko-amerikanischen Minenarbeiter wollten die gleichen Rechte wie anglo-amerikanische Arbeiter. Dabei war ihr Kampf sowohl einer gegen Rassismus als auch einer um ihr Recht auf

⁵⁴⁹ Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde,‘“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7, Juli 1977, S. 33.

⁵⁵⁰ 90 Prozent der Beteiligten am Empire Zinc Strike waren Lateinamerikaner. Siehe hierzu Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999, S. 8.

⁵⁵¹ Vgl. Lorence, James J.: „Mining Salt of the Earth.“ In: *Wisconsin Magazine of History*, Jg. 85, Nr. 2, Winter 2001-2002, S. 30 und McCormick, Ruth: „Salt of the Earth.“ In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 53.

gewerkschaftliche Organisierung. Aber auch die Frauen der Minenarbeiter mussten sich ihren Männern gegenüber emanzipieren. Für James J. Lorence spiegelt sowohl die Unterdrückung der Gewerkschaft in Grand County als auch die Boykottierung des Films *Salt of the Earth* die Angst wider, die Amerika zur Zeit des Kalten Krieges im Griff hatte.⁵⁵²

5.2.2. DER EMPIRE ZINC STRIKE

In den Jahren 1949 und 1950 gab der *Congress of Industrial Organizations* dem Druck des Kalten Krieges nach; ein Unvereinbarkeitsbeschluss, der sich auf das *Taft-Hartley-Gesetz* stützte, sollte fortan Mitgliedern der Kommunistischen Partei, faschistischer Organisationen oder „totalitärer“ Bewegungen den Zugang zu Gewerkschaftsfunktionen verwehren. Die Zentrale war dadurch auch in der Lage, einzelne Verbände aufzulösen oder auszuschließen, wenn diese der Bestimmung nicht zustimmten. Aus diesem Grund wurde 1950 die IUMMSW – neben zehn anderen Gewerkschaften – wegen ihrer „kommunistischen“ Haltung aus der CIO ausgeschlossen. Tatsächlich war in diesen ausgeschlossenen Gewerkschaften der Anteil an Mitgliedern der Kommunistischen Partei verhältnismäßig hoch. Während die CIO-Gewerkschaften durch ihre Neuorientierung in eine konservativere Richtung Anliegen von unterrepräsentierten Minderheiten immer mehr in den Hintergrund rückten, verschrieb sich gerade IUMMSW nach wie vor dem Kampf um Gleichheit und demokratische Kontrolle. Ihre offene Verurteilung der Truman-Doktrin, des Marshall-Plans, des *Taft-Hartley-Gesetzes* und des Kalten Krieges an sich versetzte die Gewerkschaft von Anfang an in eine schwierige Position und in eine sich verstärkende Isolation.⁵⁵³

Dennoch blieb der Großteil der lateinamerikanischen Arbeiter der IUMMSW treu, da sie zumindest ein Minimum an Würde versprach, die ihnen so lange von den Unternehmen versagt worden war. Denn *Mine-Mill* war im Südwesten mehr als nur eine militante Alternative zu anderen, bürokratischeren CIO-Gewerkschaften. Für die Mexiko-

⁵⁵² Siehe hierzu Lorence 1999, S. 1.

⁵⁵³ Vgl. ebd. S. 20ff und Biberman, Herbert J.: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 36 und 298.

Amerikaner war sie eine Quelle der ethnischen Identität und sie sahen in der gewerkschaftlichen Organisierung auch Mittel, um sich soziale, politische und Rassengleichheit zu erkämpfen.⁵⁵⁴

Im Juli 1950 begann das *Mine-Mill*-Gewerkschaftsbüro Nummer 890 von Bayard, New Mexiko, Verhandlungen mit dem Management von Empire Zinc, in denen sich Juan Chacón und Ernesto Velasquez, die Führer des Gewerkschaftsbüros, neben Clinton Jencks, dem IUMMSW-Repräsentanten, als wichtige Figuren und harte Verhandlungspartner herauskristallisierten. Zu diesem Zeitpunkt war die Hälfte der 2.000 Minenarbeiter von Grand County arbeitslos, die besseren Jobs waren Anglo-Amerikanern vorbehalten und Mexiko-Amerikaner erhielten in etwa nur das halbe Gehalt von anglo-amerikanischen Arbeitern. Außerdem herrschte in fast allen Lebensbereichen – von der Gehaltsauszahlung bis zu den Toiletten, den Waschräumen und den Häusern – eine strikte Rassentrennung.⁵⁵⁵ Die zentralen Diskussionspunkte bei den Verhandlungen waren deshalb die diskriminierenden Lohnstufen, die Verrechnung von Spesen und die Substandard-Wohnhäuser – all das betraf Mexiko-Amerikaner. Im Zuge der Verhandlungen wurden auch die Ausbezahlung einer Rente und Sozialleistungen zu wichtigen Streitthemen.⁵⁵⁶

Als das Management im Oktober 1950 die Verhandlungen abbrach, war die Zeit für einen Streik gekommen. Dieser zog sich über Monate, während denen Empire verschiedene Maßnahmen ergriff, um ein Ende herbeizuführen. So wollte die Gesellschaft etwa im Juni 1951 die Hanover-Mine mit einer nicht organisierten Arbeiterschaft wiedereröffnen. Als die Gewerkschaft dies mit Streikposten verhindern wollte, organisierte die Firma Streikbrecher. Gleichzeitig verstärkte die Polizei ihre Maßnahmen und inhaftierte eine Reihe von Streikenden. Die sich verstärkenden Spannungen führten dazu, dass Bezirksrichter Archibald W. Marshall am 12. Juni 1951 eine temporäre Verfügung basierend auf dem *Taft-Hartley-Gesetz* erwirkte, die Gewerkschaftsmitgliedern ein Streikverbot auferlegte. Das hätte den Streik schon fast beendet, aber eine Abstimmung

⁵⁵⁴ Siehe hierzu Balthaser, Benjamin: „Cold War Re-Visions: Representation and Resistance in the Unseen Salt of the Earth.“ In: *American Quarterly*, Jg. 60, Nr. 2, Juni 2008, S. 366, Lorence 1999, S. 8 und 19 sowie Lorence 2001-2002, S. 34.

⁵⁵⁵ Vgl. Lorence 1999, S. 15.

⁵⁵⁶ Siehe hierzu ebd. 1999, S. 25f. Anders als später im Film war jedoch die Sicherheit bei der Arbeit unter Tage keines der Hauptstreitthemen bei den Verhandlungen.

unter den Gewerkschaftsmitgliedern räumte ihren Frauen fortan das Recht ein, an den Streikbemühungen teilzunehmen. Viel wichtiger war aber der Vorschlag der Frauen, dass sie auch den Streikposten übernehmen sollten, da es ja nur Gewerkschaftsmitgliedern untersagt war zu streiken. Dadurch vermieden die Minenarbeiter Geldstrafen und sie konnten gleichzeitig den Streik legal aufrechterhalten.⁵⁵⁷

Die Frauen hatten sich schon in den vorangegangenen acht Monaten am Streik beteiligt – sie waren in unterstützenden Funktionen tätig, schrieben Briefen und setzten Aktivitäten zur Informierung der Öffentlichkeit. Besonders Virginia Jencks, die Frau von IUMMSW-Repräsentant Clinton Jencks, und Virginia Chacón⁵⁵⁸, die Frau von Juan Chacón, engagierten sich im Streik und waren für die Frauen eine wichtige Antriebskraft.⁵⁵⁹

Durch ihre aktive Beteiligung am Streik gaben die Frauen dem Kampf eine neue Vitalität und neuen Antrieb. Aus allen Teilen des Landes fanden sich Frauen zur Unterstützung des Streiks ein. Obwohl es am Streikposten immer wieder zu gewalttätigen Ausschreitungen gegen Frauen und Kinder kam, ließen sich diese auch durch Schüsse, den Gebrauch von Tränengas und Massenverhaftungen nicht einschüchtern. So wurden ein Mal 63 Frauen und ein nur einen Monat altes Kind verhaftet. Dennoch ließen sich die Frauen nicht auf den Deal ein, dass sie gegen das Versprechen, nicht wieder zum Streikposten zurückzukehren, frei gelassen würden.⁵⁶⁰

Aufgrund ihrer Position innerhalb der Gewerkschaftsbewegung war es für *Mine-Mill* aber schwer, Unterstützung bei anderen Gewerkschaften zu finden. Mehr Unterstützung kam da schon vom ANMA, der *Asociación Nacional México-Americana*. Die Streikenden erhielten auch Unterstützung von anderen *Mine-Mill*-Gewerkschaftern und Gemeinschaften von Mexiko-Amerikanern auch außerhalb von Grand County in Form von Geld, Lebensmitteln und Kleidung. Auch die Kaufleute in Bayard unterstützten die Streikenden, indem sie ihnen Kreditverlängerungen gewährten.⁵⁶¹ Besonders aufgrund der

⁵⁵⁷ Vgl. ebd. S. 29f, Zaniello, Tom: *Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff. An Organized Guide to Films about Labor*. Cornell University Press, New York, 1996, S. 214 und Miller, Tom: „Class Reunion: Salt of the Earth Revisited.“ In: *Cineaste*, Jg. 13, Nr. 3, 1984, S. 31.

⁵⁵⁸ Der Charakter der Esperanza Quintero im Film *Salt of the Earth* basiert auf der realen Figur der Virginia Chacón.

⁵⁵⁹ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 30.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd. S. 30ff und Boisson, Steve: „The Movie Hollywood Could Not Stop.“ In: *American History*, Jg. 36, Nr. 6, Februar 2002, S. 47.

⁵⁶¹ Siehe Lorence 1999, S. 34f.

ethnischen Spannungen zwischen Lateinamerikanern und Anglo-Amerikanern war die lokale Unterstützung des Streiks außerhalb der Gewerkschaft allerdings nur mäßig. Die meisten „Anglos“ waren keine Gewerkschaftsmitglieder und fanden, dass die Mexiko-Amerikaner nicht wirklich Grund hatten, sich über ihren Job zu beschweren.⁵⁶²

Im Juli 1951 verlagerte sich der Streik auch in die Gerichte, in denen die Richter prinzipiell gegen die Gewerkschaft entschieden. Das machte der Gewerkschaft finanziell schwer zu schaffen, denn sie musste geschätzte 113.600 Dollar an Strafgeldern zahlen und über 1.100 Mitglieder befanden sich in Haft.⁵⁶³

Nachdem sowohl die Gewerkschaft als auch die Minengesellschaft durch den Streik mit viel negativer Presse und großen finanziellen Belastungen zu kämpfen hatten und man den gewalttätigen Ausschreitungen am Streikposten ein Ende setzen wollte, strebten beide Seiten im Dezember 1951 eine Lösung an.⁵⁶⁴ Nach 15 Monaten wurde der Streik am 21. Jänner 1952 mit einer Einigung beendet, die aber viele Sorgen des Gewerkschaftsbüros Nummer 890 ungelöst ließ. Zwar billigte die Gesellschaft den Arbeitern höhere Löhne, eine Rentenvorsorge, wichtige Sozialleistungen, eine Erneuerung ihres Vertrages und eine Ende der diskriminierenden Lohntabelle für mexiko-amerikanische Arbeiter zu; auch die Häuser der mexiko-amerikanischen Minenarbeiter wurden bald darauf mit heißem Fließwasser ausgestattet. Die vereinbarten Löhne lagen aber noch immer weit unter denen vieler anderer Gesellschaften, und noch immer bekamen Anglo-Amerikaner die besseren Jobs und die besser ausgestatteten Häuser. Darüber hinaus kam Empire Zinc der Forderung der Gewerkschaft nach bezahltem Urlaub und einer Vergütung der Zeit, die unter Tage verbracht wurde, nicht nach; ebenso konnte die Spesenfrage nicht gelöst werden und es wurden auch keine bezahlten Urlaube zugesichert. Außerdem musste die Gewerkschaft 38.000 Dollar an Strafgeldern an Empire Zinc zahlen und sechs Mitglieder – unter ihnen auch Clinton Jencks – wurden zu einer Haftstrafe verurteilt.⁵⁶⁵

⁵⁶² Vgl. ebd. S. 35.

⁵⁶³ Vgl. ebd. S. 35f.

⁵⁶⁴ Für weitere Informationen siehe ebd. S. 36 und 39.

⁵⁶⁵ Vgl. Boisson, S. 40 und 47 sowie Lorence 1999, S. 39 und 188.

Dennoch bedeutete dieser Ausgang des Streiks einen Meilenstein im Kampf mexikanischer Arbeiter für soziale, wirtschaftliche und politische Gleichheit im Südwesten. Für die Mitglieder des Gewerkschaftsbüros Nummer 890 war das zentrale Thema ihre Würde gewesen, die sie sich durch diesen Streik bewahrt hatten.⁵⁶⁶

Unter den Frauen hatten die Erfahrungen, die sie während des Streiks gesammelt hatten, ein neues Gefühl der Zusammengehörigkeit geschaffen. Dennoch kehrten die meisten danach wieder zu dem zurück, was Esperanza im Film als den „alten Weg“ bezeichnet. Die meisten Frauen und Männer hatten die Streiksituation nur als eine ungewöhnliche und temporäre Verlagerung ihrer Geschlechterrollen verstanden. Nach Beendigung des Streiks fiel die Beteiligung der Frauen an Hilfskomitees auf einen Punkt, den Virginia Jencks als „heart-breaking“⁵⁶⁷ bezeichnet. Da in den folgenden Jahren keine konkreten Programme ins Leben gerufen wurden, um Frauen mehr in das Gewerkschaftsleben zu integrieren, blieb die Ungleichheit zwischen Männern und Frauen auch später noch ein ungelöstes Problem. So wurden die Frauen nie zu Entscheidungsträgern innerhalb der Gewerkschaft und bis zu den 70er Jahren hatten sich Deborah Rosenfelt zufolge die alten Geschlechterrollen wieder gefestigt.⁵⁶⁸

Dennoch führte der Empire Zinc Strike zu einer neuen Form der Klassensolidarität und der Film *Salt of the Earth* wurde für die Gemeinschaft der Mexiko-Amerikaner in Grand County – aber auch in den ganzen Vereinigten Staaten – zu einem wichtigen Symbol für den Kampf um Gleichheit.⁵⁶⁹ Obwohl viele Errungenschaften des Streiks nicht von Dauer waren, halfen die Produktionsarbeiten zu *Salt of the Earth*, den Kampfgeist der Menschen wieder neu zu entflammen. James J. Lorence bezeichnet den Film deshalb als „a living document that reminds today’s viewers of a path not taken, but still open“⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Vgl. Lorence 2001-2002, S. 30f.

⁵⁶⁷ Virginia Jencks zitiert in Lorence 1999, S. 41.

⁵⁶⁸ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 40ff und 189.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd. S. 15 und Lorence 2001-2002, S. 38.

⁵⁷⁰ Vgl. Lorence 1999, S. 189.

5.3. ZUR STRUKTUR VON *SALT OF THE EARTH*

5.3.1. SYD FIELDS PARADIGMA

Der Film *Salt of the Earth* wird dem *Social Problem Film* zugeordnet. In ihrem Buch *The Hollywood Social Problem Film* bezeichnen Peter Roffmann und Jim Purdy diesen Spielfilm als einen der gewagtesten Filme des Genres.⁵⁷¹ *Salt of the Earth* erzählt die wahre Geschichte des Empire Zinc Strike aus dem ungewöhnlichen Blickwinkel von Esperanza Quintero, der Frau des Minenarbeiters Ramón. Der Kampf um Gleichheit ist hier ein zentrales Thema auf mehreren Ebenen. Lange als Menschen zweiter Klasse unterdrückt, kämpfen die mexikanischen Minenarbeiter um gleiche Arbeitsbedingungen wie amerikanische Arbeiter und ihre Frauen um die gleichen sanitären Einrichtungen wie diese. Anhand des Ehepaares Quintero wird aber vor allem auch der Kampf der Frauen um Gleichberechtigung ihren Männern gegenüber geschildert.

Die dokumentarisch anmutende Form des Films geht auf die radikalen Ideen des sowjetischen Filmemacher Sergei Eisenstein zurück, der durch den Gebrauch von Laienschauspielern eine größere Authentizität in einem Film gegeben sieht. In *Salt of the Earth* wurde aus diesem Grund ein Team von nur fünf professionellen Schauspielern durch Laien ergänzt, von denen die meisten schon aktiv am Empire Zinc Strike beteiligt gewesen waren.⁵⁷²

In der Folge soll die Struktur von *Salt of the Earth* skizziert werden; diese wird anhand des Paradigmas von Syd Field aufgeschlüsselt, das einen Film in drei Akte unterteilt.

⁵⁷¹ Siehe hierzu Roffmann, Peter/Purdy, Jim: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties*. Indiana University Press, Bloomington, 1981, S. 253.

⁵⁷² Siehe hierzu Zaniello, Tom: *Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff. An Organized Guide to Films about Labor*. Cornell University Press, New York, 1996, S. 215.

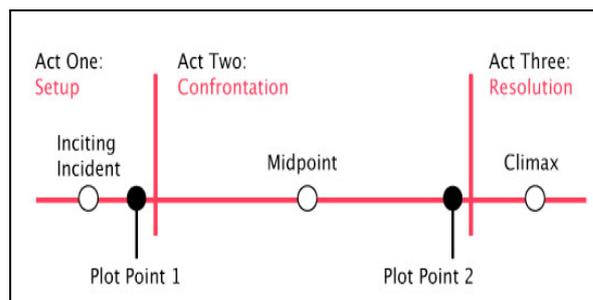


Abb. 1.: Das Paradigma nach Syd Field⁵⁷³

Diesem Paradigma zufolge ist es die Aufgabe des ersten Aktes, der Exposition, die Figuren vorzustellen, anzukündigen, wovon die Geschichte handelt und die Situation, also die Umstände, unter denen die Geschichte sich abspielt, zu skizzieren. In diesem Akt werden die Hauptfiguren auch schon in Beziehung zu den anderen Charakteren und ihrer Umwelt gesetzt. Den Moment, der die Geschichte in diesem Akt erst wirklich in Gang bringt, bezeichnet Syd Field als das auslösende Moment, den *Inciting Incident*.⁵⁷⁴

In der Konfrontation, dem zweiten Akt, „stößt die Hauptfigur auf Hindernisse, die sie davon abhält [*sic!*], ihr dramatisches Grundbedürfnis zu erfüllen“⁵⁷⁵. *Plot Points* treiben hierbei die Handlung voran und geben ihr gleichzeitig eine neue Richtung; während der erste *Plot Point* die Handlung in den zweiten Akt katapultiert, führt der zweite *Plot Point* die Geschichte in die Resolution über.⁵⁷⁶ Der *Midpoint* ist „ein weiterer Wendepunkt etwa in der Mitte des zweiten Aktes“⁵⁷⁷.

Im dritten Akt wird die Geschichte schließlich aufgelöst. Das endgültige Ende eines Films sieht Syd Field aber auch zugleich als Anfang von etwas Neuem, was die Schlusszene von *Salt of the Earth* auch klar verdeutlicht.⁵⁷⁸

⁵⁷³ <http://10secondstories.com/2008/02/17/three-act-structure/> [26.05.2009, 14:30].

⁵⁷⁴ Vgl. Field, Syd: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Autorenhaus-Verlag, Berlin, 2007, S. 41 und 207.

⁵⁷⁵ Ebd. S. 44.

⁵⁷⁶ Siehe hierzu ebd. S. 46f.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 240.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd. S. 46 und 159.

5.3.2. EXPOSITION

SEQUENZ 1

Esperanza Quinteros Off-Kommentar, der in der Folge das Publikum durch den Film begleitet und die einzelnen Sequenzen miteinander verbindet, führt sie und ihren Mann, den Minenarbeiter Ramón, als die Protagonisten des Films ein. Darüber hinaus wird der Ort des Geschehens vorgestellt – ihr Haus, von dem nur die davor blühenden Blumen wirklich den Quinteros gehören, die Stadt San Marcos, die von den Anglo-Amerikanern in Zinc Town, New Mexiko, umbenannt wurde. Auf diesem Land steht die Zinkmine, die einst Ramóns Großvater gehört hatte, aber jetzt Eigentum einer Gesellschaft ist.

Noch während die Credits eingeblendet werden, sieht man die hochschwangere Esperanza bei ihrer täglichen Arbeit – sie hackt Holz, bringt dieses zu einer Feuerstelle, wäscht daraufhin die Wäsche und hängt diese auf. Schon in dieser einführenden Sequenz wird Esperanza mühevollen Arbeit ihres Mannes, den man wenig später bei Sprengungsarbeiten in der Mine sieht, gegenübergestellt.

SEQUENZ 2

Nach der Einführung beginnt die Geschichte mit Esperanzas Namenstag. Der Zuseher sieht Esperanza bei ihrer alltäglichen Hausarbeit und der Sorge um ihre Kinder. In ihrem Off-Kommentar gibt Esperanza einen ersten Einblick in ihre Nöte, als sie gesteht, dass sie sich wünscht, ihr Kind möge nie in diese Welt hineingeboren werden. Diese werden gleich darauf Ramóns Sorgen gegenübergestellt. Nachdem es in der Mine fast zu einem Unfall kommt, weil die neuen Auflagen von den mexikanischen Arbeitern verlangen, alleine statt zu zweit zu arbeiten, verlangen die verärgerten Minenarbeiter – unter Ramóns Führung – ein Gespräch mit dem Minenvorsteher. Durch die neuen Auflagen fürchten sie um ihre Sicherheit. Aber sie werden vor die Wahl gestellt – entweder sie arbeiten allein, oder sie werden durch amerikanische Arbeiter ersetzt.

Diese Sequenz nimmt das auslösende Moment des Films schon vorweg. Sie zeigt den Status Quo in Esperanzas und Ramóns Leben – während Esperanza unter unmenschlichen Bedingungen ihre Hausarbeit verrichten muss, muss Ramón in seiner Arbeit täglich um sein Leben fürchten.

SEQUENZ 3

Beim Abendessen entflammt eine Diskussion zwischen Ramón und Esperanza um das neu gekaufte Radio, das Esperanza die einsamen Stunden, wenn Ramón sich mit seinen Freunden trifft, versüßt. Ramón erachtet das Radio aber nur als Geldverschwendung. Der Streit eskaliert, als Esperanza vorschlägt, dass man in die Forderung der Arbeiter um bessere Arbeitsbedingungen auch die Forderung nach sanitären Einrichtungen – wie sie in den Häusern der Anglo-Arbeiter schon existieren, einflechten könnte.

ESPERANZA

What's more important than sanitation?

RAMÓN

The safety of the men – that's more important! Five accidents this week – all because of speed-up. [...] First we got to get equality on the job. Then we'll work on these other things. Leave it to the men.

ESPERANZA

I see. The men. You'll strike, maybe, for your demands.
But what the wives want, that comes later, always later.

Ramón verlässt daraufhin das Haus, um sich mit den anderen Arbeitern zu treffen. Den Namenstag seiner Frau hat er vergessen.

SEQUENZ 4

In der Bierstube diskutieren die Arbeiter ihre unfairen Arbeitsbedingungen. Da sie nach drei Monaten Verhandlungen diesbezüglich keine Einigung erzielen konnten, sieht Ramón den Zeitpunkt für einen Streik gekommen. Das Gespräch wird aber durch das plötzliche Auftauchen von Luis, Ramóns Sohn, unterbrochen, der seinen Vater an den Namenstag seiner Frau erinnert.

SEQUENZ 5

Während Esperanza schon im Bett liegt, versammeln sich ihre Freunde vor dem Haus und singen „Las Mañanitas“. Esperanza, erfreut über Ramóns Überraschung zu ihrem Namenstag, lädt alle in ihr Haus ein. Während des Festes kommt es zu einer kurzfristigen Versöhnung zwischen Esperanza und Ramón.

SEQUENZ 6

Während Esperanza Holz hackt und Wäsche aufhängt, denkt sie über die schöne Feier des Vortages nach. Drei andere Minenarbeiterfrauen unterbrechen ihre Tagträume – sie wollen

ihrem Wunsch nach sanitären Einrichtungen mit Protestschildern Nachdruck verleihen. Da Esperanza aber weiß, dass Ramón das missbilligen würde, will sie sich nicht an dieser Protestaktion beteiligen. Plötzlich wird das Gespräch der Frauen durch ein Alarmsignal unterbrochen, das einen Minenunfall verkündet. Von überallher laufen die angsterfüllten Frauen zur Mine.

SEQUENZ 7

Diese Sequenz umfasst das auslösende Moment (*Inciting Incident*) nach dem Paradigma von Syd Field und stellt damit gleichzeitig den ersten *Plot Point* dar. Von der Mine wird ein verletzter Arbeiter mit einem Krankenwagen abtransportiert. Zwischen dem Minenvorsteher und Ramón entbrennt daraufhin ein Streit, denn der Unfall hätte verhindert werden können, wenn die Arbeiter zu zweit gearbeitet hätten. Als der Vorarbeiter die Männer auffordert, zu ihrer Arbeit zurückzukehren, weigern diese sich. Auf die Aufforderung des Geschäftsführer, Gewerkschaftsführer Frank Barnes möge sie wieder zum Arbeiten bewegen, antwortet dieser nur lakonisch: „They don't work for me. I work for them.”

Einstellungen auf die stoppenden Maschinen verweisen danach ebenso auf den kommenden Streik wie die Totale auf die Frauen, die auf dem Hügel über der Mine versammelt sind und schweigend das Protestschild mit ihrer Forderung nach sanitären Einrichtungen hochhalten.

SEQUENZ 8

In der Versammlungshalle der Gewerkschaft beschließen die Arbeiter den Streik. Auch einige Frauen finden sich gegen Ende des Treffens ein – Esperanza ist bei ihnen. Im Off-Kommentar verrät sie, dass sie eigentlich nicht kommen wollte, aber die anderen Frauen hatten gesagt: „One go, all go.”

Als die Männer über ihren Anspruch auf Gleichheit gegenüber den amerikanischen Arbeitern sprechen, verweist Consuelo im Namen der Frauen darauf, dass auch sanitäre Einrichtungen ein Thema der Gleichberechtigung wären und in die Streikforderungen inkludiert werden sollten. Doch die Forderung der Frauen findet bei den Männern kein Gehör und nach dem Treffen entbrennen Diskussionen zwischen den diversen Ehepartnern über das jeweilige Unverständnis des anderen. Ruth, die Frau von Gewerkschaftsführer

Barnes, bringt es ihrem Mann gegenüber auf den Punkt: „Why don't you just put a sign outside? „No dogs, no women allowed!”

Mit dieser Szene wird der erste Akt beendet; die Konfrontation – der Kern des Films – beginnt.

5.3.3. KONFRONTATION

SEQUENZ 9

Diese einleitende Sequenz des zweiten Aktes zeigt den Beginn des Streiks am nächsten Tag. Die Männer marschieren mit Protestschildern vor den Toren der Mine im Kreis. Esperanza erzählt, dass die Minengesellschaft Streikbrecher engagierte, die aber einen Rückzieher machten, sobald sie die Ausmaße des Streiks erfassten. Die Männer des Sheriffs beobachten den Streik aber die ganze Zeit – ihre Waffen jederzeit schussbereit in der Hand.

SEQUENZ 10

Aus dem Off schildert Esperanza, wie die Frauen Stück für Stück ein Teil der Streikbewegung werden. Zuerst verbieten die Männer noch ihre Anwesenheit am Streikposten. Als aber Mrs. Salazar, deren Mann vor einigen Jahren bei einem Streik getötet wurde, beginnt, mit den Männern zu marschieren, finden sich bald auch die anderen Frauen am Streikposten ein, um ihre Männer mit Kaffee und Tacos zu versorgen. Die Gewerkschaft richtet daraufhin ein Hilfskomitee der Frauen zur Unterstützung der Männer bei ihren Streikbemühungen ein.

Da Ramón Esperanzas Beteiligung nicht wünscht, bleibt sie zu Beginn dem Streikposten fern. In einer humorvollen Szene wird Ramóns Missfallen an dem schlechten Kaffee der anderen Frauen seinem zufriedenen Gesichtsausdruck beim Trinken einer Tasse vom Kaffee, den Esperanza eines Tages für ihn macht, gegenübergestellt. Fortan hat Ramón keine Einwände mehr gegen Esperanzas Präsenz.

SEQUENZ 11

Die Männer stellen fest, dass einer von ihnen, Sebastian Prieto, seit zwei Tagen nicht mehr unter den Streikenden ist. In diesem Zusammenhang erzählt Jenkins, dass der Vorarbeiter versuche, die Männer wieder zum Arbeiten zu überreden.

In einiger Entfernung hält in der Zwischenzeit ein Auto. Der Minenvorsteher und Hartwell, ein Vertreter der Minengesellschaft aus New York, unterhalten sich darin abfällig über den Streik und Ramón als den Anführer der Arbeiter. Als sie zur Mine fahren wollen, wird ihnen der Weg von den streikenden Arbeitern versperrt. Nach einem kurzen Wortwechsel, in dem Ramón der Geringschätzung der beiden den Wind aus den Segeln nimmt, lassen die Streikenden das Auto schließlich passieren.

SEQUENZ 12

Luis erzählt seinem Vater, dass zwei flüchtende Streikbrecher gesichtet wurden. Ramón und einige andere Männer nehmen die Verfolgung auf. Als Ramón einen von ihnen stellt, muss er enttäuscht Sebastian Prieto erkennen. Dieser rechtfertigt sein Handeln damit, dass seine Kinder nicht genug zu Essen hätten, aber Ramón beschimpft ihn als Judas. Noch ehe der Streit eskalieren kann, tauchen die Männer des Sheriffs auf und nehmen Ramón fest.

SEQUENZ 13

Eine Parallelmontage zeigt Ramón, der im Wagen des Sheriffs zusammengeschlagen wird, und Esperanza, die in den Wehen liegt. Beide winden sich vor Schmerzen; in ihrer Qual rufen sie jeweils den Namen des anderen. Nach Syd Fields Paradigma entspricht diese Montage dem Höhepunkt (*Pinch*) der ersten Hälfte des zweiten Aktes. Diese Sequenz markiert erstmals in aller Deutlichkeit den gemeinsamen Kampf der Quinteros – wenn auch anfangs noch auf zwei unterschiedlichen Seiten. Der Schrei des neugeborenen Babys kündigt schon eine neue Ära an: „Our of their torture and pain springs the hope of new life.“⁵⁷⁹

SEQUENZ 14

Esperanzas Off-Kommentar erzählt, dass Ramón eine Woche im Spital und 30 Tage in Haft bleiben musste, und sie deshalb die Taufe von Juanito bis zu seiner Rückkehr

⁵⁷⁹ Fishbein, Leslie: „Women on the Fringe: A Film Series.“ In: *Film & History*, Jg. 8, Nr. 3, September 1978, S. 56.

verschob. Nach der Zeremonie feiern die Minenarbeiter mit ihren Familien im Haus der Quinteros die Taufe und Ramóns Rückkehr. Sal kritisiert Ramóns vorurteilsbehaftete Haltung gegenüber „Anglos“ und dass dieser sogar Gewerkschaftspräsident Frank misstraut. Ramón kontert, dass Frank nicht einmal wisse, wer der Mann auf dem Bild im Wohnzimmer der Quinteros sei.

RAMÓN

That's Juárez – the father of Mexico. If I didn't know a picture of George Washington, you'd say I was an awful dumb Mexican.

Da Frank sich eingesteht, dass er noch viel über die Kultur der Mexiko-Amerikaner zu lernen hat, ist der Disput aber schnell bereinigt. Die Gäste tanzen zu den Klängen des Radios der Quinteros, während Ramón im Schlafzimmer Esperanza gesteht, dass er im Gefängnis nur an sie denken konnte. Trotzdem unterstreicht er gleichzeitig auch die Wichtigkeit des Streiks und spricht damit ein zentrales Thema des Films an:

RAMÓN

Because if we lose, we lose more than a strike. We lose the union. [...] And if we win, we win more than a few demands. We win something bigger. Hope. Hope for our kids.

Plötzlich tauchen die Deputies auf, um das Radio zu konfiszieren. Während Ramón zu Beginn des Films die Sinnhaftigkeit des Radios noch in Frage gestellt hat, ist er jetzt bereit, dafür zu kämpfen. Doch Esperanza, der das Radio zuvor noch so wichtig war, hält ihn zurück. Nachdem die Männer das Radio mitgenommen haben, feiert die Gruppe mit Gitarrenmusik weiter. Diese Szene lässt schon erkennen, dass sich sowohl Ramóns als auch Esperanzas Prioritäten verschoben haben. Beide haben in dieser Situation schon begriffen, dass sie für den anderen eintreten müssen.

SEQUENZ 15

Im siebenten Monat des zermürbenden Streiks ist die Streikkasse fast leer. Einige Familien ziehen bereits weg, um in anderen Minen Arbeit zu finden. Aber die Streikenden erhalten aus allen Teilen des Landes moralische Unterstützung und Geldspenden. Die Frauen werden deshalb immer mehr in die Streikaktivitäten involviert und organisieren jetzt schon den Briefverkehr. Eines Tages betritt der Sheriff mit einem zufriedenen Grinsen den Raum und verkündet, dass die Minengesellschaft eine gerichtliche Verfügung basierend auf dem *Taft-Hartley-Gesetz* erwirkt habe, die es den Minenarbeitern fortan verbiete zu streiken.

SEQUENZ 16

Bei einem neuerlichen Gewerkschaftstreffen in der Versammlungshalle diskutieren die Männer ihr Dilemma. Diesmal sind auch alle Frauen anwesend. Die Männer wissen, dass sie die Gewerkschaft verlieren, wenn sie der Verfügung nachgeben und den Streik abbrechen. Fahren sie mit dem Streik aber fort, riskieren sie die Inhaftierung – auch damit würden sie den Streik verlieren. Da ergreift Teresa das Wort – sie verweist darauf, dass die Verfügung nur Minenarbeiter, nicht aber deren Frauen betreffe. Also wäre die logische Alternative, dass die Frauen den Streikposten aufrechterhalten. Für diesen Vorschlag erntet sie erst von den Männern Gelächter. Aber Esperanzas Off-Kommentar schildert die gewinnenden Argumente der Frauen: „Luz asked him which was worse, to hide behind a woman’s skirt, or go down on his knees before the boss?“

Mangels einer anderen Lösung sind die Männer schließlich bereit, über den Vorschlag abzustimmen. Da diese Abstimmung aber auch eine wesentliche Entscheidung für das Leben der Frauen bedeutet, fasst sich Esperanza ein Herz. Sie steht auf und verkündet, dass die Frauen auch ein Recht haben sollten, darüber abzustimmen. Nach einigen Protesten seitens der Männer wird diesem Vorschlag zugestimmt. Frauen und Männer stimmen gemeinsam darüber ab, ob die Frauen den Streikposten fortführen sollen. So wird es beschlossen – fortan stehen die Frauen am Streikposten. Dieser Moment markiert den Mittelpunkt des Films und eröffnet die zweite Hälfte des zweiten Aktes nach dem Paradigma von Syd Field.

SEQUENZ 17

Am nächsten Tag führen die Frauen den Streik mindestens genauso militant fort, wie die Männer ihn begonnen haben. Von überallher kommen ihnen Frauen zur Unterstützung; ihre Masse übertrifft die der Männer bei weitem. Die Männer beobachten in der Zwischenzeit skeptisch ihre streikenden Frauen vom Hügel aus. Auch Esperanza ist bei den Männern, denn Ramón hat ihr untersagt, am Streik teilzunehmen.

Als die streikenden Frauen das Auto des Sheriffs am Durchkommen hindern wollen, fährt dieser eine Frau an. Im darauf ausbrechenden Tumult setzen die Männer des Sheriffs Tränengas ein. Esperanza kann nicht länger tatenlos zusehen – sie drückt Ramón das Baby in die Hand und eilt den streikenden Frauen zu Hilfe. Dem mit zwei Frauen kämpfenden Vance schlägt sie furchtlos mit ihrem Schuh die Pistole aus der Hand, während Ramón – das Baby auf dem Arm – hilflos zusieht. Als die Männer des Sheriffs sich zurückziehen,

formieren sich die Frauen neu und singen „The Union Is Our Leader“. Der Sieg über die Hilfssheriffs gibt den Frauen, vor allem aber Esperanza, ein neues Gefühl von Stärke und Würde.⁵⁸⁰

SEQUENZ 18

Jetzt sind die Rollen vertauscht und Ramón muss sich um den Haushalt und die Kinder kümmern, wobei er mit dem schreienden Juanito ziemlich überfordert ist. Esperanza, die glücklich vom Streik nach Hause kommt, bringt Juanito – ganz nebenbei – mit einer Flasche Milch schnell zum Schweigen. Während sie voller Elan das Abendessen vorbereitet, erklärt der frustrierte Ramón, dass er nicht weiter auf die Kinder aufpassen will. Anstatt seinem Druck nachzugeben und wieder zu Hause zu bleiben, entscheidet sich Esperanza aber dafür, die Kinder künftig mit zum Streikposten zu nehmen.

SEQUENZ 19

Diese Sequenz bildet den Höhepunkt des zweiten Teils des zweiten Aktes und somit den zweiten *Plot Point* des Films. Bei erneuten Ausschreitungen am Streikposten setzen die Männer des Sheriffs wieder Tränengas ein. Aber sie können die Streiklinie der Frauen nicht durchbrechen. In seiner Ratlosigkeit beschließt der Sheriff, einige der Frauen festzunehmen. Unter ihnen ist auch Esperanza, die ihre zwei jüngeren Kinder mit in die Haft nimmt. Dennoch gelingt es durch diese Maßnahme nicht, den Streikposten aufzulösen, denn die Festgenommenen werden sofort durch nachkommende Frauen ersetzt.

SEQUENZ 20

Im Gefängnis treiben die Frauen, die unentwegt in Sprechhören nach Essen und Waschmöglichkeiten verlangen, den Sheriff allmählich in den Wahnsinn. In der Zelle, in der alle Frauen gemeinsam eingesperrt sind, versucht Esperanza ihrem Kind die Kondensmilch zu geben, die sie vom Sheriff erhalten hat. Da Juanito aber an Folgemilch (*Formula*) gewöhnt ist, will er diese nicht trinken und ist unruhig. Der Wunsch nach der Folgemilch wird daraufhin von den Frauen in ihre Sprechchöre aufgenommen.

Wenig später erscheint Ramón im Gefängnis, um seine beiden jüngeren Kinder mit nach Hause zu nehmen. Kein Wort wird zwischen ihm und Esperanza gewechselt, als sie ihm

⁵⁸⁰ Siehe hierzu auch McCormick, Ruth: „Salt of the Earth.“ In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 54.

das Baby übergibt, nur um gleich danach den Sprechchor ihrer Mitgefangenen neu anzustimmen. Nach dem Paradigma von Syd Field beendet diese Sequenz den zweiten Akt des Films.

5.3.4. RESOLUTION

SEQUENZ 21

Diese Sequenz erinnert stark an Sequenz sechs, nur nehmen diesmal Ramón und Antonio die Positionen der Frauen ein. Beim Wäscheaufhängen beschweren sie sich über die mühseligen Umstände des Wäschewaschens und kommen zu dem Schluss, dass sanitäre Einrichtungen von Anfang an eine der Streikforderungen hätten sein sollen. Erstmals können die Männer den Wunsch der Frauen nach sanitären Einrichtungen nachvollziehen.⁵⁸¹

Wenig später im Haus ist Ramón sichtlich mit dem Haushalt und den Kindern überfordert, als plötzlich seine nach vier Nächten aus dem Gefängnis entlassene Frau wieder in der Tür steht.

Im Schlafzimmer äußert Ramón seine Bedenken, dass man die Frauen wieder inhaftieren könnte, wenn sie den Streik fortsetzen. Aber Esperanza ist zuversichtlich, weil die Frauen den Sheriff im Gefängnis in den Wahnsinn getrieben hätten. Teresa, Ruth und Consuelo treffen ein, um mit Esperanza die weiteren Streikmaßnahmen zu besprechen. Der wütende Ramón muss hilflos mitansehen, wie ihre Rollen immer mehr vertauscht werden. Er sucht Zuflucht bei den anderen frustrierten Ehemännern in der Bierstube.

SEQUENZ 22

Als Ramón nach Hause kommt, führen er und Esperanza ihre Diskussion fort. Während Ramón immer mehr an der Sinnhaftigkeit des Streiks zweifelt, steht Esperanza mehr denn je hinter dem Streik: „I don't want to go down fighting. I want to win.“ Und sie münzt den Streik auf ihre persönliche Beziehung um:

ESPERANZA

Have you learned nothing from this strike? Why are you afraid to have me at your side? Do you still think you can have dignity only if I have none? [...] The Anglo bosses look down on you, and you hate them for it.

⁵⁸¹ Vgl. ebd. S. 54.

„Stay in your place, you dirty Mexican!” – that’s what they tell you. But why must you say to me, „stay in your place.” Do you feel better having someone lower than you? [...] You can’t win this strike without me!

Als Ramón daraufhin seine Hand erhebt, um sie zu schlagen, weicht Esperanza nicht mehr zurück, sondern blickt ihm fest in die Augen: „That would be the old way. Never try it on me again – never.” Mit einem bis dato ungekannten Mut hat die Protagonistin jetzt auch endgültig ihre alte Rolle in ihrer Beziehung zu Ramón verlassen.

SEQUENZ 23

Durch die Militanz der Frauen sind die Männer, allen voran Ramón, so demoralisiert, dass sie jagen gehen, obwohl sie damit den Streik gefährden. Als Ramón nachdenklich durch den Wald schlendert, klingen aus dem Off Esperanzas Worte vom Vortag nach. Der plötzlich ertönde Schuss eines der jagenden Arbeiter markiert Ramóns Erkenntnis, dass Männer und Frauen einen gemeinsamen Kampf ausfechten und die Männer den Frauen zur Hilfe kommen müssen, um den Streik zu retten. Ramón ruft die anderen zusammen und gemeinsam machen sie sich auf den Weg zurück zum Streikposten.⁵⁸²

SEQUENZ 24

Die streikenden Frauen erfahren von einer Zwangsräumung im Haus der Quinteros und laufen aufgeregt hin. Bei einer Unterhaltung zwischen dem Sheriff und Hartwell im Auto erfährt der Zuseher die Hintergründe: „Quintero’s gone hunting with the others. Evict him first; the rest will be easy. Let their neighbors watch. It’ll scare some sense into them.”

Von überallher finden sich Männer und Frauen vor dem Haus der Quinteros ein. Stumm beobachten sie, wie der Sheriff und seine Männer die Möbel aus dem Haus tragen und im Garten stapeln. Der Rahmen des achtlos zu Boden geworfenen Bildes von Juárez zerbricht. Zornig will Ramón sein Gewehr zücken, doch dann lässt er es wieder sinken. Er weiß jetzt eine friedliche Lösung des Problems: „This is what we’ve been waiting for. [...] This means they have given up trying to break our picket line. Now we can all fight together – all of us.”

Er flüstert Esperanza seinen Plan ins Ohr und kurz darauf beginnen die Frauen, die Möbel durch den Hintereingang wieder ins Haus zu tragen. Zum hilflosen Sheriff meint Ramón: „I can’t do nothing, Sheriff. You know how it is – they won’t listen to a man anymore.”

⁵⁸² Siehe hierzu Fishbein 1978, S. 56.

Immer mehr Menschen – sogar von anderen Minen – finden sich in der Zwischenzeit vor dem Haus der Quinteros ein. Die entschlossene, schweigende Menge umzingelt die Männer des Sheriffs. Diese erkennen schließlich die Ausweglosigkeit ihres Unterfangens und ziehen unverrichteter Dinge ab.

SEQUENZ 25

Zum ersten Mal im Film nimmt Ramón das Baby von sich aus in seine Arme. Er bedankt sich bei seinen Brüdern und Schwestern und er bedankt sich bei Esperanza für ihre Würde: „You were right. Together we can push everything up with us as we go.”

Esperanzas Off-Kommentar beschließt den Film: „Then I knew we had won something they could never take away – something I could leave to my children and they, the salt of the earth, would inherit it.” Die Minenarbeiter haben ihren Streik gewonnen; vor allem aber haben Männer und Frauen durch das Erlebte einen neuen Respekt und neues Verständnis füreinander entwickelt.⁵⁸³

„Der Schluss ist nicht jubelnd – er ist ruhig, mahnend, stolz. Er zieht das Fazit eines notwendigen Prozesses in den eigenen Reihen. Von hier aus geht der Kampf weiter. Von hier aus wird er siegreich sein.”⁵⁸⁴

⁵⁸³ Vgl. McCormick 1973, S. 54.

⁵⁸⁴ Siehe hierzu Wischnewski, Klaus: „Amboß oder Hammer: Zwei Seiten der Auseinandersetzung mit SALZ DER ERDE.” In: Biberman, Herbert J.: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 221.

5.4. PRODUKTION UND DISTRIBUTION DES FILMS

5.4.1. ZUR PRODUKTIONSGESCHICHTE VON *SALT OF THE EARTH*

Nach der Gründung von *Independent Productions Corporation* sind die Filmemacher begierig darauf, einen Film zu drehen, der zum einen eine Abrechnung mit Hollywood ist, zum anderen aber auch ihrem Vorhaben, einen Film mit sozialem Anspruch zu produzieren, Rechnung trägt. Nach vier Monaten der Durchsicht diverser Drehbücher hat man sich bei IPC im Spätsommer 1951 aber noch immer nicht auf einen Film geeinigt.

Zu dieser Zeit verbringt Paul Jarrico seinen Urlaub in San Cristobál, New Mexiko, wo er auf Virginia und Clinton Jencks trifft. Die beiden sehen in Jarricos Plan für einen Film „mit Bedeutung“ eine Möglichkeit, *Mine-Mill* im Empire Zinc Strike zu unterstützen. Deshalb macht Paul Jarrico auf seinem Rückweg nach Kalifornien einen Zwischenstopp in Grant County.⁵⁸⁵ Tief beeindruckt – auch von den Parallelen zwischen der für ihre angeblichen kommunistischen Einflüsse aus der CIO ausgeschlossenen *Mine-Mill* und ihnen selbst als Künstler, die für das gleiche Vergehen auf die Schwarze Liste gesetzt wurden – überredet Jarrico nach seiner Rückkehr Herbert Biberman und Adrian Scott zu einem Film über den Streik.⁵⁸⁶

Nachdem Adrian Scott, der ursprünglich als Autor für das Drehbuch vorgesehen ist, aus Krankheitsgründen absagen muss, übernimmt Michael Wilson, der Schwager von Paul Jarrico, die Arbeit am Drehbuch. Seine Bedingung hierfür ist aber, dass das Gewerkschaftsbüro 890 ein Mitspracherecht hat.⁵⁸⁷ Deshalb reist er im Oktober 1951 nach Grant County, um sich selbst ein Bild von der Lage zu machen und ein erstes Drehbuchkonzept zu verfassen. Im Frühling 1952 kehrt er zurück, um sein Konzept mit den Bewohnern zu besprechen. In der Folge wird die Figur des Firmenbosses stärker

⁵⁸⁵ Vgl. Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999, S. 56f und Biberman, Herbert J.: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 34.

⁵⁸⁶ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 58.

⁵⁸⁷ Siehe hierzu Biberman 1977, S. 37 und Boisson, Steve: „The Movie Hollywood Could Not Stop.“ In: *American History*, Jg. 36, Nr. 6, Februar 2002, S. 47.

dramatisiert; einige Szenen werden verändert oder weggelassen. Erst nach dieser Überprüfung schreibt Wilson das richtige Drehbuch, das wiederum in Gruppen diskutiert wird. Bis zu seiner Fertigstellung haben rund 400 Personen das Drehbuch im Rahmen einer in der Filmindustrie bis dahin einzigartigen Drehbuchbesprechung gelesen, weshalb Herbert Biberman den Film später als eine „expression of a community“ und nicht die Vision einer kleinen Gruppe von Künstlern bezeichnet. Diese Zusammenarbeit ermöglicht eine realistische Porträtierung der Mexiko-Amerikaner frei von Klischees, die später mit ein Grund für Rosaura Revueltas – selbst Tochter eines mexikanischen Minenarbeiters – ist, die Rolle der Esperanza zu übernehmen.⁵⁸⁸

Während Michael Wilson am Drehbuch arbeitet, versuchen Herbert Biberman, Simon Lazarus, Paul Jarrico und Adrian Scott für den Film Geld aufzutreiben und eine Crew zusammenzustellen. Da die *International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Picture Operators* (IATSE) fast alle unbeschäftigten Arbeiter in der Branche vertritt, kontaktiert Lazarus im Mai 1952 ihren internationalen Repräsentanten, Roy Brewer, um ihn zu fragen, ob die IATSE Studios und eine Filmcrew für den Film bereitstellen würde. Doch Brewer kündigt an, dass niemand ein Team bekommen werde, der sich weigert, mit dem HUAC zusammenzuarbeiten. Er droht Lazarus an, ihn zu zerstören und warnt ihn vor einer Zusammenarbeit mit Biberman und Jarrico, die seine Karriere als Kinobesitzer beenden würde. Es ist also klar, dass IPC mit keiner Unterstützung aus Hollywood rechnen kann.⁵⁸⁹ Die Tatsache, dass die IATSE – eine AFL-Gewerkschaft – ihren Mitgliedern verbietet, an einem Film zu arbeiten, der sich für die Rechte der Arbeiter einsetzt, bezeichnet Tom Miller als bittere Ironie.⁵⁹⁰

Nach Brewers Intervention ist es schwer, eine Filmcrew zu finden. Eine Lösung erhofft sich Herbert Biberman durch die New Yorker Dokumentarfilm-Gewerkschaft, die aber eine Zusammenarbeit mit IPC oder *Mine-Mill* fürchtet. Auch von Seiten der Kommunistischen Partei erhalten die Filmemacher keine Unterstützung, da diese die

⁵⁸⁸ Für weitere Informationen siehe Lorence 1999, S. 58ff, Biberman 1977, S. 37f, Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde‘.“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7, Juli 1977, S. 33 sowie Balthaser, Benjamin: „Cold War Re-Visions: Representation and Resistance in the Unseen Salt of the Earth.“ In: *American Quarterly*, Jg. 60, Nr. 2, Juni 2008, S. 368.

⁵⁸⁹ Vgl. Lorence 1999, S. 63, Biberman 1977, S. 39 und Boisson 2002, S. 47.

⁵⁹⁰ Siehe hierzu Miller, Tom: „Class Reunion: Salt of the Earth Revisited.“ In: *Cineaste*, Jg. 13, Nr. 3, 1984, S. 32.

Verbindungen zur IATSE für wichtiger erachtet als den Film von IPC.⁵⁹¹ Dennoch gelingt es, eine Crew aus Gewerkschaftsmitgliedern zusammenzustellen, von denen auch einige zur IATSE gehören, andere aber aus der IATSE ausgeschlossen wurden, weil sie gegen Brewers Führung opponiert hatten. Bis Ende des Jahres ist ein Team zusammengestellt, das auch Personen auf der Schwarzen Liste nicht ausschließt. Mit 50.000 Dollar Startkapital ist man bereit für die Dreharbeiten. Jetzt fehlt nur noch die Besetzung.⁵⁹²

Obwohl Michael Wilson Esperanzas Charakter ursprünglich Bibermans Frau, Gale Sondergaard, auf den Leib geschrieben hat, entscheidet sich das Team schließlich dafür, die Rollen mit Lateinamerikanern zu besetzen, um die Authentizität des Films zu gewährleisten. Herbert Biberman erwärmt sich immer mehr für die Idee, Laienschauspieler, nämlich die Arbeiter aus Grand County selbst, einzusetzen. Auch Gale Sondergaard erkennt die Wichtigkeit dieser Entscheidung und verzichtet auf die Rolle der Esperanza zu Gunsten von Rosaura Revueltas, deren Filmkarriere in Mexiko erst an ihrem Anfang steht.⁵⁹³

Während die Entscheidung für Revueltas schon im September 1952 fällt, bleibt die Suche nach dem männlichen Hauptdarsteller bis Jänner 1953 erfolglos. Der in Mexiko geborene Hollywood-Schauspieler Rodolfo Acosta, der auch auf der Schwarzen Liste steht, ist ursprünglich als Ramón vorgesehen. Er sagt aber nach anfänglicher Zusage ab, da er befürchtet, dass ihm so der Weg nach Hollywood versperrt bleiben würde. Die Filmemacher suchen daraufhin in Mexiko nach einem Ersatz. Herbert Biberman erkennt aber, dass er seinen männlichen Hauptdarsteller in den Vereinigten Staaten suchen muss, da der Film schließlich von einer Minderheit in den USA handelt. Am Ende werden die Filmemacher in Silver City selbst fündig. Während aber Rosaura Revueltas und Sonja Dahl Biberman in Juan Chacón, dem neu gewählten Präsidenten des Gewerkschaftsbüros Nummer 890, das Potenzial sehen, Ramón zu verkörpern, hat der Regisseur selbst Zweifel an Chacóns Fähigkeiten. Er lässt sich aber von den Frauen überreden und bereut seine Entscheidung später nie.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 68.

⁵⁹² Vgl. Jarrico/Biberman 1977, S. 34 und Lorence 1999, S. 68f.

⁵⁹³ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 69.

⁵⁹⁴ Vgl. Lorence 1999, S. 69ff, Biberman 1977, S. 41ff und 48 sowie Lorence, James J.: „Mining Salt of the Earth.“ In: *Wisconsin Magazine of History*, Jg. 85, Nr. 2, Winter 2001-2002, S. 41.

Virginia und Clinton Jencks helfen in der Folge bei der Auswahl der weiteren Schauspieler, stoßen aber auf Schwierigkeiten, weil niemand die Rollen der Firmenmänner und Deputies übernehmen möchte.⁵⁹⁵ Schwierigkeiten bereitet auch die Besetzung der negativ behafteten Rollen der „Anglos“.

Die Rollen der Streikbrecher zu besetzen ist noch schwieriger. Die „Anglos“, die mit den Arbeitern sympathisieren, wollen diese Rollen einfach nicht spielen, während die „Neutralen“ Angst haben, die Rollen der Streikbrecher zu übernehmen, weil dann möglicherweise die Arbeitgeber im Ort sie verdächtigen könnten, mit der Gewerkschaft zu liebäugeln.⁵⁹⁶

Nach viel Überredungskunst sind schließlich alle Rollen besetzt und am 20. Jänner 1953 beginnen die Dreharbeiten von *Salt of the Earth*. Es wird ein Produktionskomitee gegründet, um die Aktivitäten von IPC und dem Gewerkschaftsbüro Nummer 890 zu koordinieren. Das Komitee, das sowohl aus Mitgliedern der Filmcrew als auch Gewerkschaftsmitgliedern besteht, hat die Vollmacht über sämtliche Einzelheiten des Films. Es ist so zusammengesetzt, dass die Gewerkschaftsvertreter die Vertreter der Filmgesellschaft überstimmen können, was aber nie notwendig wird.⁵⁹⁷

Während ein Teil der Literatur zu *Salt of the Earth* die ersten drei Wochen des Drehs als problemlos beschreibt, berichtet Rosaura Revueltas, dass schon am dritten Drehtag das Kino von Silver City gesperrt wird. Somit wird dem Produktionsteam die einzige Vorführungsmöglichkeit für seine Muster genommen und man muss in der Folge „blind“ weiterarbeiten.⁵⁹⁸

Die Situation eskaliert aber erst nachdem June Kuhlman, eine Lehrerin aus der Gegend, sich brieflich an den Präsidenten der *Screen Actors Guild* (SAG), Walter Pidgeon, und an Eric Johnston, den Präsidenten der *Motion Picture Association of America*, wendet und ihren Befürchtungen, eine Minderheit könnte mit diesem Film für Propaganda-Zwecke missbraucht werden, Ausdruck verleiht. Walter Pidgeon berichtet in der Folge HUAC, FBI, CIO und Außenministerium von dieser Bedrohung der nationalen Sicherheit, und SAG-Public-Relations-Direktor E. T. Harris leitet die Geschichte schnell an Roy Brewer

⁵⁹⁵ Vgl. Lorence 1999, S. 72f.

⁵⁹⁶ N. N.: „An Ort und Stelle. Aus dem Tagebuch eines Team-Mitglieds“. In Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde‘.“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7. Juli 1977, S. 36.

⁵⁹⁷ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 73 und Biberman 1977, S. 56.

⁵⁹⁸ Siehe hierzu Schebera, Jürgen: „Die Umstände haben sich nicht geändert ...“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 14, Nr. 8, August 1986, S. 14.

und den HUAC-Ermittler William Wheeler weiter.⁵⁹⁹ Er schlägt eine Untersuchung von Rosaura Revueltas' Staatsbürgerschaftsstatus durch das *Immigration und Naturalization Service* vor, um sie wegen eventueller Verstöße gegen ihr Besuchsvisum festzunehmen.⁶⁰⁰

Die Geschäftsführung der *Screen Actors Guild* initiiert auch eine landesweite Hetzkampagne gegen den Film, indem sie dem anti-kommunistischen Journalisten Victor Riesel über den Dreh in New Mexiko erzählt. Die Presse-Attacken auf das Filmprojekt beginnen im Februar mit Riesels Artikeln im *Hollywood Reporter*: „H'wood Reds are shooting a feature length anti-American racial issue propaganda movie.“⁶⁰¹

Speculating that the ‚pro-Soviet‘ Mine, Mill and Smelter Workers had been ‚chosen‘ to ‚experiment in a new Russian-line maneuver‘, Riesel charged (incorrectly) that the union paid for the picture and employed the Hollywood blacklistees.⁶⁰²

Auch *Newsweek* betitelt daraufhin einen Artikel mit „Reds in the Desert“. Silver City wird in der Folge von Reportern überschwemmt. Den ganzen Tag lang überfliegen sie die Ranch, auf der gedreht wird. Im Nachhinein müssen deshalb viele Szenen abgeändert werden, damit sie auch ohne Ton Sinn ergeben.⁶⁰³

Besonders schwer wiegen aber zwei Erklärungen, die in diesem Zusammenhang in Hollywood herausgegeben werden. Zum einen appelliert Roy Brewer von der IATSE an die verantwortlichen Regierungsstellen, die Angelegenheit sorgfältig zu untersuchen. Und er ruft alle Hollywoodfirmen dazu auf, die Fertigstellung des Films zu verhindern. Auf der anderen Seite erklärt Steve Broidy, der Vorsitzende des *Motion Picture Industry Council* (MPIC), das organisiert wurde, um die Schwarze Liste in der Filmindustrie effektiver durchzuführen, dass keine der im MPIC vertretenen Filmgesellschaften in Beziehung zu diesem Film steht und die im MPIC vertretenen Gruppen und Studios den Film nicht als Ausdruck ihrer eigenen Ansichten anerkennen.⁶⁰⁴ Herbert Biberman meint dazu: „Noch nie

⁵⁹⁹ Simon Lazarus wird in der Folge vor das HUAC beordert, um über seine Beteiligung an IPC auszusagen. Vor allem will man herausfinden, ob ausländische Quellen an der Finanzierung des Films beteiligt sind. Durch Lazarus Weigerung, seine Investoren zu nennen, kann das HUAC das aber nicht nachweisen.

⁶⁰⁰ Vgl. Lorence 1999, S. 79.

⁶⁰¹ Victor Riesel zitiert in Lorence 2001-2002, S. 39.

⁶⁰² Lorence, James J.: „The Suppression of Salt of the Earth in Midwest America. The Underside of Cold War Culture in Detroit and Chicago.“ In: *Film History*, Jg. 10, Nr. 3, 1998, S. 347.

⁶⁰³ Für weitere Informationen siehe Biberman 1977, S. 72 und Lorence 1999, S. 78.

⁶⁰⁴ Vgl. hierzu Lorence 1999, S. 87f und Biberman 1977, S. 66.

in ihrer Geschichte hatte die Filmindustrie eine derartige Ächtungserklärung gegen einen Film abgegeben.“⁶⁰⁵

Am 24. Februar hält der republikanische Abgeordnete Donald Jackson vor dem Kongress eine Rede, in der er *Salt of the Earth* als einen Film anprangert, der unter kommunistischer Schirmherrschaft gemacht wird, um Amerikas Kriegsbemühungen in Korea zu unterminieren und die nationale Sicherheit zu gefährden. Seiner Meinung nach würde der Film auch Rassenhass schüren. Die Filmemacher hätten demnach „zwei Lastwagen mit Farbigen angekarrt, um eine Szene über den gewalttätigen Pöbel zu drehen“.⁶⁰⁶ Auch sei die Darstellung der Polizeigewalt gegenüber Arbeitern in dem Film übertrieben dargestellt.

[...] it depicts exactly what might be expected from a group of Communists engaged in the making of a motion picture. The picture is deliberately designed to inflame racial hatreds and to depict the United States of America as the enemy of all colored people. [...] In effect this picture is a new weapon for Russia.⁶⁰⁷

Jackson verspricht, alles zu tun, um die Aufführung des Films zu verhindern und als aktives Mitglied des HUAC drängt er die Filmindustrie, den Film aus den Kinos zu verbannen und die Regierung, seine Produktion und Distribution zu behindern.⁶⁰⁸ Jackson sucht daraufhin nach Möglichkeiten, um die Fertigstellung beziehungsweise den Vertrieb des Films zu verhindern und wendet sich an die großen Filmstudios Hollywoods für Vorschläge. Die Antwort von Filmmogul Howard Hughes schilderte detailliert die Schritte, die dabei zu befolgen wären.⁶⁰⁹

Roy Brewer, zu diesem Zeitpunkt auch Vorsitzender der AFL in Hollywood, antwortet Jackson am 18. März 1953: „The Hollywood AFL Film Council assures you that everything which it can do to prevent the showing of the Mexican picture [*sic!*] SALT OF THE EARTH will be done [...]“⁶¹⁰

⁶⁰⁵ Biberman 1977, S. 67.

⁶⁰⁶ Donald Jackson zitiert in Jarrico/Biberman 1977, S. 33. Im Artikel „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde‘“ räumen Paul Jarrico und Herbert Biberman tatsächlich ein, dass es am Dreh Afroamerikaner gegeben hatte. Allerdings waren dies ein Regieassistent, ein Kameraassistent und zwei Techniker, also Mitarbeiter der Filmcrew. Sie alle hatten Positionen inne, die ihnen als Afroamerikanern in Hollywood verwehrt geblieben wären.

⁶⁰⁷ Donald Jackson zitiert in Hitchens, Gordon: „Notes on a Blacklisted Film: ‚Salt of the Earth‘.“ In: *Film Culture*, Nr. 50-51, Herbst-Winter 1970, S. 79.

⁶⁰⁸ Vgl. Lorence 1999, S. 81f, Jarrico/Biberman 1977, S. 33, Lorence 2001-2002, S. 35 und Biberman 1977, S. 67.

⁶⁰⁹ Vgl. Lorence 1999, S. 83. Der komplette Brief von Howard Hughes an den Abgeordneten Donald Jackson ist im Anhang abgedruckt.

⁶¹⁰ Roy Brewer zitiert in Hitchens 1970, S. 80.

Am selben Tag schreibt auch der Industrielle und ehemalige Regisseur/Drehbuchautor Howard Hughes Donald Jackson einen Brief:

Before a motion picture can be completed or shown in theaters, an extensive application of certain technical skills and use of a great deal of specialized equipment ist absolutely necessary.

Herbert Biberman, Paul Jarrico, and their associates working on this picture do not posses these skills ort his equipment.

If the motion picture industry – not only in Hollywood, but throughout the United States – will refuse to apply these skills, will refuse to furnish this equipment, the picture cannot be completed in this country.⁶¹¹

Bald darauf findet jegliche noch vorhandene Unterstützung aus Hollywood für das Filmprojekt ein jähes Ende. *Pathe Laboratories* weigern sich, das gedrehte Filmmaterial zu entwickeln; auch *Studio Sound* wollen die Tonaufnahmen nicht weiter bearbeiten. Die Tatsache, dass auch keine anderen Labors gewillt sind, die Arbeit zu übernehmen, stürzt IPC in große Probleme.⁶¹²

Aber auch vor Ort erhitzen sich die Gemüter, und der Widerstand gegen den Film verstärkt sich. Lokale Geschäfte und Finanzinstitute wollen nicht länger öffentlich mit IPC zusammenarbeiten. Zumeist werden die Geschäfte aber über die Hintertür fortgesetzt.⁶¹³ Eine eigens eingerichtete Bürgerwehr verübt Anschläge auf Gewerkschaftseigentum und gewalttätige Übergriffe auf Gewerkschaftsmitglieder und das Team. Clinton Jencks und Floyd Bostick werden attackiert, auf Jencks wird geschossen, sein Wagen wird eines Nachts von Kugeln durchsiebt.⁶¹⁴ Die Mitglieder der Filmcrew erhalten Drohungen und anonyme Anrufe, in denen ihnen geraten wird, die Stadt zu verlassen „or be carried out in black boxes“.⁶¹⁵ Flugzeuge überqueren den Drehort mit Botschaften „saying that we were sons of bitches and we would be destroyed.“⁶¹⁶ Die Bürgwehr zieht mit einem

⁶¹¹ Howard Hughes zitiert in Hitchens 1970, S. 80.

⁶¹² Da man keine anderen Labors findet, muss das Team den Film weiterdrehen, ohne das gedrehte Material kontrollieren zu können. Tatsächlich müssen deshalb zwei Monate später bei der Ansicht des Materials zwei Szenen aufgrund von Fehlern herausgeschnitten werden. Selbst im fertigen Film sind noch Fehler zu finden. So ist in einer Szene eine Scheinwerfer-Vorrichtung zu sehen; die Szene konnte aber aufgrund ihrer Wichtigkeit nicht herausgeschnitten werden. Weil auch die Tonstudios die weitere Zusammenarbeit aufkündigten, litt auch die Tonqualität des Films. Für weitere Informationen siehe Lorence 1999, S. 80 und Biberman 1977, S. 68f.

⁶¹³ Vgl. Miller 1984, S. 33.

⁶¹⁴ Siehe Biberman 1977, S. 69.

⁶¹⁵ Vgl. Lorence 1999, S. 84 und Bernstein, Kim: „The Most Controversial Film You’ve Never Seen: *Salt of the Earth* Turns Fifty.“ In: <http://www.videoamericain.com/articles/salt.html> [17.09.2005, 14:24].

⁶¹⁶ Jules Schwerin, Regieassistent und Aufnahmeleiter bei *Salt of the Earth*, zitiert in Bernstein, Kim: „The Most Controversial Film You’ve Never Seen: *Salt of the Earth* Turns Fifty.“ In: <http://www.videoamericain.com/articles/salt.html> [17.09.2005, 14:24].

Demonstrationszug von 35 Autos durch die Stadt und ruft die Bevölkerung dazu auf, sich von kommunistischen Geheimbündern, Spionen und Saboteuren zu befreien. Ein bewaffneter Mob überfällt die Filmcrew und zerstört eine Kamera. Das Gewerkschaftshaus in Bayard wird in Brand gesteckt; das Gewerkschaftshaus in Carlsbad brennt bis auf die Grundmauern nieder. Auch das Haus von Floyd Bostick wird angezündet und Bosticks drei Kinder entkommen den Flammen nur knapp. Als Gegenmaßnahmen muss die Gewerkschaft die Ranch, auf der gedreht wird, mit 18 bewaffneten Männern bewachen, da vom korrupten Sheriff keine Hilfe zu erwarten ist. Als aber auch auf der Ranch Schüsse fallen, will die Crew nur mehr unter Polizeischutz weiterarbeiten.⁶¹⁷ Dennoch stärken diese Attacken den Zusammenhalt unter Filmemachern und Gewerkschaftsmitgliedern nur noch: „Hence, union support for the *Salt* project reflected the rise of ethnic self-consciousness in Grant County – a development whose time had come.”⁶¹⁸

Einen großen Rückschlag für das Projekt bedeutet aber die Festnahme von Hauptdarstellerin Rosaura Revueltas, weil ihr Pass bei der Einreise nicht korrekt abgestempelt worden ist. Revueltas wird nach El Paso mitgenommen, wo man den ursprünglichen Haftbefehl ändert, so dass sie nicht gegen Kautionsfreilassung werden kann. Dadurch kann der Film nicht wie geplant fertig gestellt werden. Revueltas akzeptiert eine freiwillige Deportation zurück nach Mexiko, nicht ohne vorher bei einer Pressekonferenz zu schwören, dass sie den Film fertig stellen werde.⁶¹⁹ Die ausständigen Szenen müssen mit einem Double gedreht werden. Durch diverse Künstler wie Dalton Trumbo, die öfter nach Mexiko reisen, lässt Biberman Revueltas Szenen zusenden, die noch ausgearbeitet oder erklärt werden müssen. Zusammen mit einem Fotografen werden die fehlenden Szenen schließlich in Mexiko nachgedreht. So sind etwa in der letzten Szene des Films hinter der voll stolz strahlenden Esperanza nicht die Berge von Grand County, sondern die Berge südlich von Mexiko City zu sehen. Auch der Off-Kommentar wird später in einigen Hotelzimmern aufgenommen.⁶²⁰

⁶¹⁷ Vgl. Biberman 1977, S. 72f, 78f und 87, Jarrico/Biberman 1997, S. 33 sowie Miller 1984, S. 34.

⁶¹⁸ Lorence 1999, S. 85.

⁶¹⁹ Vgl. Lorence 1999, S. 83f, Biberman 1977, S. 67 und Revueltas, Rosaura: „Gedanken über eine Reise.“ In: In Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde‘.“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7. Juli 1977, S. 35.

⁶²⁰ Vgl. Revueltas in Riambau, Esteve/Torreiro, Casimiro: „This Film Is Going To Make History. An Interview With Rosaura Revueltas.“ In: *Cineaste*, Jg. 19, Nr. 2-3, 1992, S. 51 und Miller 1984, S. 34. Auch hier widerspricht sich die Literatur etwas. Während zumeist davon die Rede ist, dass der Off-Kommentar in

Trotz der widrigen Umstände werden die Dreharbeiten am 6. März beendet. Durch den IATSE-Boycott ist es für Paul Jarrico und Herbert Biberman aber nahezu unmöglich, gewerkschaftlich organisierte Techniker zu finden, die bereit sind, den Film zu entwickeln. Deshalb werden Teile des Films unter dem fiktiven Titel *Vaya con Dios* und einem fingierten Auftraggeber an verschiedene Labors geschickt. Als dies bekannt wird, springen aber zwei Labors wieder ab. Auch Sol Kaplan wird für die Instrumentalisierung eines Films namens *Vaya con Dios* engagiert.⁶²¹

Auch die Suche nach einem geeigneten Cutter und einem Raum für die Bearbeitung des Films gestaltet sich schwierig. Der einzige Raum, den man hierfür findet, ist die Damentoilette eines unbenutzten Kinos in einer Kleinstadt nahe LA. Der erste Cutter hat bisher nur Dokumentarfilme bearbeitet. Als nach zwei Monaten nur ein Drittel des Rohschnitts fertig ist, muss er entlassen werden. Barton Hayes, der daraufhin im Mai 1953 engagiert wird, verrät die Filmemacher aber an das FBI. Somit verlieren sie sowohl ihren Bearbeitungsraum als auch ihren Cutter. Einen neuen Schneiderraum finden sie schließlich in einer verlassenen Armee-Schule, und als Cutter wird Carl Lerner engagiert. Als die IATSE dem Einhalt gebieten will, wendet Jarrico sich an Haskell Wexler, einen Techniker aus Chicago, der die IATSE überlisten und die Arbeit beenden kann. Im März 1954 ist *Salt of the Earth* schließlich fertig gestellt.⁶²²

5.4.2. DIE DISTRIBUTIONSGESCHICHTE VON *SALT OF THE EARTH*

5.4.2.1. NATIONALE DISTRIBUTION

Der Widerstand gegen *Salt of the Earth* mobilisiert die Linke Hollywoods zu einer Gegenoffensive gegen Pläne zur Beschneidung der Freiheit auf der Leinwand. Im Zentrum dieser Kampagne steht die Massenverbreitung der Sommer-Ausgabe des *California Quarterly*, die die Produktion von *Salt of the Earth* kommentiert und auch das Drehbuch

Hotelzimmern aufgenommen wurde, spricht Rosaura Revueltas davon, dass er heimlich in einem kleinen Studio mit nur einem Amateur-Tontechniker aufgenommen wurde.

⁶²¹ Vgl. Biberman 1977, S. 88 und 95f, Lorence 1998, S. 348, Biberman 1977, S. 88 sowie Lorence 1999, S. 89 und 113f.

⁶²² Vgl. Biberman 1977, S. 92ff und Lorence 1999, S. 89.

abdruckt. Herbert Biberman erhofft sich dadurch einen Zugewinn an Sympathien für den Film. Die IUMMSW bezweifelt aber den Erfolg dieses Unterfangens und glaubt, dass eine erfolgreiche landesweite Ausstrahlung des Films nur durch eine aktive Beteiligung der Gewerkschaft möglich ist. Im August 1953 kauft sie deshalb 500 Exemplare des *California Quarterly*, um sie gewerkschaftsintern zu verteilen.⁶²³

Auf der Jahreskonferenz der IUMMSW im September 1953 hält Wilson eine Rede, in der er eine Verschwörung gegen den Film in Verbindung mit Kräften setzt, die seit Jahren die Arbeiterbewegung zu boykottieren versuchen. Die Vorsitzenden von *Mine-Mill* entschließen sich daraufhin, eine Promotion-Kampagne mit Gewerkschaftspersonal zu starten. Bis November sind Kontakte mit Gewerkschaftsgruppen in Illinois, Michigan, Utah, Idaho und Montana hergestellt. Bis Mitte Dezember hat *Mine-Mills* William Gately auch Kontakte mit Philadelphia, Washington, New Haven und Boston hergestellt, kann aber keine neuen Engagements vermelden.⁶²⁴

Im späten Oktober bittet Michael Wilson die IUMMSW-Vorstände, eine landesweite Tour mit der Schauspielerin Anne Revere finanziell zu unterstützen, die in Lesungen das Drehbuch präsentieren soll. Die Lesungen der Schauspielerin, die auch auf der Schwarzen Liste steht, werden zu einem Erfolg.⁶²⁵ Auch Voraufführungen von *Salt of the Earth* verleiten religiöse Führer, Entscheidungsgrößen der Arbeiterbewegung, Repräsentanten von Minderheiten, Bürgerrechtler und vor allem Frauen zu enthusiastischen Kritiken. Eine spezielle Voraufführung für 300 Repräsentanten von 20 New Yorker Gewerkschaften im Carnegie Little Theater endet etwa mit spontanem Applaus.⁶²⁶

Da die IATSE aber allen Kinobesitzern androht, künftig keine Filme mehr in ihren Kinos zu buchen, sollten sie *Salt of the Earth* aufführen, gründen die Filmemacher *Independent Productions Corporation Distributors, Incorporated* (IPCD), um die großen

⁶²³ Vgl. Lorence 1999, S. 100ff.

⁶²⁴ Siehe hierzu ebd. S. 106ff.

⁶²⁵ Vgl. ebd. S. 108.

⁶²⁶ Vgl. ebd. S. 114f und Lorence 1998, S. 348.

Filmproduzenten umgehen zu können.⁶²⁷ In New York muss die Gruppe aber erfahren, dass die unabhängigen Kinos schon von Repräsentanten der *American League* besucht wurden. Diese hat damit gedroht, Streikposten vor den Kinos im Falle einer Aufführung von *Salt of the Earth* aufzustellen. Eine Aufführung in New York erscheint deshalb immer unwahrscheinlicher.⁶²⁸

Im März 1954 sehen Paul Jarrico und Anwalt Ben Margolis deshalb in einer Klage gegen die IATSE den einzigen Weg, um den Einfluss der Gewerkschaft auf die Kinos zu lockern. Unterstützung erhofft man sich hierbei von der *American Civil Liberties Union* (ACLU). Diese sieht aber keinen Boykott gegen den Film gegeben, auch weil sie vom Kongressabgeordneten Donald Jackson informiert wurde, dass eine Zensur nicht sein Ansinnen gewesen wäre. Dennoch ist Herbert Biberman zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu dem drastischen Schritt eines Prozesses bereit.⁶²⁹

Durch Bibermans Verhandlungen mit der ACLU wächst der Druck auf IATSE-Präsident Richard Walsh, der sich zusätzlich intern von Roy Brewer Kritik gefallen lassen muss, weil er den Kinos die Aufführung *Salt of the Earth* nicht verbieten will. In der Folge will die IATSE deshalb Gewerkschaftsfilmvorführern gestatten, den Film aufzuführen. Dennoch erweist sich die Suche nach einem geeigneten Platz für die Premiere als schwierig. Die meisten Vorführer wollen den Film aus Angst vor Repressalien seitens der IATSE und Vergeltungsmaßnahmen aus der Filmindustrie nicht buchen. Schließlich finden die Filmemacher aber mit dem Grande Theatre endlich ein Kino für die Premiere.⁶³⁰

Am 14. März 1954 geht die Welturaufführung von *Salt of the Earth* im Grande Theatre über die Bühne. Entgegen den Erwartungen verläuft die Vorstellung vor ausverkauftem Haus friedlich; in seinen neun Wochen Laufzeit spielt der Film im Grande respectable 50.000 Dollar ein.⁶³¹ Seitens des Publikums trifft *Salt of the Earth* auf enthusiastische Kritiken. Viele Kritiker können in dem Film keine Beweise für eine Staatsgefährdung

⁶²⁷ Siehe hierzu Bernstein, Kim: „The Most Controversial Film You’ve Never Seen: *Salt of the Earth* Turns Fifty.” In: <http://www.videoamerican.com/articles/salt.html> [17.09.2005, 14:24], Lorence 1999, S. 108ff sowie Biberman 1977, S. 105.

⁶²⁸ Vgl. Lorence 1999, S. 110.

⁶²⁹ Siehe hierzu ebd. S. 114f.

⁶³⁰ Vgl. ebd. S. 118f und Lorence 1998, S. 349.

⁶³¹ Siehe hierzu Biberman 1977, S. 114 und Boisson 2002, S. 50.

finden. Bosley Crowther von der *New York Times* etwa lobt den Film als „a strong labor film“. Und auch linke Blätter wie der *Daily Worker* erachten ihn als „a remarkable achievement“, das bald zum „talk of the nation“ werden würde.⁶³²

Zu diesem Zeitpunkt glauben die Filmemacher schon an einen Durchbruch in Bezug auf die Distribution von *Salt of the Earth*. Aber noch bevor der Film zwei Wochen später im New Dyckman in der Bronx anluft, tauchen erneut Probleme auf. Trotz der guten Kritiken weigern sich andere New Yorker Kinobesitzer, den Film aufzuführen. Als IATSE-Haus gibt auch das New Dyckman dem Druck der Gewerkschaft nach und stellt die Auffuhung von *Salt of the Earth* nach nur einer Vorstellung ein.⁶³³

Im Auftrag der IPCD reisen Herbert Biberman und Paul Jarrico ab April durch das ganze Land, um den Film zu promoten und Kinos für die Auffuhung zu buchen. Während Paul Jarrico den Verleih an der Westküste organisieren soll, konzentriert sich Biberman auf Chicago und Detroit. In diesen Hochburgen der Arbeiterschaft und der gewerkschaftlichen Organisation erhofft er sich die gewünschte Aufnahme des Films. Als erste Werbung werden wieder Lesungen mit Anne Revere in Chicago, Salt Lake City, Los Angeles, San Francisco, Vancouver, St. Louis, Phoenix und Tucson organisiert. Aber das Vorhaben der Filmindustrie, den Film zu boykottieren, hat fast überall Erfolg.⁶³⁴

In Detroit kann sich Biberman mit Paul Broder einigen, dass der Film in einem von dessen 13 Detroiter Kinos aufgeführt wird. Doch unmittelbar darauf sieht sich Broder dem Druck der *American Legion* ausgesetzt, die ihm mit „extinction“ droht, sollte er den Film aufführen. Ein Repräsentant der *Legion* räumt Biberman gegenüber ein, dass *Salt of the Earth* ein großartiger Film wäre, er aber einfach deshalb nicht aufgeführt werden könne, weil Herbert Biberman und *Mine-Mill* daran beteiligt gewesen seien. Broders Zusage, den Film aufzuführen, gerät daraufhin ins Wanken.⁶³⁵

⁶³² Vgl. Lorence 1999, S. 120.

⁶³³ Vgl. Lorence 1999, S. 121 und Lorence 1998, S. 349. Bei der Premiere im New Dyckman will der Vorführer Herbert Biberman zufolge nach der ersten Filmrolle die Vorstellung nicht fortführen, weil er den Film für kommunistische Propaganda hält. Also wird die Vorstellung mit einem anderen Vorführer fortgeführt. Siehe hierzu Biberman 1977, S. 118.

⁶³⁴ Vgl. Lorence 1999, S. 113 und 122f sowie Lorence 1998, S. 350.

⁶³⁵ Für weitere Informationen siehe Lorence 1999, S. 125ff und Lorence 1998, S. 351.

Auch in Chicago tauchen Probleme auf. Als am 1. Mai rund 100 Gäste vor dem Hyde Park Theater auf Einlass warten, müssen sie feststellen, dass die IATSE keine privaten Aufführungen in dem Kino gestattet, so lange kein langfristiger Vertrag über die Samstagsvorstellungen abgeschlossen wurde. Auch am 5. Mai wird das Publikum wieder nach Hause geschickt, weil nach Interventionen seitens der IATSE und der *American Legion* der Filmvorführer sich weigert zu kooperieren. *Salt of the Earth* wird in der Folge vom Spielplan des Hyde Park Theaters genommen und Inhaber Kermit Russell sucht um einen Rücktritt von seinem Vertrag mit IPCD an. Obwohl nicht ihre erste Wahl, müssen die Filmemacher deshalb auf das Cinema Annex ausweichen.⁶³⁶ Aber auch im Cinema Annex kann die für Freitag, den 28. Mai 1954, geplante Aufführung nicht stattfinden, da der Filmvorführer nach Druck von Seiten der Gewerkschaft nicht auftaucht. Die Chicago-Premiere muss abgesagt werden und 2.000 Kartenbesitzer werden enttäuscht nach Hause geschickt. Bis Montag muss man hier 6.000 Gäste abweisen.⁶³⁷

Mittlerweile ist offensichtlich, dass Chicago für eine Aufführung des Films verloren ist und mit der Stadt der gesamte Mittelwesten. Auch in Detroit wird die Werbung für den Film behindert und es kann kein Premieren-Kino gefunden werden. Die Absagen aus Chicago und Detroit sind der Anfang vom Ende – ein Misserfolg des Films erscheint unabwendbar. Aber die Produzenten versprechen sich noch Erfolge durch Aufführungen im Westen, der sowohl die Heimat der *Mine-Mill*-Gewerkschaft als auch einer starken radikalen und liberalen Bewegung ist.⁶³⁸

Bei einer Voraufführung ruft der Film in Denver, der Heimat von *Mine-Mill*, enthusiastische Reaktionen bei den Gewerkschaftsmitgliedern hervor. Aber auch hier fürchten die Kino-Besitzer Konsequenzen, falls sie den Film aufführen – entweder in Form von Repressalien seitens der IATSE oder durch die Kommunistenhetze in der Presse. Dennoch kann der Besitzer des Cameron Theaters, Walter McKinney, schließlich dazu überredet werden, *Salt of the Earth* aufzuführen.⁶³⁹ Auch Allie Jay will sich nicht unter Druck setzen lassen, und zeigt den Film vier Tage lang in ihrem Arvada Theater am

⁶³⁶ Vgl. Lorence 1999, S. 128ff.

⁶³⁷ Vgl. ebd. S. 131 und Lorence 1998, S. 354.

⁶³⁸ Vgl. Lorence 1999, S. 133 und Lorence 2001-2002, S. 32.

⁶³⁹ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 133f.

Stadtrand von Denver. Danach muss sie aber den Preis für ihren Mut bezahlen – das Kino schließt kurz darauf für immer seine Pforten.⁶⁴⁰

Verärgert über den Boykott des Films in Chicago reicht IPC Mitte Mai eine Klage gegen das IATSE-Gewerkschaftsbüro Nummer 110 und das Hyde Park Theater, das seinen Vertrag gebrochen hatte, ein.⁶⁴¹ Anfang des Jahres 1955 weist Richter Philip L. Sullivan in seinem Urteil die IATSE an, ihre Sperre des Films aufzuheben. Aber auf inoffiziellen Wegen boykottiert die Gewerkschaft den Film weiterhin, weshalb die IPC um eine einstweilige Verfügung ansucht. Diesmal wechselt das Gewerkschaftsbüro Nummer 110 aber seinen Rechtsbeistand. Da dieser ein Neffe des Richters ist, muss Sullivan den Fall an Samuel Perry übergeben. Bei der erneuten Verhandlung steht aber auf einmal die politische Gesinnung der Filmemacher im Mittelpunkt der Verhandlung. Das Team sieht sich aus diesem Grund gezwungen, seine Beschwerde zurückzuziehen.⁶⁴²

Während der Verhandlung versuchen die Filmemacher weiterhin, *Salt of the Earth* in diversen Städten eine Aufführung zu ermöglichen. Aber auch in Silver City selbst ist man sich positiver Reaktionen auf den Film nicht sicher, da er Themen behandelt, die einige Bürger nicht behandeln wissen wollen, wie etwa die Gleichbehandlung von Mexiko-Amerikanern oder der Kampf der Frauen um mehr Respekt. Dennoch wird die Premiere am 5. Mai ein überwältigender Erfolg; binnen sechs Tagen sehen 5.000 Menschen *Salt of the Earth*.⁶⁴³ Diesen Erfolg will man in New Mexiko, Texas, Arizona und anderen Orten des Südwestens wiederholen. Da aber auch hier die Kinobesitzer durch die *American Legion* und die großen Verleihfirmen eingeschüchtert wurden, entscheiden sich die Filmemacher als Alternative zu einigen Aufführungen im Rahmen der Gewerkschaft. Auch in anderen Städten, wie Salt Lake City oder Seattle, geben Kinobesitzer zumeist dem Druck nach. Trotz weiterer nicht-kommerzieller Aufführungen ist der Nordwesten bis zum Sommer für den Film ein geschlossener Markt.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Vgl. ebd. S. 136.

⁶⁴¹ Vgl. ebd. S. 132 und Lorence 1998, S. 354.

⁶⁴² Siehe hierzu Lorence 1999, S. 172f.

⁶⁴³ Vgl. ebd. S. 136ff.

⁶⁴⁴ Für Details siehe ebd. S. 141f.

Zwei Tage nach der Premiere in Silver City hat *Salt of the Earth* auch in San Francisco seine zwischenfallfreie Premiere. Die lokalen Kritiken sind überaus positiv und der Film wird in der Folge vier Wochen lang aufgeführt. Ähnliches will man in Los Angeles wiederholen und die Gewerkschaften rühren schon im Vorfeld kräftig die Werbetrommel für den Film – allen voran *Mine-Mill*, die ILWU, die *Amalgamated Clothing Workers*, die *Packinghouse Workers*, die *Retail Clerks* und das *Labor Committee of the Independent Progressive Party*. Als jedoch das *Hollywood AFL Film Council* seine Bedenken an dem Film äußert, ist der Schaden irreparabel.⁶⁴⁵

John Howard Lawson und das *Hollywood Council of the Arts, Sciences, and Professions* versuchen noch, die Linke der Filmindustrie zur Unterstützung des Films zu mobilisieren. Zusätzlich sollen in spanischer Sprache verfasste Filmkritiken und Flugblätter die mexiko-amerikanische Bevölkerung ansprechen, die man als eine wichtige Zielgruppe des Films versteht.⁶⁴⁶ Dennoch hält das Publikumsinteresse den Erwartungen nicht stand. Die linke Aktivistin Helen Slote Levitt sieht darin eine einfache Erklärung: Die Mexiko-Amerikaner „just don't come to Hollywood just to see a movie“, denn „it's not where they feel comfortable.“⁶⁴⁷

Als der Film schließlich im Marcal anläuft, wollen dennoch erstaunlich viele Menschen ihn sehen, was zumindest einen kleinen Sieg für IPC bedeutet. *Salt of the Earth* wird in Los Angeles elf Wochen lang aufgeführt, ehe die Probleme erneut beginnen. Von technischer Seite her wird der Film boykottiert, die Verleiher weigern sich, einen zweiten Film zur Verfügung zu stellen, der gemeinsam mit *Salt of the Earth* aufgeführt wird, und Werbespots werden abgesagt. Die letzte Aufführung findet im September 1954 in Menlo Park, Kalifornien, statt. Bis Ende des Jahres 1954 ist *Salt of the Earth* in nur 13 Kinos des Landes gelaufen.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ So weigert sich etwa auch die Presse von Los Angeles, bezahlte Inserate zu Filmpremiere zu drucken. Vgl. ebd. S. 142ff.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd. S. 145.

⁶⁴⁷ Helen Slote Levitt zitiert ebd. S. 146.

⁶⁴⁸ Siehe hierzu ebd. S. 146f.

5.4.2.2. INTERNATIONALE DISTRIBUTION

Trotz der enttäuschenden nationalen Distribution gibt IPC nicht auf und startet ein aggressives Programm, um den Film im Ausland – vor allem in Kanada, Mexiko, der Sowjetunion, China und Europa – zu vertreiben. Auch in Kanada stehen die Kinobetreiber unter großem Druck, da sie in vielerlei Hinsicht an den Filmmarkt in den USA gebunden sind. Aber Herman Shawn lässt sich nicht einschüchtern und erklärte sich bereit, *Salt of the Earth* in seinem Kino, dem Toronto Variety Theater, Anfang August aufzuführen. Obwohl der Film in einem zweitklassigen Kino gezeigt wird, erfährt er auch hier eine positive Resonanz.⁶⁴⁹

In Mexiko wird der Vertrag mit Mexikos größtem Verleiher nach nur einem Tag gekündigt. Auch hier wollen die Kinos einen Film nicht aufführen, der in den Vereinigten Staaten verboten wurde. Aber Rosaura Revueltas kann den Präsidenten in einem Gespräch überzeugen: „[...] and I told him that if he didn't authorize the film I would start a hunger strike while carrying a sign in front of the government building.“⁶⁵⁰

Der Film muss schließlich in einem Programm-Kino in Mexiko City aufgeführt werden, das eigentlich auf Opernfilme und sowjetische Filme spezialisiert ist. Nach einigen Verzögerungen, die darauf zurückzuführen sind, dass die Regierung Angst vor der Reaktion der USA hat, feiert *Salt of the Earth* im Oktober 1954 schließlich seine Mexiko-Premiere. Die Reaktion des mexikanischen Publikums übertrifft sogar noch Herbert Bibermans Erwartungen: Es wird gelacht und applaudiert, und am Schluss des Films stimmt das Publikum spontan die mexikanische Bundeshymne an, die eigentlich nur für den Präsidenten bestimmt ist. Alle Zeitungen der Stadt überschlagen sich mit Lob für den Film und Rosaura Revueltas wird als Star gefeiert. Dennoch wird auch hier der Kinobesitzer eine Woche nach der Premiere unter Druck gesetzt, damit er die Aufführung einstellt, und er wird auch zu einer Geldstrafe verdonnert.⁶⁵¹

Auch im restlichen Ausland ist *Salt of the Earth* ein Erfolg. Beim Internationalen Filmfestival in der Tschechoslowakei wird er gemeinsam mit einem sowjetischen Film mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichnet und Rosaura Revueltas erhält einen Preis als

⁶⁴⁹ Für weitere Informationen siehe ebd. S. 150f.

⁶⁵⁰ Rosaura Revueltas zitiert in Revueltas in Riambau/Torreiro 1992, S. 51.

⁶⁵¹ Vgl. ebd. S. 151f, Biberman 1977, S. 133f und Riambau/Torreiro 1992, S. 51.

beste weibliche Darstellerin. In den USA wertet Kongressabgeordneter Donald Jackson das aber als erneuten Beweis für die sowjetische Inspiration des Films und seine umstürzlerischen Absichten.⁶⁵²

Auch in Frankreich reichen die Kritiken von „masterpiece“ bis zu „classic“. 1955 erhält *Salt of the Earth* von der *Académie du Cinema de Paris* den Internationalen Großen Preis für den besten Film, der in Frankreich in diesem Jahr ausgestrahlt wurde. In England und Kanada erhält der Film jedoch gemischte Kritiken. Obwohl *Salt of the Earth* auf dem Edingburgh Filmfestival hoch gelobt wird, ist die Aufführung auf der Insel finanziell nicht lohnend. Herbert Biberman führt das darauf zurück, dass die britischen Verleiher sich bei der Promotion des Films zu sehr auf den Streik und zu wenig auf das Unterhaltungspotenzial des Films konzentriert haben.⁶⁵³

Rosaura Revueltas zufolge ist der Film vor allem in sozialistischen Ländern, besonders aber Ostdeutschland erfolgreich. In China und der Sowjetunion steht *Salt of the Earth* 15 Jahre lang auf dem Spielplan.⁶⁵⁴ Der Erfolg im Ausland, durch den sich die Filmemacher einen Wiedereinstieg in den amerikanischen Markt erhoffen, ist der amerikanischen Regierung aber ein Dorn im Auge. Deshalb wird im Jahre 1959 der Film von der *United States Information Agency* auf die Schwarze Liste gesetzt, so dass IPC durch Aufführungen im Ausland kein Geld einnehmen kann.⁶⁵⁵

5.4.2.3. IPC GEHT VOR GERICHT

Trotz seiner großteils positiven Kritiken ist *Salt of the Earth* finanziell ein Verlustgeschäft und macht keinen Profit. Mit Kosten von 250.000 Dollar ist der Film zwar verhältnismäßig günstig, aber dennoch können die Investitionen nie eingespielt werden. Deshalb findet sich IPC vor einem Schuldenberg von einer halben Million Dollar wieder und auch die privaten Ressourcen der Filmemacher sind erschöpft.⁶⁵⁶ Dennoch reichen die Filmemacher am 21. Juni 1956 eine Klage wegen Verletzung des Anti-Trust-Gesetzes gegen 68 Individuen oder Organisationen ein, darunter die *Association of Motion Picture Producers*, die *Motion*

⁶⁵² Vgl. Lorence 1999, S. 153 und Biberman 1977, S. 132.

⁶⁵³ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 154 sowie Biberman 1977, S. 131 und 141.

⁶⁵⁴ Rosaura Revueltas zitiert in Riambau/Torreiro 1992, S. 51. Vgl. auch Lorence 1999, S. 152f.

⁶⁵⁵ Vgl. Lorence 1999, S. 153ff.

⁶⁵⁶ Für weitere Informationen siehe Lorence 1999, S. 193 und Biberman 1977, S. 138.

Picture Association of America, alle größeren Filmgesellschaften, Verleihgesellschaften, Labors in Hollywood und New York, gegen Howard Hughes als Einzelperson, „gegen den Abgeordneten Donald Jackson als Einzelperson wegen seiner illegalen Tätigkeit außerhalb des Immunitätsbereichs des Kongresses“, gegen die IATSE-Chefs Roy M. Brewer und Richard F. Walsh, gegen mehrere weitere Gewerkschaftsführer, „gegen Kinos im ganzen Land wegen Nichteinhaltung schriftlicher Verträge oder mündlicher Absprachen“ und gegen ein Mitglied des HUAC.⁶⁵⁷ Die Anklage lautet auf Verschwörung und Boykott. Besonders die Verschwörung ist aber sehr schwer nachzuweisen. Da das Original von Howard Hughes Brief an Donald Jackson nicht mehr auffindbar ist, ist das Fernschreiben als Beweismittel vor Gericht nicht zulässig. Das bedeutet für die Filmemacher einen harten Rückschlag. Auch können sie keine Zeugen für ihre Schadenersatzklage finden, wodurch es quasi rechtlich unmöglich ist, einen Schadenersatzanspruch zu stellen.⁶⁵⁸

Auch während dieses Prozesses kommt immer wieder die Frage nach der politischen Gesinnung der Filmemacher auf und wird gegen sie verwendet. IPC wird in der Folge als Firma dargestellt, die von Kommunisten organisiert und finanziell unterstützt wird und kommunistische Propaganda verbreitet.⁶⁵⁹ Am 25. September 1959 wird die Klage abgewiesen. Eineinhalb Jahre später entscheidet aber das Berufungsgericht, dass dies ein Irrtum war und eine neue Verhandlung wird einberufen. Dennoch befindet die Jury die Angeklagten am 12. November 1964 für nicht schuldig.⁶⁶⁰

5.4.2.4. VON DER SCHWARZEN LISTE ZUM KULT

1965 wird *Salt of the Earth* im 16-Millimeter-Format neu herausgegeben; durch Vorführungen an Universitäten und Colleges erfährt der Film schließlich doch eine ansehnliche Verbreitung und wird beim progressiven Publikum der 60er und 70er Jahre zu einem Klassiker. Das neue soziale und politische Bewusstsein eröffnet neue Möglichkeiten und da sich der Film mit den Themen Rassismus, Sexismus und wirtschaftlicher Ausbeutung beschäftigt, findet er in der linken Bewegung dieser Zeit seine Anerkennung. Radikale und feministische Gruppen verstehen *Salt of the Earth* als Alternative zu dem, was in diesen Dekaden an konservativer amerikanischer Gewerkschaftsbewegung und

⁶⁵⁷ Biberman 1977, S. 139.

⁶⁵⁸ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 174f sowie Biberman 1977, S. 139 und 168.

⁶⁵⁹ Vgl. Lorence 1999, S. 176.

⁶⁶⁰ Siehe hierzu Biberman 1977, S. 147.

männlich dominierter liberaler Politik vorherrscht. Durch das Wiederaufleben der Frauenbewegung wird der Film auch von einer neuen Zielgruppe entdeckt, die ihn zum „ersten feministischen Film“ erhebt, während sie sein primäres Anliegen, eine Klassenanalyse der Gesellschaft, verdrängt.⁶⁶¹

Später wird *Salt of the Earth* auch zu einer Quelle der Inspiration für Filmemacher der „Neuen Linken“. Frederic Chiles sieht aber im finanziellen Versagen des Films den Grund dafür, dass unabhängiges Filmschaffen in Amerika, das ein Gegengewicht zu Hollywoods sinnentleerten Produkten bieten hätte können, um mindestens eine Dekade verzögert wurde.⁶⁶²

Aber *Salt of the Earth* beschäftigt die Filmindustrie auch noch in anderer Hinsicht. 1984 wird mit *A Crime to Fit the Punishment* ein ganzer Dokumentarfilm der Geschichte von *Salt of the Earth* – seiner Produktion bis hin zu seiner Boykottierung – gewidmet. Auch den Vertrieb dieses Films will Roy Brewer verhindern; diesmal kann er den Boykott aber nicht mehr durchsetzen.⁶⁶³

1998 geben die Wisconsin State AFL-CIO, die *Wisconsin Labor History Society* und eine Gruppe kreativer Aktivisten die Oper *Esperanza* in Auftrag, die auf der Geschichte des Empire Zinc Strike basiert. Die Oper dramatisiert Arbeiterthemen und Geschlechterkonflikte, die auch ein zentrales Thema von *Salt of the Earth* sind. 2001 kommt mit *One of the Hollywood Ten* ein Hollywood-Spielfilm über die Produktionsarbeiten von *Salt of the Earth* heraus. Es gibt auch Gerüchte über ein Remake von *Salt of the Earth*, in dem die Kinder und Enkelkinder der Originalbesetzung mitwirken werden.⁶⁶⁴

Heutzutage ist *Salt of the Earth* als Klassiker anerkannt und einer der hundert Filme, die in der *Library of Congress* für die Nachwelt aufbewahrt werden. Auch James J. Lorence sieht

⁶⁶¹ Vgl. Lorence 1999, S. 193f und 199 sowie Hitchens 1970, S. 79, Zaniello, Tom: *Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff. An Organized Guide to Films about Labor*. Cornell University Press, New York, 1996, S. 215 und McCormick, Ruth: „Salt of the Earth.“ In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 53.

⁶⁶² Siehe hierzu Chiles, Frederic: „Film Reviews: Salt of the Earth.“ In: *Film & History*, Jg. 4, Nr. 3, September 1974, S. 21 und Lorence 1999, S. 194.

⁶⁶³ Vgl. Lorence 1999, S. 192.

⁶⁶⁴ Für weitere Informationen siehe Lorence 2001-2002, S. 40 und Libero, Della Piana: „History-Makers Reflect on Salt of the Earth: ‚Even More Relevant Now‘.“ In: *People’s Weekly World Newspaper*, 11. Jänner 2003.

in *Salt of the Earth* ein Dokument des Amerikas in Zeiten des Kalten Krieges und „a fragile celluloid monument to that culture of resistance“⁶⁶⁵.

⁶⁶⁵ Lorence 1999, S. 202f.

5.5. CREDITS

USA, 1953; Erstaufführung: 14. März 1954

Produktion: *Independent Productions Corporation* und
International Union of Mine, Mill and Smelter Workers

Produzent: Paul Jarrico

Regie: Herbert J. Biberman

Drehbuch: Michael Wilson, Paul Jarrico

Dialoge: Michael Wilson, Herbert J. Biberman

Kamera: Stanley Meredith, Leonard Stark

Edition: Joan Laird, Ed Spiegel

Musik: Sol Kaplan

Ausstattung: Sonja Dahl, Adolfo Barela u. a.

Darsteller:

Berufsschauspieler:

Esperanza Quintero	Rosaura Revueltas
Sheriff	Will Geer
Barton	David Wolfe
Alexander	David Sarvis
Hartwell	Mervin Williams

Laiendarsteller:

Ramón Quintero	Juan Chacón
Vance	E. A. Rockwell
Kimbrough	William Rockwell
Teresa Vidal	Henrietta Williams
Consuelo Ruiz	Angela Sanchez
Luz Morales	Clorinda Alderette
Ruth Barnes	Virginia Jencks
Frank Barnes	Clinton Jencks
Sal Ruiz	Ernest Velasquez
Antonio Morales	Charles Coleman
Sebastian Prieto	Victor Torres
Luis Quintero	Frank Talevera
Estella Quintero	Mary Lou Castillo
Mann mit Brille	Floyd Bostick
Weißer Bergarbeiter	E. S. Conerly
sowie	Adolfo Barela
	Albert Munoz

Format: 35 mm

Länge: 92 Minuten

6. *NATIVE LAND UND SALT OF THE EARTH* – EIN VERGLEICH

6.1. EINLEITUNG

Audiovisuelle Bilder und Töne [...] entstehen bis auf wenige Ausnahmen heute innerhalb einer Institution, sei es eines kommerziellen Unternehmens oder einer öffentlich-rechtlichen Anstalt. Sie unterliegen damit den inneren Mechanismen, Abhängigkeiten und Zwängen dieser Institution, die ihrerseits gesellschaftlichen Regulativen wie Gesetzen, Staatsverträgen, Verordnungen etc. bzw. den marktwirtschaftlichen Bedingungen gehorchen.⁶⁶⁶

Die Vermittlung von Medieninhalten wird also immer von den Interessen derjenigen bestimmt, die dieses Angebot herstellen und vermitteln. Da dieses Angebot sich aber nach dem Markt – also den vorherrschenden wirtschaftlichen, aber auch gesellschaftlichen Bedingungen – orientiert, geht eine soziologische (Film-)Interpretation von der Gesellschaftsbedingtheit des Films aus. Sie sucht also seine Bedeutung im gesellschaftlichen Kontext. „Gesellschaft“ fungiert dabei als Schlüsselkategorie, denn eine soziologische Analyse impliziert „das Gesellschaftliche am Film als ästhetischem Werk, das Gesellschaftliche an Message und Ideologie“⁶⁶⁷.

Mit Hilfe der soziologischen ‚Brille‘ wird der Film in einen allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt. Es geht um den Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit. Ausgehend von der Gesellschaftsbedingtheit des Films wird nach seiner sozialen Bedeutung und Funktion gefragt. Es geht um seine Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen und Interessengegensätzen. Die soziologische Filminterpretation untersucht und bewertet den Film im Hinblick auf seine Wiedergabe von zeitgenössischer Wirklichkeit.⁶⁶⁸

Die Ergebnisse einer solchen Analyse erlauben dem Medienwissenschaftler Werner Faulstich zufolge „nicht nur filmgeschichtliche Befunde soziologischer Art, sondern durchaus auch die Interpretation einzelner Filme im Vergleich zu anderen Filmen derselben Zeit im Hinblick auf ihre gesellschaftliche Funktion“⁶⁶⁹. Diesen Versuch unternimmt die vorliegende Arbeit, wenn sie *Native Land* und *Salt of the Earth* miteinander vergleicht. Die Filme sind in einem Abstand von über zehn Jahren erschienen, und dieser Zeitraum ist in Amerika von historisch und gesellschaftspolitisch einschneidenden Veränderungen geprägt. Deshalb ist ein Vergleich der Filme in Hinblick

⁶⁶⁶ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Sammlung Metzler: Realien zur Literatur. 2. überarb. Auflage, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart & Weimar, 1996, S. 5.

⁶⁶⁷ Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1988, S. 56f.

⁶⁶⁸ Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Wilhelm-Fink-Verlag, München, 2002, S. 195f.

⁶⁶⁹ Faulstich 1988, S. 58.

auf diese Aspekte nicht unkommentiert und nur eingeschränkt möglich; dennoch verspricht die ähnliche Thematik der Filme – der Fokus auf die Arbeiterklasse und ihre Kämpfe um mehr Rechte sowie eine kritische Haltung gegenüber den vorherrschenden systemimmanenten Unterdrückungsmechanismen – interessante und aufschlussreiche Ergebnisse. In seinem Aufsatz „Does a Filmic Writing of History Exist?“ sieht Marc Ferro die soziale/politische Analyse, die sozialkritische Filme anbieten, im Wesentlichen auf zwei Bedingungen gestützt:

First, the filmmakers must have separated themselves from ideological forces and ruling institutions (and this is not the case of directors of propaganda films): if not, their work only furthers, in a new form, dominant (or oppositional) ideological currents.

A second condition is obviously that the writing be cinematic (and not, for example, filmed theater) and that it use specific cinematic means. The contribution of cinema to the intelligibility of historical phenomena varies according to the degree of its autonomy and its aesthetic contribution.⁶⁷⁰

Diese zwei Forderungen bilden den Rahmen für einen Vergleich der Filme *Native Land* und *Salt of the Earth*. Auf die erste dieser von Marc Ferro geforderten Bedingungen wurde schon in den vorangegangenen Kapiteln eingegangen. In der Folge sollen aber die in den Filmen zentral thematisierten Aspekte noch genauer behandelt werden. Gefolgt wird diese thematische Eingrenzung von einer Erörterung des zweiten von Ferro geforderten Aspektes. Da eine detaillierte Analyse der verwendeten kinematografischen Codes den Umfang dieser Arbeit jedoch sprengen würde, konzentriert sich dieser Abschnitt auf die Struktur der Filme und die in ihnen verwendete Symbolik. Darüber hinaus soll aber auch auf die Funktion der Erzählerrolle in den Filmen eingegangen werden; eine kurze Behandlung der verwendeten Charakterisierungen und Stereotypen beendet dieses Kapitel.

⁶⁷⁰ Ferro, Marc: „Does a Filmic Writing of History Exist?“ In: *Film & History*, Jg. 17, Nr. 4, Dezember 1987, S. 84.

6.2. RADIKALER ANSPRUCH UND SEINE REZEPTION

6.2.1. DER MISSLUNGENE RADIKALE ANSPRUCH VON *NATIVE LAND*

Native Land entstand – wie die anderen Filme von *Frontier Films* – vor einem politischen und kulturellen Hintergrund, der durch das kommunistische Volksfront-Programm geprägt war. In diesem Zusammenhang entdeckt der Autor Russell Campbell Übereinstimmungen zwischen der visuellen und verbalen Rhetorik von *Native Land* und den Propaganda-Slogans der CPUSA aus den Jahren 1935 bis 1939. So reflektiert der Film den damaligen Aufmerksamkeitsfokus der Kommunistischen Partei auf die industrielle Arbeiterklasse und übernimmt das Volksfront-Modell der Gewerkschaftsdemokratie, bei dem er die volle Beteiligung von Frauen und Afroamerikanern betont. Ebenso bringt *Native Land* die lang anhaltenden Bemühungen der Partei, eine Allianz zu bilden, die die Farmer (Michigan-Sequenz) und die Afroamerikaner (Arkansas-Sequenz) inkludieren würde, zum Ausdruck. Zusätzlich zeigt der Film als Verbündete der Arbeiter Repräsentanten zweier sozialer Elemente, die früher in diesem Jahrzehnt von der Kommunistischen Partei als „Feinde“ angesehen wurden: die organisierte Religion und das Kleingewerbe. So ist die Inkludierung der flammenden Rede eines Priesters in *Native Land* ein Beweis für den Versuch einer Annäherung mit der Kirche durch die Kommunistische Partei. Aber auch die Szene mit dem Händler Fred Mason spiegelt das Umdenken innerhalb der CPUSA wider; sie ist ein deutliches Zeichen dafür, dass die Partei versuchte, auch diesen Teil der Bevölkerung zu erreichen.⁶⁷¹

Frontier Films bricht deshalb in *Native Land* nicht mit der bourgeoisen Gesellschaft, sondern tendiert eher dazu, die Verbindung zu dieser durch den im Film verwendeten Symbolismus zu verstärken. Insofern ist der Film symptomatisch für die Selbstzensur der Kommunistischen Partei in den späten 30er Jahren – einer Zeit, in der sie eigentlich eine große Anhängerschaft hätte finden können. Indem der Film aber seine Verbindungen zur Kommunistischen Partei verschleiert, nimmt er gleichzeitig – so Russell Campbell – von

⁶⁷¹ Vgl. Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982, S. 263f und Fishbein, Leslie: „Native Land: Document and Documentary.“ In: *Film & History*, Jg. 14, Nr. 4, Dezember 1984, S. 85.

einem radikalen Standpunkt Abstand: „For if one declines to employ a socialist perspective for fear of its not being sufficiently popular, one is helping to ensure that left-wing values will never, in fact, gain wide-spread support.“⁶⁷² In diesem Sinne wird *Native Land* der von Marc Ferro proklamierten notwendigen Loslösung von ideologischen Kräften nicht gerecht und unterminiert somit seinen radikalen Anspruch.

Native Land bemüht sich zwar kräftig, ein Feindbild zu erschaffen; wenn es darum geht, genau zu definieren, wer der Feind ist, hält sich der Film aber eher bedeckt. Klar als Feinde definiert werden natürlich der Ku-Klux-Klan und seine Bruder-Organisationen wie die *Black Legion*, die *Associated Farmers*, die *Silver Shirts* und die *Christian Front*. Auch wird dem Sheriff und seinen Deputies die Schuld an dem Mord von Farmpächtern in Fort Smith, Arkansas, gegeben. Ausweichender argumentiert *Native Land* aber schon in Bezug auf die Ermordung des Farmers Fred Hill und des Gewerkschaftsorganisators in Cleveland oder dahingehend, wer den Schläger beauftragte, der den Händler Fred Mason in Memphis einschüchterte. Die Vermutung liegt also nahe, dass die Bedrohung von einer Reihe reaktionärer Unternehmen ausgeht, die unabhängig voneinander agieren. Genau diese Möglichkeit schließt *Native Land* aber aus: Indem sie den Klassenkampf als einen Kampf zwischen Demokratie und Faschismus definieren, sehen die Filmemacher eine einzige riesige Bedrohung gegeben: „A plan with a single aim, backed by millions of dollars, by the resources of the biggest corporations.“ Ebenso wie die Kommunistische Partei die Bedrohung der Demokratie von innen gegeben sah, sieht *Native Land* diese auch vor allem in der kapitalistischen Verschwörung begründet, die private Armeen, private Waffenarsenale und ein System landesweiter Propaganda einiger faschistischer Organisationen umfasst, die aber nicht genauer spezifiziert werden. Diese vagen Andeutungen sieht Russell Campbell als eine Schwäche des Films, die man auf das sture Beharren der CPUSA zurückführen kann, eine Bedrohung der amerikanischen Demokratie zu finden, die als faschistisch gebrandmarkt werden kann. So konnte das Raster, nach dem man Deutschland, Italien und Spanien bewertete, auch auf eine – gänzlich andere – Situation im eigenen Land angewandt werden.⁶⁷³

⁶⁷² Campbell 1982, S. 285f.

⁶⁷³ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 264ff und Fishbein 1984, S. 85.

Dem Film zentral ist die Aussage, dass es faschistoide Kräfte im Land gibt, die Schwarze Listen der Gewerkschaftsmitglieder zusammenstellen, um gegen das Koalitionsrecht der Arbeiter vorzugehen. Durch diese Betonung einer faschistischen Bedrohung wird *Native Land* seinem ursprünglichen Anspruch, ein Film für die Arbeiterklasse zu sein, nur bedingt gerecht. So wurde er Klaus Vowe zufolge in zeitgenössischen Besprechungen auch kaum als Sprachrohr der Arbeiterbewegung erkannt; man sah in ihm eher einen „imposanten Leitartikel gegen einen beginnenden amerikanischen Faschismus“⁶⁷⁴. Auch für Leslie Fishbein versäumt der Film es, zu einer Gewerkschaftsdemokratie aufzurufen, die über bloße Gleichberechtigung in Entscheidungen über Arbeiterthemen hinausgeht.⁶⁷⁵

The goals of the labor movement, as portrayed in *Native Land*, are the same limited goals Earl Browder had cited as the aims of the Popular Front strategy: „Restore and raise the living standards of the masses, by higher wages, shorter hours, lower prices, extending the trade unions to the basic industries and all workers, through militant industrial unionism ...“⁶⁷⁶

Native Land ist aber nicht nur ein Ruf nach Wachsamkeit und der Fortführung der großen Kämpfe der Arbeiterbewegung aus der Vergangenheit: Leo Hurwitz versteht das Wachstum in der jüngsten amerikanischen Geschichte als dialektisch: „[...] the reforms, defeats and victories are all part of one developing process, towards a radical social transformation.“⁶⁷⁷ Die historisch-politische Haltung, die der Film dabei einnimmt, ist aus heutiger Sicht mitunter schwer verständlich. So geht *Native Land* etwa davon aus, dass der amerikanische Kontinent quasi menschenleer war, als die ersten Siedler kamen, und dass ihre Besetzung ein ruhmreiches Kapitel im Vormarsch der Zivilisation war – nicht der blutige und skrupellose Völkermord, als den wir diesen Teil der amerikanischen Geschichte heutzutage mitunter betrachten. Auch die Meinung, dass Industrialisierung an sich eine gute Sache ist, muss dieser Tage kritischer hinterfragt werden. Die Freude, die Paul Robesons Kommentar beim Anblick rauchender Fabriksschlote ausdrückt, kann vom heutigen Publikum angesichts der dadurch ausgelösten Umweltverschmutzung nur noch begrenzt geteilt werden. Schließlich geht der Film auch von einer Goldenen Ära – der Ära

⁶⁷⁴ Die republikanische Zeitung *New York Herald Tribune* zitiert in Wehling, Will [Hrsg.]: *Die bitteren Jahre: Der soziale amerikanische Dokumentarfilm der 30er Jahre*. Verlag Karl Maria Laufen, Oberhausen, 1971, S. 29.

⁶⁷⁵ Vgl. hierzu Fishbein 1984, S. 85 und Vowe, Klaus W.: „*Native Land* (1942): Aporien mythischer Weltsicht im US-Dokumentarfilm.“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 164.

⁶⁷⁶ Fishbein 1984, S. 86. Leslie Fishbein zitiert aus Browder, Earl: *The People's Front*. International Publishers Co., Inc., New York, 1938, S. 23.

⁶⁷⁷ Leo Hurwitz in Klein, Michael/Klein, Jill: „*Native Land: An Interview with Leo Hurwitz*.“ In *Cineaste*, Jg. 6, Nr. 3, 1974, S. 7.

der Pioniere – aus, in der die Menschen glücklich und ohne Unterdrückung zusammengelebt haben. Die Auffassung der Filmemacher ist, dass diese Zeit wiederhergestellt werden müsse.⁶⁷⁸ Dieses Bild einer neuen sozialen Ordnung durch eine Rückbesinnung auf die amerikanischen Werte, die sich mit Browder und der Volksfront der 30er Jahre identifiziert, wurde aber seit Erscheinen des Films von Kritikern bemängelt.

The conservative strand of People's Front politics is reflected in the fact that the struggle to organize is seen not as a fight for a new society based on new class relationships, but as a battle to preserve the heritage of liberty supposedly handed down by the founding fathers of the nation.⁶⁷⁹

Aber Leo Hurwitz begegnet dieser Kritik, indem er den Kritikern vorwirft, dass sie Geschichte nicht im Zuge der tatsächlichen Geschichte, sondern nur aus der engen Perspektive der Gegenwart betrachten. Hurwitz nennt dieses Phänomen „chauvinism of the present“:

In the film itself and in the social thinking behind it, the historic realities are important to the present. First of all, the idea that American history reflects a continuous struggle between oppressors and oppressed, the idea that liberty has to be fought for in every generation.⁶⁸⁰

Jedoch versagt sich der Film noch in einem weiteren Punkt die notwendige Radikalität: Die Tatsache, dass sein Inhalt auf den Ergebnissen des *LaFollette Committee* basiert, demonstriert nämlich auch eine neue Annäherung zwischen der Kommunistischen Partei und dem Staat selbst, der nun als Verbündeter erachtet wurde.⁶⁸¹

Die parlamentarische Aufdeckung größtenteils durch den Staatsapparat gedeckter terroristischer und faschistischer Anschläge auf das ‚gemeine‘ Volk nimmt *Native Land* zum Ausgangspunkt, um der Arbeiterbewegung einen nationalen Konsens im Kampf gegen den Faschismus im eigenen Land und international abzufordern.⁶⁸²

Native Land wurde zu einer Zeit konzipiert, da der *New Deal* Roosevelts, „das Reform-Angebot der herrschenden Klasse als Ausweg aus der offensichtlichen Krise des Kapitalismus“, an Attraktivität verloren hatte.⁶⁸³

While, of course, it was necessary to recognize the role Roosevelt had played in conferring legality upon the CIO's tremendous unionizing drive, adopting an uncritical attitude to a president in power and the symbols of constitutional government, as *Native Land* did, implied the repression of any vision of a socialist future.⁶⁸⁴

⁶⁷⁸ Vgl. hierzu Alexander, William: *Film on the Left. American Documentary Film From 1931 to 1942*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981a, S. 235 und Callenbach, Ernest: „Native Land.“ In: *Film Quarterly*, Jg. 26, Nr. 5, Herbst 1973, S. 61.

⁶⁷⁹ Campbell 1982, S. 267.

⁶⁸⁰ Leo Hurwitz in Klein/Klein 1974, S. 6.

⁶⁸¹ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 264.

⁶⁸² Vowe 1996, S. 167.

⁶⁸³ Ebd. S. 166.

⁶⁸⁴ Campbell 1982, S. 285.

Native Land war als schonungsloses Porträt des kapitalistischen Amerikas geplant, in dem Arbeiter und Afroamerikaner nur Ausbeutung erwarten dürfen. Der Film sieht jede Hoffnung auf eine gerechte Gesellschaft basierend auf den amerikanischen Arbeitern, von denen sich das Kollektiv die Macht zum Aufbau einer neuen Welt verspricht. Wäre der Film wie geplant erschienen, hätte er Dan Georgakas zufolge ein Novum in der amerikanischen Filmgeschichte werden können. Durch die Verzögerungen bei der Produktion fand der Film bei seiner Uraufführung eine gewandelte politische Landschaft vor. Die Kommunisten hatten sich mit dem *New Deal* Roosevelts arrangiert, und in der politischen Rhetorik der Kommunistischen Partei wurde ein sanfterer Ton angeschlagen. Die Antifaschismus-Bewegung war nach dem Hitler-Stalin-Pakt im Jahre 1939 zu einem Stillstand gekommen und wurde erst nach der deutschen Invasion der Sowjetunion im Jahre 1941 wiederbelebt. Als die USA nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor in den Zweiten Weltkrieg eintraten, wich der Ruf nach einem Klassenkonflikt dem nach nationaler Einigkeit. In dieser Zeit unterstützte auch die Kommunistische Partei gewerkschaftliche Streikverzicht. Dadurch dass der Film den unmittelbaren politischen Bedürfnissen nachgab, verkommt er für den Autor Dan Georgakas zu einer Art politischem Traktat und ist demnach heute nur noch als soziologisches Artefakt von Bedeutung.⁶⁸⁵

In Georgakas' Fahrtwasser bezeichnet auch der Medienwissenschaftler Michael Barchet *Native Land* als wichtiges historisches Dokument, sieht aber ebenfalls die Synthese von politischer Intention, ästhetischem Avantgardismus und sozialem Appell in vieler Hinsicht als misslungen. Für ihn ist der Film eher ein „Dokument symptomatischen und paradigmatischen Scheiterns an historischen und ästhetischen Widersprüchen, Gegenläufigkeiten und Paradoxien“⁶⁸⁶.

Native Land was a tremendously moving evocation of the class struggle, but its failings reflected those of the Popular Front itself. In positing a relentless war between capital and labor yet suggesting the liberal remedies of the New Deal labor legislation; in calling the fight for organization labor's struggle for democracy even when that struggle took place within undemocratic unions unresponsive to worker initiative; in assuming that the fight against domestic fascism was primarily a national, even a patriotic, one, the film raises the false belief that reform can lead to radical social transformation.⁶⁸⁷

⁶⁸⁵ Vgl. Georgakas, Dan: „Homevideo: Cinema of the New Deal.“ In: *Cineaste*, Jg. 21, Nr. 4, 1995, S. 49.

⁶⁸⁶ Barchet, Michael: „Oppositionelles Kino und die Ästhetik des Scheiterns: Der Dokumentarfilm *Native Land* (1942/1975).“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 176.

⁶⁸⁷ Fishbein 1984, S. 87.

Die ideologischen Wurzeln der Filmemacher im Gedankengut der Kommunistischen Partei sind zwar die Grundlage, auf die sich der radikale Anspruch von *Native Land* und seine Forderung nach einer neuen sozialen Ordnung stützen. Gleichzeitig bedeutet diese Verbindung, die zwar nie offen angesprochen wird, aber auch eine Zäsur für die Radikalität des Werkes.

6.2.2. SALT OF THE EARTH

– SUBVERSIV ODER HOLLYWOOD-MAINSTREAM?

Viele Kritiker, wie etwa der Autor Tom Brom, bezeichnen *Salt of the Earth* als den weit verbreitetsten und am meisten respektierten radikalen amerikanischen Film. Die Überzeugung, dass *Salt of the Earth* als radikaler Film zu bezeichnen ist, wird aber nicht von jedem geteilt. So räumt etwa der Filmkritiker Todd Gitlin ein, dass der Film auf der inhaltlichen Ebene durchaus als radikal bezeichnet werden kann, weil er normale Menschen zeigt, die ihr Leben selbst in die Hand nehmen. Hinsichtlich seiner formalen Aspekte erachtet Gitlin den Film aber nicht als radikal.⁶⁸⁸ Tatsächlich sehen auch andere Kritiker Bibermans Werk als zu wenig losgelöst von den Konventionen Hollywoods und sind der Meinung, dass *Salt of the Earth* deshalb nicht als radikal bezeichnet werden könne. Patrick McCarthy und Pauline Kael verurteilen den Film für seine Verwendung der Mis-en-scène und Parallelschnitte und sehen in ihm ein gewöhnliches häusliches Melodrama. Zwar ist der Ansicht, dass der Film im Wesentlichen dem gängigen Hollywood-Schema folgt, zuzustimmen; dem Film seine Radikalität aber aufgrund formaler Kriterien zu versagen, ist eine grobe Vernachlässigung seiner progressiven Thematik, der durchaus die Bezeichnung „radikal“ verdient. Und auch McCarthy räumt schließlich ein, dass zwei Aspekte an dem Film ungewöhnlich sind, und zwar zum einen das Thema der sexuellen Politik als Bedrohung für die Einheit der Familie und zum anderen die Charakterisierung einer starken Heldin. Dennoch verankert das voraussehbare Ende, in dem die Vorrangstellung der Familie und der Nachkommen betont wird, den Film

⁶⁸⁸ Vgl. Brom, Tom: „Native Land.“ In: *Cineaste*, Jg. 6, Nr. 1, 1973, S. 48 und Todd Gitlin in „Radical American Film? A Questionnaire.“ In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 14.

seiner Meinung nach fest im traditionellen Hollywood-Genre.⁶⁸⁹ J. D. Corbluth sieht allerdings in seiner Symbolik die große Stärke von *Salt of the Earth* begründet: „The figures are indeed eternal and true, and the intercutting of Ramon’s beating-up with Esperanza’s birth-contractions one of the finest sequences I remember on the screen.“⁶⁹⁰

In der Literatur und den Kritiken wird *Salt of the Earth* oftmals als der einzige offene kommunistische Spielfilm bezeichnet.⁶⁹¹ Eine der schärfsten Kritikerinnen des Films – abgesehen natürlich von Roy Brewer und Howard Hughes – war Pauline Kael, die den Film 1954 „as clear a piece of Communist propaganda as we have had in many years“ verriss.⁶⁹² In einer direkten Antwort auf Kael’s Artikel bekräftigt Ralph Bond, dass *Salt of the Earth* ein kontroversieller Film sei – genug, um von zwei Zeitungen – dem *Evening Standard* und dem *Observer* –, die für ihre Filmkritiken bekannt seien, überhaupt nicht erwähnt zu werden.⁶⁹³ G.M. Hoellering erklärt Pauline Kael’s Kritik an *Salt of the Earth* folgendermaßen:

And I would hazard the guess that if Miss Kael had not known that the Union sponsoring the film had been branded as Communist dominated, and that the writer, director and producer were blacklisted in Hollywood, she would not have denounced the film as a piece of Communist propaganda either.⁶⁹⁴

Damit greift Hoellering einen Aspekt auf, der für den Boykott von *Salt of the Earth* durchaus von maßgeblicher Bedeutung gewesen sein dürfte: Es ist davon auszugehen, dass sowohl die Produktion als auch die Distribution des Films hindernisloser abgelaufen wären, wenn die Produzenten des Films einen anderen Hintergrund aufgewiesen hätten. Allerdings verlässigt diese Sichtweise die Tatsache, dass die in dem Werk angesprochenen

⁶⁸⁹ Für weiterführende Informationen hierzu siehe Sefcovic, Enid M. I.: „Cultural Memory and the Cultural Legacy of Individualism and Community in Two Classic Films about Labor Unions.“ In: *Critical Studies in Media Communication*, Jg. 19, Nr. 3. September 2002, S. 344 und McCarthy, Patrick: „Salt of the Earth: Convention and Invention in the Domestic Melodrama.“ In: *Rendezvous*, Jg. 19, Nr. 1, Herbst 1983, S. 22-32.

⁶⁹⁰ J. D. Corbluth in „Correspondence: Salt of the Earth.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 24, Nr. 3, Jänner-März 1955, S. 163.

⁶⁹¹ Vgl. etwa Rosenbaum, Jonathan: „Guilty by Omission“. In: *Film Comment*, Jg. 27, Nr. 5, September-Oktober 1991, S. 44 oder Dick, Bernard F.: „Salt of the Earth.“ In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*, Viennale, Wien, 2000, S. 119.

⁶⁹² Kael, Pauline: „Morality Plays – Right and Left.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 24, Nr. 2, Oktober-Dezember 1954, S. 70. Allerdings begründet Pauline Kael ihre Kritik nicht anhand des Films, sondern auf Basis des Drehbuchs, das nicht in allen Einzelheiten mit dem Film übereinstimmt. Siehe hierzu etwa die Kritik in Rosenbaum 1991, S. 44.

⁶⁹³ Siehe hierzu Bond, Ralph in ebd. S. 162.

⁶⁹⁴ G. M. Hoellering in ebd. S. 163.

Themen – die Gleichberechtigung der Arbeiterklasse, einer ethnischen Minderheit und der Frauen gegenüber den Männern – zur damaligen Zeit, wie auch zum Teil sogar noch heute, zutiefst radikale Themen darstellten beziehungsweise darstellen. Es ist deshalb anzunehmen, dass ein Film, der diese sozialen Probleme adressiert und in diesen Bereichen des sozialen Lebens zu einem Umdenken aufruft, auch auf Widerstand gestoßen wäre, wenn seine Macher keinen kommunistischen Hintergrund aufzuweisen gehabt hätten. Dennoch muss eingeräumt werden, dass dieser Aspekt ein zusätzliches Hindernis für eine erfolgreiche Distribution des Films – und zuvor auch seine Produktion – darstellte.

Wie die CPUSA sind linke Filmemacher ab 1938 nämlich der Kommunistenhetze durch das Dies-Komitee ausgesetzt. Ähnlich wie die Macher von *Native Land* zu ihrer Zeit sehen deshalb auch die für *Salt of the Earth* verantwortlichen Künstler in der McCarthy-Ära die durch die Verfassung garantierten Rechte gefährdet. Mit diesem Filme stellen sie sich deshalb gegen Gedankenkontrolle und Zensur und kämpfen um die Meinungsfreiheit. Wie *Native Land*, das sich aufgrund seiner Orientierung an der damaligen Parteilinie der CPUSA viel Kritik gefallen lassen musste, wurde auch *Salt of the Earth* für sein kommunistisches Gedankengut kritisiert. Und tatsächlich verbindet die beiden Filme – trotz der in vielerlei Hinsicht unterschiedlichen Zeitperiode, in der sie produziert wurden – in diesem Aspekt eine sehr ähnliche Herangehensweise. Allerdings hatten die Macher von *Salt of the Earth* – und auch der Film selbst - mit wesentlich drastischeren Konsequenzen zu leben als die Mitglieder von *Frontier Films*.

Typisch für die Kritik an *Salt of the Earth* war, dass eine Verbindung zwischen den in dem Film thematisierten Problemen und dem jüngsten Programm der Kommunistischen Partei gezogen wurde, wie auch ein FBI-Report vom März 1953 verdeutlicht.⁶⁹⁵ Obwohl einige der Mitwirkenden an dem Film der Kommunistischen Partei angehörten, wussten die meisten Mitglieder der Local 890 wenig über die gegenwärtige Ideologie der Kommunistischen Partei und vertraten, wenn überhaupt, zumeist eher die alte Volksfront-

⁶⁹⁵ Demnach würden der Kampf der IUMMSW für bessere Sicherheitsvorkehrungen bei der Minenarbeit, der Kampf der Mexiko-Amerikaner um Gleichheit gegenüber Anglo-Amerikanern und die Akzeptanz der Frauen als Partner der Männer im Streik dem Parteiprogramm der CPUSA entsprechen und somit eine klare kommunistische Haltung widerspiegeln. Deshalb sieht der FBI-Report einen klaren Beweis für die Verbindung zwischen der Kommunistischen Partei und den Inhalten des Films gegeben. Vgl. Lorence 1999, S. 98.

Ideologie. Für die mexiko-amerikanischen Gewerkschafter hatte der Film vielmehr eine andere Bedeutung – für sie war er eine Unabhängigkeitserklärung.⁶⁹⁶

Dennoch muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass das ursprüngliche Drehbuch eine viel explizitere Kritik enthielt als der fertige Film – Kritik am Kalten Krieg, dem Koreakrieg, weißem Rassismus, Anti-Kommunismus und dem Erbe des amerikanischen Imperialismus. Vor allem die Kritik am Kalten Krieg war im ursprünglichen Drehbuch viel unverhaltener, während sie im fertigen Film maximal impliziert vorkommt oder gar nicht erwähnt wird. Benjamin Balthaser vermutet, dass die Änderungen vorgenommen wurden, weil die Minenarbeiter Angst vor den Nachwirkungen eines so radikalen Films gehabt hätten. Ausgelassene Szenen hatten eine Absprache der Katholischen Kirche, der Staatsanwälte, des Sheriffs, lokaler Händler und der Minengesellschaft nahegelegt, um den Streik zu brechen.⁶⁹⁷

Dennoch geht der Autor Bernard F. Dick davon aus, dass die damalige Ablehnung von *Salt of the Earth* nicht das Resultat weltanschaulicher Differenzen gewesen sei; vielmehr gehe sie auf Vorurteile zurück, weil der Film von „Roten“ gemacht worden sei. Tatsächlich standen zum Zeitpunkt der Produktion von *Salt of the Earth* sowohl Regisseur Herbert Biberman, als auch Drehbuchautor Michael Wilson, Produzent Paul Jarrico und Schauspieler Will Geer auf der Schwarzen Liste. Paul Jarrico und die anderen gaben später zu, dass sie den Film als ein „crime to fit the punishment“ verstanden hatten. Sie wollten also einen subversiven Film unabhängig von der Industrie drehen, der ihrer Reputation gerecht werden sollte.⁶⁹⁸ Obwohl sie allesamt Mitglieder der Kommunistischen Partei waren, und sich die den Film dominierenden Themen durchaus mit dem kommunistischen Parteiprogramm decken, hatte diese in kreativer Hinsicht aber keinen Einfluss auf den Film. Der Inhalt geht kaum auf Einflüsse der Kommunistischen Partei zurück, die im Großen und Ganzen vergeblich versucht hatte, den Film zu ändern. Da John Howard Lawson, der intellektuelle Anführer der Kommunistischen Partei Hollywoods, auch nach seiner Haftstrafe noch immer viel Respekt unter seinen Anhängern genoss, fragten in

⁶⁹⁶ Vgl. Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999, S. 98 und 197.

⁶⁹⁷ Siehe hierzu Balthaser, Benjamin: „Cold War Re-Visions: Representation and Resistance in the Unseen Salt of the Earth.“ In: *American Quarterly*, Jg. 60, Nr. 2, Juni 2008, S. 349f.

⁶⁹⁸ Vgl. Rosenbaum 1991, S. 44.

Wilson, Biberman und Jarrico zwar in Bezug auf den Film um seine Meinung; Lawsons Kritik wurde aber in den meisten Fällen missachtet, nur einige kleinere Änderungen wurden in Betracht gezogen. Das bestätigt, dass die Filmemacher die künstlerische Kontrolle über ihren Film behielten.⁶⁹⁹ In dieser Hinsicht lässt sich ein Unterschied zwischen *Native Land* und *Salt of the Earth* ausmachen. Wenn zwar auch die Macher von ersterem in Bezug auf den Inhalt nicht direkt von der Kommunistischen Partei beeinflusst wurden, so orientierte sich der Film doch wesentlich stärker am Parteiprogramm der Partei. Die Vermeidung dieses Aspektes und die Allgemeingültigkeit seiner Botschaft ermöglichten *Salt of the Earth* den Zugang zu mehreren Publikumssparten und sind somit mit ein Grund für seine spätere Popularität.

Die Auswirkungen des Films auf die Karrieren seiner Macher wurden schon in den vorangegangenen Kapiteln behandelt. Aber auch die Mitwirkenden mussten für ihre Beteiligung mitunter einen hohen Preis bezahlen. So wurde Clinton Jencks im April 1953 des Meineids angeklagt, weil er gemäß dem Taft-Hartley-Gesetz eine Erklärung, kein Kommunist zu sein, unterschrieben hatte. Er wurde im Jänner 1954 zu fünf Jahren Haft und einer Geldtrafe von 10.000 Dollar verurteilt. Er legte Berufung vor dem Obersten Gericht ein, musste aber 1956 von seiner Funktion als Repräsentant der IUMMSW zurücktreten. Bei seiner späteren Arbeitssuche bekam er die Auswirkungen der Kommunistenhetze voll zu spüren; entweder wurde er nicht eingestellt oder nach kurzer Zeit ohne triftigen Grund entlassen. Schließlich nahm er eine Lehrtätigkeit an der San Diego State University an, die er bis zu seiner Pensionierung in den 80er Jahren innehatte. Die Hauptdarstellerin, Rosaura Revueltas, wurde bei ihrer Rückkehr nach Mexiko von negativer Presse und einer skeptischen Filmindustrie begrüßt. In ihrem eigenen Land stand sie daraufhin auf der Schwarzen Liste, nach Amerika durfte sie nicht mehr einreisen. Nur durch eine Einladung von Bertolt Brecht nach Deutschland, wo sie von 1957 bis 1960 auf der Bühne stand, konnte Revueltas ihre Schauspielkarriere fortsetzen. Das Stigma, das ihr *Salt of the Earth* eingebracht hatte, führte jedoch dazu, dass auch in späteren Jahren

⁶⁹⁹ Lawson versuchte aber in der Folge Kampagnen zu initiieren, um den Widerstand gegen den Film zu brechen. Für mehr Details siehe Lorence 1999, S. 91ff und 197.

niemand mit ihr zusammenarbeiten wollte, weshalb sie Mitte der 70er Jahre die Schauspielerei aufgab.⁷⁰⁰

Während Paul Jarrico die Gründe für den Boykott von *Salt of the Earth* vor allem im sozialen und wirtschaftlichen Umfeld zur Zeit des Kalten Krieges begründet sieht, sieht Gewerkschaftsführer Clinton Jencks die Ursache aber auch in den Bemühungen der Firmen in der Nachkriegszeit, die Erfolge der Arbeiterbewegung aus den 30er und 40er Jahren rückgängig zu machen.⁷⁰¹ Diese Reaktion auf den Film ist aber wohl nicht unerwartet, da – wie bei *Native Land* – die Anprangerung der Bestrebungen des *Big Business*, die gewerkschaftliche Organisation der Arbeiter zu boykottieren, ein ganz zentrales Element von *Salt of the Earth* ist. Während *Native Land* als typischer Vertreter der Volksfront-Filme aus der Zeit der Depression am Anfang dieser Strömung steht, markiert der Boykott von *Salt of the Earth* – einem der letzten Vertreter der Volksfront – das Ende dieser Ideologie. Gleichzeitig ist der Film aber auch als Vorbote für die in den 60er Jahren aufkommende *New Left* zu verstehen, die oftmals die Themen der Depressionsjahre wiederaufnimmt und dabei auf Veteranen der Volksfront zurückgreift. Diese Verbindung erkennt auch Pauline Kael:

Salt can seem true and real for those liberals and progressive radicals whose political thinking has never gone beyond the ‚thirties‘. Depression social-consciousness is their exposed nerve: touch it and it becomes the only reality, more vivid than the actual conditions they live in.⁷⁰²

Aber auch in anderer Hinsicht lässt *Salt of the Earth* für Pauline Kael die Rhetorik der Volksfront-Filme der 30er Jahre wiederaufleben. So hätten ihrer Meinung nach die amerikanischen Kommunisten immer nur im Sinn gehabt, den Glauben Europas und Asiens in die Vereinigten Staaten zu untergraben. Und auch *Salt of the Earth* folge dieser Tradition, indem der Film die Kolonialvölker glauben lasse, dass aus Amerika nichts Gutes kommen könne, und die Welt davon überzeugen wolle, dass es keine Bürgerrechte in den USA gäbe und der dortige Kapitalismus der wahre Faschismus sei.⁷⁰³

Kael verurteilt auch den pädagogischen Ton des Films als Erinnerung an die 30er Jahre und damit auch das ganze Genre des *Social Realism*, wenn sie schreibt: „Social realism has

⁷⁰⁰ Vgl. ebd. S. 182ff und 191 sowie Rimbau, Esteve/Torreiro, Casimiro: „This Film Is Going To Make History. An Interview With Rosaura Revueltas.“ In: *Cineaste*, Jg. 19, Nr. 2-3, 1992, S. 51.

⁷⁰¹ Siehe hierzu Lorence 1999, S. 17.

⁷⁰² Kael 1954, S. 70.

⁷⁰³ Vgl. ebd.

never been able to pass up an opportunity for instruction: these strikers are always teaching each other little constructive lessons.” Wenn Pauline Kael die Thematik Streik in *Salt of the Earth* in der revolutionären Bedeutung des Wortes verwendet sieht, nämlich „as a training ground in solidarity, a preparation for the big strike to come – a microcosm of the coming revolution”⁷⁰⁴, dann muss ihr in gewissen Sinne sogar recht gegeben werden. Allerdings darf diese Revolution nicht als die Umstürzung der amerikanischen Demokratie durch die Kommunisten missverstanden werden; vielmehr strebt der Film eine soziale Revolution an, an deren Ende eine gerechtere, weniger diskriminierende Gesellschaft zu stehen hat. Dieses Ziel verbindet *Salt of the Earth* ganz klar mit dem Film *Native Land*.

⁷⁰⁴ Ebd. S. 71.

6.3. DIE SYSTEMKRITISCHE HALTUNG: FREIHEIT UND GLEICHHEIT ALS POSTULAT

6.3.1. EINLEITUNG

Michael Barchet zufolge postuliert *Native Land* immer wieder einen Zusammenhang „zwischen natürlichen ‚Urformen‘ des Zusammenlebens der Familie und gesellschaftlicher Konstitution utopisch-demokratischer Verhältnisse“:

In der Behauptung, aber auch der permanenten Bedrohung dieses Zusammenhangs formuliert der Film sein Modell von amerikanischer Gesellschaftsgeschichte als Kampf um die Aktualisierung des „menschlichen Grundbedürfnisses‘ nach individueller Freiheit.⁷⁰⁵

Hier zeigt sich eine wesentliche Parallele zwischen *Native Land* und *Salt of the Earth* auf. In beiden Filmen spielt also die Familie durchaus eine wichtige Rolle in diesem Kampf nach individueller Freiheit. Während sie in *Native Land* aber als der wünschens- und erstrebenswerte Zustand proklamiert wird, ist die Familie in *Salt of the Earth* auch eine Quelle für Konfliktpotenzial und eine wichtige Front, an der erste Verbesserungen – wie die Gleichstellung von Mann und Frau – erkämpft werden müssen. In jedem Fall weist *Native Land* hier einen grundlegenden Unterschied in der Herangehensweise zu *Salt of the Earth* auf. Letzterer positioniert anfangs die Minenarbeiter – beziehungsweise ihre Frauen – zwar auch als Opfer von Ausbeutung; der Film widmet sich aber vor allem ihrem siegreichen Kampf für eine Veränderung des Status quo. Dabei konzentriert sich *Salt of the Earth* auch auf die Darstellung der konkreten Streikmaßnahmen. *Native Land* wählt einen allgemeineren Zugang: Zwar werden – wie in *Salt of the Earth* – auch hier Einzelschicksale exemplarisch als Vorzeigebispiele für Veränderungen auf der Markoebene der Gesellschaft vorgeführt; die Betonung liegt in *Native Land* aber doch stärker auf der Arbeiterklasse und der Gesellschaft als Gesamtes.

⁷⁰⁵ Barchet 1996, S. 187.

6.3.2. DAS RECHT AUF FREIHEIT IN *NATIVE LAND*

Schon im Titel ihres Films verweisen die Filmemacher von *Native Land* auf ihr Geburtsrecht, indem der Status eines Immigranten und der eines Pioniers nebeneinandergestellt werden. Als Kinder von jüdischen Immigranten fühlten sich die Filmemacher noch nicht ganz als Amerikaner und in das amerikanische Leben integriert. Zum einen fehlte ihnen das instinktive Erbe, zum anderen waren sie als Juden besorgt über den Antisemitismus in faschistischen Ländern und auch in Amerika.⁷⁰⁶ Dieses Gefühl der Entwurzelung und die Angst vor der drohenden Faschisierung des eigenen Landes animierten die *Frontier*-Gruppe zu dem Film *Native Land*.

Der Film geht von einer Verschwörung faschistischer Kräfte gegen die *Bill of Rights* aus. Der dadurch ausgelöste Kampf um die demokratischen Rechte zieht sich wie ein roter Faden durch die US-Geschichte. Der Inhalt von *Native Land* umfasst im Wesentlichen die Warnung, dass die amerikanischen Bürgerrechte, vor allem aber die Rechte der Arbeiter, gefährdet seien, und der Film appelliert an den Zuseher, diese zu verteidigen.⁷⁰⁷ Der Satz am Ende des Films, „We won’t forget!“, bezieht sich Klaus Vowe zufolge sowohl auf das aktuelle Verbrechen – den Mord an einem Streikteilnehmer – als auch auf die US-Geschichte, „deren Darstellung als immerwährender Kampf um demokratische Rechte der Gegenstand des Films war“⁷⁰⁸.

In seinem Artikel „Ideology and Film Rhetoric: Three Documentaries of the New Deal Era“ stellt Peter C. Rollins die Herangehensweise von *Native Land* der anderer dokumentarischer Produkte seiner Zeit gegenüber:

March of Time would have assured viewers that a vigorous press was contributing to the eventual solution by exposing the abuses of power. *The River* would have softened the blow by pointing to President Roosevelt’s growing moral and legislative support of the union movement. *Native Land* provides no such escape clause from personal responsibility.⁷⁰⁹

Native Land bedient sich deshalb eines narrativen Musters individueller Erfahrung von Geschichte als Leiderfahrung, „welches durch die Konstruktion visueller und emotionaler

⁷⁰⁶ Vgl. Fishbein 1984, S. 76.

⁷⁰⁷ Siehe hierzu ebd. S. 79 und Strand, Paul: „Realism: A Personal View.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 2, Nr. 6, Jänner 1950, S. 26.

⁷⁰⁸ Vowe 1996, S. 169.

⁷⁰⁹ Rollins, Peter C.: „Ideology and Film Rhetoric: Three Documentaries of the New Deal Era.“ In: *The Journal of Popular Film*, Jg. 5, Nr. 2, 1976, S. 142.

Identifikation auch als Zuschauererfahrung generiert wird“⁷¹⁰. Indem *Native Land* spezielle Situationen, in denen die Bürgerrechte verletzt wurden, exemplarisch behandelt, versucht der Film ein allgemeines Bild der Unterdrückung in Amerika zu zeichnen. Er porträtiert den in Amerika vorherrschenden Kampf als Gegensatz zwischen der herrschenden Klasse und der aufkommenden Arbeiterbewegung und bettet den Konflikt in den Kontext der sich wandelnden Revolutions-Tradition Amerikas ein.⁷¹¹

The efforts of little men to challenge the policies of „the big shots,” „the interests,” „powerful corporations” are shown to be fruitless if conducted on an individual basis. Sharecroppers, workers, small merchants must learn to work cooperatively in the industrial era. Freedom is the result of vigilance, not an automatic condition.⁷¹²

Leslie Fishbein zufolge betrachtet der Film das Recht sich zu organisieren als eine neue Unabhängigkeitserklärung. Allerdings ist sie der Meinung, dass sich der Film dahingehend widerspricht, dass er nicht klar zu erkennen gibt, ob er Freiheit als ein amerikanisches Geburtsrecht definiert oder als eine Belohnung für den Kampf um ihre Erhaltung.⁷¹³ Auch für Russell Campbell ist der Film auffällig vorsichtig, wenn es darum geht, seinen politischen Inhalt preiszugeben: “Perhaps the filmmakers believed that to openly promulgate a socialist alternative was to invite rejection and repression – not to speak of jeopardizing the support of the wealthy liberals who, for the most part, bankrolled the project.”⁷¹⁴

So entscheiden sich die Filmemacher für das eher allgemeine Thema der Freiheit und adressieren nicht Themen wie Kommunismus, Sozialismus, Kapitalismus, Vergesellschaftung, das Proletariat, Klassenkampf oder Revolution.⁷¹⁵ Leo Hurwitz rechtfertigt die Vorgangsweise von *Frontier Films* folgendermaßen:

The film *is* about capitalism, the film *does* dramatize very clearly how capitalist relations result in the repression of workers, their difficulties of organization. It does deal with how workers come together in order to struggle against capitalism. Now it’s true that the film does not result in, does not anywhere talk about the rhetoric diagrams of what capitalism is, or what the nature of the class struggle is. But it’s directly in the middle of that class struggle, and all the forces that are involved in capitalism are there, the main forces. [...] But one of the characteristics of that recreation of experience that we call a work of art is that out of its own inner tensions you can draw conceptual conclusions. And I think it’s there in *Native Land*.⁷¹⁶

⁷¹⁰ Barchet 1996, S. 188.

⁷¹¹ Vgl. Rollins 1976, S. 140 und Klein, Michael: “Native Land: Praised Then Forgotten.” In: *The Velvet Light Trap*, Nr. 14, Winter 1975, S. 12.

⁷¹² Rollins 1976, S. 140.

⁷¹³ Vgl. Fishbein 1984, S. 79.

⁷¹⁴ Campbell 1982, S. 272.

⁷¹⁵ Siehe hierzu ebd.

⁷¹⁶ Leo Hurwitz zitiert in Campbell 1982, S. 272.

Eine zentrale Absicht hinter *Native Land* war es, zum einen das Netzwerk der Gewerkschaftsspione bloßstellen und die Effizienz dieses Netzwerkes bei der Unterminierung der Gewerkschaften zu verdeutlichen; zum anderen ist der Film aber auch eine Verurteilung der moralischen Degeneration, durch die Unschuldige dazu getrieben werden, ihre Kollegen zu hintergehen. In diesem Zusammenhang erachtet Leslie Fishbein es als ironisch, dass der Film gerade die Zentralisierung, die durch die maschinelle Produktion eintrat, dafür lobt, dass sie die Zusammenarbeit unter den Arbeitern gefördert habe, wenn diese doch nicht zuletzt dafür verantwortlich ist, dass dadurch Gewerkschaftsspionage und Anti-Gewerkschafts-Maßnahmen der Unternehmen ihren Anfang fanden. So sieht der *Native Land* zugrunde liegende Optimismus selbst unter dem Kapitalismus noch die Möglichkeit für Glück gegeben.⁷¹⁷

Um diese Möglichkeit der Freiheit und Unabhängigkeit zu betonen, wählt *Native Land* zwei zentrale Elemente: Zum einen schafft der Mythos des freien, unberührten Landes Klaus Vowe zufolge die Ideologie der „Freiheit“:

Der Ozean, der Himmel, das Land – verbunden mit den historischen Daten Jamestown (1607) und Plymouth (1620) – bilden die Grundsubstanz, aus der das amerikanische Volk („We, the people“) erschaffen und in *Native Land* zur alles bewegenden, die Vereinigten Staaten gestaltenden Kraft wird.⁷¹⁸

Zum anderen bezieht sich der Film fortwährend auf die Größen der amerikanischen Unabhängigkeitsgeschichte – die Pilger(väter), Washington, Jefferson und Lincoln fungieren in *Native Land* als Gradmesser für Freiheit und Demokratie und mit ihrer Hilfe wird eine neue Welt proklamiert: „Diese Nation erlaubt sich auf der Grundlage des industriellen Aufschwungs eine Lebensauffassung, die sich immer unauflösbarer mit dem Anspruch auf ‚Freiheit‘ verbindet.“⁷¹⁹

Diese Bilder und die ständige Betonung amerikanischer Werte gehen auf die zu dieser Zeit vorherrschende Weltsicht der CPUSA zurück, die sich in diesen Jahren als die wahren Erben der Revolutionstradition Amerikas sehen: „Eighteen years ago was born the Communist Party, the Party destined to carry on and complete the work begun by Tom

⁷¹⁷ Vgl. Fishbein 1984, S. 77 und 81.

⁷¹⁸ Vowe 1996, S. 162.

⁷¹⁹ Ebd. S. 163.

Paine, George Washington, Thomas Jefferson and Abraham Lincoln.⁷²⁰ Die kommunistische Haltung wird auch in Aussagen der Filmemacher zu dem Film deutlich. So bezieht sich Leo Hurwitz in einem Interview auf einen zentralen Aspekt des Films, der darin läge, sich gegen alle zu stellen, die den Kampf für Freiheit als „un-amerikanisch“, im Endeffekt also kommunistisch, erachten würden:

We inherited a set of ideas and feelings which the film shatters – it shatters the idea that freedom and freedom of speech are monolithic and constant, which is the ‚patrioteering‘ approach. Freedom of speech has to be fought for in the new context of organizing labor, in which the oppressor is fighting you by saying that you are un-American.⁷²¹

Klaus Vowe sieht *Native Land* jedoch von einer mythischen Weltsicht durchzogen, die gerade in der Eingangssequenz deutlich wird, wenn eine rasche Montage „die Triade der mythischen Grundelemente – Wasser, Luft, Erde –“ im Kommentar als „America“ vorführt und dadurch Natur und Gesellschaft gleichsetzt. *Native Land* verklärt die Welt romantisch, „indem ein naturwüchsiger, paradiesischer Zustand der Gesellschaft favorisiert wird“. Diese mythische Weltsicht stützt sich Vowe zufolge vor allem auf zwei Konstituenten: „[...] auf die Geschichte der USA als kollektiven Kampf der ‚common people‘ zur Verwirklichung des ‚American Dream‘ und auf die Arbeiterbewegung als modernen Herold, Protagonist und Vollstrecker dieses Kampfes.“ Der Filme bietet demnach ein Modell an, mit dem der Welt und dem menschlichen Dasein Bedeutung verliehen wird.⁷²²

In diesem Zusammenhang wird die „Geschichte der USA als Nation, die Geschichte der US-amerikanischen Arbeiterbewegung [...] zu einer Art Endlosschleife [...] des realen und imaginären Kampfes um die Verwirklichung der *Bill of Rights*.“⁷²³

In diesem Kontext haben die Szenen, die das gute Leben zeigen, neben einer dramatischen auch eine politische Funktion: Sie reflektieren die Volksfront-Versuche, die Kommunistische Partei in den Augen der Bevölkerung zu humanisieren und zu amerikanisieren. Jeffrey Youdelman zufolge verband die Künstler dieser Zeit, die versuchten, Marxismus und Populismus zu verbinden, um die Jahre der Depression als einen Triumph des Monopols und ein Privileg im Vergleich zu früheren Formen der Demokratie darzustellen, eine radikale Herangehensweise bei der filmischen Umsetzung

⁷²⁰ Browder, Earl: *The People's Front*. International Publishers Co., Inc., New York, 1938, S. 235. Zitiert in Fishbein 1984, S. 82.

⁷²¹ Leo Hurwitz in Klein/Klein 1974, S. 6.

⁷²² Vowe 1996, S. 162, 165f und 170.

⁷²³ Ebd. S. 166.

der Phrase „We the people“. Seiner Meinung nach verkörpert kein Film so stark die Stärken und Schwächen dieser radikalen populistischen Stimme wie *Native Land*.⁷²⁴

Als eine Schwäche von *Native Land* sieht Jeffrey Youdelman aber die Tatsache, dass der Film die Kämpfe seiner Zeit falsch interpretierte: „While it provided populist gloom and populist hope, it rests on a false premise.“ Youdelman sieht das zentrale Thema des Films in der *Bill of Rights*, dem Grundpfeiler der Demokratie, die von reaktionären Kräften gefährdet wird. Aber die Filmemacher sahen Demokratie als ein soziales System anstatt einer „particular, and always changing, form of bourgeois rule“: „They provide no real analysis of the precise relationship between class and national (racial) oppression in this empire/nation.“ Außerdem müsste in den 30er Jahren, in denen die USA einem Imperium gleicht, die Aussage „We, the people“ kritisch hinterfragt werden: „Native Land calls not for decisive revolutionary change, but for a return to some period when the Bill of Rights worked – a time which never existed in our history.“⁷²⁵

Aus diesem Grund erweckt der Film auch für Tom Brom den Verdacht, dass der Zuschauer hinters Licht geführt wird:

NATIVE LAND seems manipulative where it pulls at the gut response of patriotism, much as anti-war films cheat with burned baby sequences. Where the patriotism is false even to the filmmakers, the device is double deceptive.⁷²⁶

Brom räumt ein, dass es nicht fair wäre, die Ideologie des Films aus einer gegenwärtigen Perspektive zu beurteilen,

[...] but the apparent ignorance of Native Americans, women workers as well as a „brotherhood“, the subordination of any sense of ecology to national development and, finally, an awkwardly paternalistic brand of racism is nevertheless appalling. In many ways NATIVE LAND is a measuring rod for how much the Left has changed its vision of America in the past 30 years, ostensibly beginning from the same anti-capitalist ideology.⁷²⁷

Tatsächlich muss es als eine Schwachstelle des Films erachtet werden, dass er davon ausgeht, dass das Land, als die ersten Siedler kamen, quasi unbesiedelt gewesen sei. Die Eroberung von Amerika wird als glamouröses Kapitel in der Entwicklung der Zivilisation dargestellt. Dadurch, dass die Indianer in *Native Land* keine Behandlung erfahren, ja nicht einmal erwähnt werden, wird aber die Darstellung der amerikanischen Geschichte in eine

⁷²⁴ Vgl. Fishbein 1984, S. 81 und Youdelman, Jeffrey: „Narration, Invention & History: A Documentary Dilemma.“ In: *Cineaste*, Jg. 12, Nr. 2, 1982, S. 10.

⁷²⁵ Youdelman 1982, S. 10.

⁷²⁶ Brom 1973, S. 49.

⁷²⁷ Ebd. S. 48f.

romantische, chauvinistische und imperialistische Richtung verzerrt.⁷²⁸ Leo Hurwitz rechtfertigt die Entscheidung, die Indianer nicht im Film zu behandeln, folgendermaßen:

„The Indians are left out of the film. Not because we didn't know of their history and didn't feel strongly about it but it became difficult to place within the specific context of this film. [...] The exploitation of the Indian or of black people should not be totally separated from other forms of exploitation – from what happened to the workers in the factories, or what happened to the shopkeepers who were being displaced by the chains, or to the farmers who were foreclosed.“⁷²⁹

Die Argumentation, dass eine Thematisierung der Ausbeutung von amerikanischen Ureinwohnern in den Kontext des Films schwierig gewesen wäre, erscheint durchaus plausibel. Die Verzerrung der Geschichte durch die Verschweigung ihrer Existenz und die Glorifizierung der Besiedelung des amerikanischen Kontinents, bei der dieser Volksgruppe großes Unrecht angetan wurde, ist bei einem Film, der auch Rassismus und Diskriminierung zum Thema und mit Paul Robeson eine Galionsfigur der afroamerikanischen Freiheitsbewegung als Erzähler hat, allerdings schwer zu hinterfragen.

Michael Barchet aber vermutet, dass viele das Urteil, *Native Land* bediene eine falsche politische Analyse, deshalb fällen, weil sie den Film „nahezu ausschließlich auf die Analogie des auf der Tonspur Gesagten und der *Popular Front*-Agitation der amerikanischen Linken gegen Ende der 30er Jahre“⁷³⁰ reduzieren. Dadurch werde der Film zu einem Dokument der „bankruptcy of CP (USA) Chairman Earl Browder's assertion, that ‚Communism is 20th century Americanism‘“⁷³¹. Diese Einordnung des Films gründe sich Barchet zufolge aber auf einem methodischen Missverständnis, das häufig in Analysen von Dokumentarfilmen auftrete:

Aus anderen Kontexten bekannte Muster historischer verbaler Rhetorik werden gleichgesetzt mit filmischer Rhetorik. Das auf der Tonspur Ausgesprochene wird zur Aussage des Films. Dabei wird oft übersehen, daß Sprache eines – und sicherlich ein sehr wichtiges – Mittel filmdokumentarischer Rhetorik ist, beileibe jedoch nicht das Einzige, das isoliert von seiner Interaktion mit Bildkomposition und Bewegung, Geräuschen, Musik, sowie narrativer Diegese betrachtet werden kann.⁷³²

Diese Ansichtweise entspricht auch der Theorie der Filmemacher, dass das einzelne Bild erst im Kontext des gesamten Films seine komplette Bedeutung offenbart, weshalb Leo Hurwitz der Montage eine besondere Bedeutung einräumt.

⁷²⁸ Vgl. Campbell 1982, S. 269.

⁷²⁹ Leo Hurwitz in Klein/Klein 1974, S. 7.

⁷³⁰ Barchet 1996, S. 182.

⁷³¹ Youdelman 1982, S. 11.

⁷³² Barchet 1996, S. 182f.

Dennoch liegt für Russell Campbell *Native Land* ein naiver Optimismus zugrunde, denn der Film konzentriert sich eher darauf, die Gewinne der Vergangenheit zu bewahren, als eine Zukunft des radikalen sozialen Wandels zu zeichnen.⁷³³ Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich *Native Land* von *Salt of the Earth*, in dessen Zentrum keine Rückbesinnung auf alte Werte, sondern vielmehr ein radikaler Wandel für eine bessere – andere – Zukunft steht.

6.3.3. DER KAMPF UM GLEICHHEIT IN *SALT OF THE EARTH*

Obwohl *Salt of the Earth* ein offensichtlich linker Film ist, bedient er Interessen von fast allen Zielgruppen:

The liberal will be charmed by the film's sympathy with the poor and oppressed and its plea for reform. The feminist will see the main message in Esperanza's victory over Ramon's male chauvinism and in the strength of the women combatting the men. And the radical, while perhaps thinking the film doesn't go quite far enough, will admit that its basic theses – the struggle of the workers against the bosses and the need to overcome the false consciousness of racism and sexism in order to unite and win – is entirely correct.⁷³⁴

Ruth McCormick sieht gerade in dieser Vielschichtigkeit die Stärke und Einzigartigkeit von *Salt of the Earth*. Im Vordergrund des Films steht die Thematisierung des Strebens nach Gleichheit auf drei Ebenen: der Gleichheit der Arbeiter als Menschen gegenüber ihren Bossen, der Gleichheit der ethnischen Minderheit der Mexiko-Amerikaner gegenüber den Anglo-Amerikanern und der Gleichheit der Frauen gegenüber den Männern. Genau dieser Verquickung von drei Konfliktebenen schreibt Debby Rosenfelt die ständig aktuelle Bedeutung des Films zu. In diesem Sinne wäre *Salt of the Earth* eine – schon zwanzig Jahre zuvor gelieferte – Antwort auf die Forderung des Soziologen Stanley Aronowitz aus dem Jahre 1973:

The contradiction of the working class struggle today is that it must recognize the demands of different oppressed groups ... and simultaneously strive for a unified class identity that transcends the prevailing system.⁷³⁵

⁷³³ Vgl. Campbell 1982, S. 273.

⁷³⁴ McCormick, Ruth: „Salt of the Earth.“ In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 54.

⁷³⁵ Aronowitz, Stanley: *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness*. McGraw-Hill, New York, 1973, S. 333f. Zitiert in Rosenfelt, Debby: „Ideology and Structure in *Salt of the Earth*.“ In: *Jump Cut*, Nr. 12-13, Dezember 1976, S. 19.

So wollen die Männer und Frauen durch den Streik – und somit durch das Mittel einer gewerkschaftlichen Organisierung mit einem sozialen Gewissen – auch die vorherrschenden Geschlechter- und Rassenbeziehungen ändern. Im Gegensatz zu anderen kritischen Filmen der Zeit, wollte *Salt of the Earth* nicht nur die vielen Überschneidungen von Klassen-, Rassen- und Geschlechterunterdrückung der Nachkriegszeit herausfordern; der Film skizziert auch eine mögliche soziale Transformationen.⁷³⁶

In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass Herbert Biberman, Paul Jarrico und Michael Wilson Organisationen wie der *Hollywood Anti-Nazi League* (HANL) – später umbenannt in *Hollywood League for Democratic Action and the American Peace Mobilization* – angehörten. Diese Vereinigung, die von Sam Ornitz und Herbert Biberman geleitet wurde, sah eine Verbindung zwischen dem Rassismus im Nazi-Deutschland und dem Rassismus in der eigenen Heimat, den Vereinigten Staaten, gegeben. Ihre Mitglieder machten es sich zur Aufgabe, nicht nur rassistischen Stereotypen in Hollywood-Filmen ein Ende zu bereiten; sie organisierten darüber hinaus auch die Unterstützung für den Sleepy-Lagoon-Fall⁷³⁷ und sammelten Spenden für Farmarbeiter in Central Valley. Benjamin Balthaser sieht in diesem Zusammenhang Bibermans und Wilsons Interesse am Empire Zinc Strike nicht nur deshalb gegeben, weil man einen Kampf um Bürgerrechte porträtieren wollte. Vielmehr war für Balthaser der Film ein Versuch, die ganze Bandbreite des Antirassismus der Volksfront-Ära mit den Anliegen der militanten gewerkschaftlichen Organisierung zu vereinen.⁷³⁸

6.3.3.1. GLEICHHEIT DER ARBEITERKLASSE

Mit *Salt of the Earth* thematisierte erstmals ein amerikanischer Spielfilm einen Streik nur aus Sicht der militanten Arbeiter; auf diese Weise klärt der Film in dokumentarähnlicher Weise über das Warum und das Wie des Streiks auf. Der Fokus von *Salt of the Earth* liegt – oberflächlich betrachtet – auf dem Bestreben nach einer einheitlichen Klassenidentität; dennoch bezeichnet Debby Rosenfelt in ihrem Artikel „Ideology and Structure of *Salt of*

⁷³⁶ Siehe hierzu Lorence, James J.: „The Suppression of Salt of the Earth in Midwest America. The Underside of Cold War Culture in Detroit and Chicago.” In: *Film History*, Jg. 10, Nr. 3, 1998, S. 346 und Balthaser 2008, S. 347.

⁷³⁷ Der Sleepy-Lagoon-Fall betraf den Mord an José Díaz, dessen Leiche am 2. August 1942 im Sleepy-Lagoon-Reservoir nahe Los Angeles gefunden wurde. Nach einer Hysterie, die durch die Presse ausgelöst wurde, wurden 600 Lateinamerikaner in Zusammenhang mit dem Mord verhaftet. 21 Latinos wurden daraufhin verurteilt; das Urteil wurde 1944 aber wieder aufgehoben.

⁷³⁸ Vgl. Balthaser 2008, S. 354f.

the Earth“ den Film nicht als einen revolutionären Film, da er die Arbeiter nicht explizit dazu aufrufe, Kontrolle über die Produktionsmittel zu übernehmen. Zwar sei der Klassenkampf ein zentraler Aspekt des Films, eine Revolution aber nicht.⁷³⁹

In dieser Beziehung besteht zwischen *Native Land* und *Salt of the Earth* ein entscheidender Unterschied, denn *Native Land* ruft die Bevölkerung – im Speziellen die Arbeiterklasse – gezielt zum Handeln auf. Dennoch entfacht *Salt of the Earth* Debby Rosenfelt zufolge sehr wohl den Glauben an die Möglichkeit eines echten sozialen Wandels und ermutigt den Zuseher dazu, nach diesem Glauben zu handeln. So wird auch im Film die Vereinigung der Minenarbeiter trotz der Verfügung gemäß dem Taft-Hartley-Gesetz noch stärker und allumfassender, statt dass sich die Gewerkschaft auflöst. Der Film schlägt somit ein alternatives Modell der sozialen Organisation vor, das auf Gemeinsamkeiten und Eigeninitiative der Arbeiterklasse basiert. Indem *Salt of the Earth* einen gemeinsamen Streik thematisiert und gleichzeitig auch das dominante System kritisiert, läuft der Film gegen den zeitgenössischen Strom und die herrschenden Mächte, was ihn wiederum mit *Native Land* verbindet.⁷⁴⁰ Diese gemeinsame Stärke der Arbeiter erwächst aber letzten Endes auch aus der Überwindung der in ethnischen Unterschieden begründeten Differenzen innerhalb der Arbeiterklasse, wodurch in diesem Kontext auch dem Kampf gegen Rassismus eine wichtige Funktion zukommt.

6.3.3.2. GLEICHHEIT VON ETHNISCHEN GRUPPEN

Heutzutage hängt der Behandlung einer „Rassenproblematik“ zumeist die gefährliche Idee an, dass es verschiedene Menschenrassen gibt, weshalb diese Problematik nicht leicht zu thematisieren ist, ohne selbst Gefahr zu laufen, rassistische Aussagen zu tätigen. Margaret A. Villanueva weist aber darauf hin, dass die Betonung von Rasse als einer „sozialen Konstruktion“ und nicht einer biologischen Realität durchaus nötig ist. Schließlich würde

⁷³⁹ Siehe hierzu Rosenfelt 1976, S. 20 und Roffman, Peter/Purdy, Jim: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties*. Indiana University Press, Bloomington, 1981, S. 264.

⁷⁴⁰ Vgl. Rosenfelt 1976, S. 21, Balthaser 2008, S. 347 und Ferro, Marc: „Does a Filmic Writing of History Exist?“ In: *Film & History*, Jg. 17, Nr. 4, Dezember 1987, S. 84.

die Verbannung des Rassen-Begriffs aus dem Diskurs der Sozialwissenschaften nicht den Rassismus im amerikanischen Alltag beseitigen.⁷⁴¹

Rassenzuschreibungen für Mexikaner in den Vereinigten Staaten nahmen Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Anfang, als Texas und das südwestliche Territorium mit ihrer Spanisch sprechenden Mestizen-Bevölkerung in die Vereinigten Staaten eingegliedert wurden. Die Vorstellung von Mexikanern als „Bastard-„ und „untergeordnete Rasse“ verbreitete sich daraufhin in Amerika. Villanueva nennt drei wesentliche Muster, nach denen diese Diskriminierung von Mexikanern in den USA vonstatten ging:

[...] first, the menial labor imposed upon many former landholders in the Southwest as well as upon generations of immigrants arriving from rural Mexico; second, the persistence of spatial segregation and housing discrimination; and, finally, the perpetual „outsider“ or „illegal alien“ image that haunts even professional Latinas whose families have lived in the US for several generations.⁷⁴²

Der Zustrom landloser Arbeiter in der Zeit der Mexikanischen Revolution, also ab 1910, bis zum Zweiten Weltkrieg führte zu einer Massen-Immigration von Mexikanern in die Vereinigten Staaten. Diese Immigranten- und Migranten-Arbeiter wurden zumeist gemeinsam mit ihren Familien im Südwesten der USA in einem Teil der Stadt abgegrenzt. Dort entwickelten sie ihre eigene Gemeinschaft mit einer politischen und kulturellen Organisation und bewahrten sich somit ihre mexikanische Identität. Dennoch herrschen in diesen Vierteln auch heute noch Substandard-Lebensbedingungen und getrenntes Wohnen in Wohncontainern oder Wohnwägen und Arbeitslagern.

Die Zeit der großen Depression ist die Zeit, in der die Mexikaner in den Vereinigten Staaten zu Mexiko-Amerikanern wurden. Die Gewerkschaftsbewegung war für sie ein Mittel, mit dem sie sich vom Joch der politischen, wirtschaftlichen und rassistischen Diskriminierung befreien wollten, weshalb sie sich aktiv in Gewerkschaften engagierten. Die mexiko-amerikanischen Arbeiter trugen somit wesentlich zum sprunghaften Wachstum der Gewerkschaften in den 30er Jahren bei. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg traten mexiko-amerikanische Arbeiter für Arbeiter- und Bürgerrechte ein; sie

⁷⁴¹ Vgl. Villanueva, Margaret A.: „Racialization and the Latina Experience: Economic Implications.“ In: *Feminist Economics*, Jg. 8, Nr. 2, 2002, S. 146.

⁷⁴² Ebd. S. 147.

solidarisierten sich mit afroamerikanischen und weiblichen Arbeitern gegen die vorherrschende Diskriminierung.⁷⁴³

In den Filmen Hollywoods kam in dieser Zeit Mexikanern und Mexiko-Amerikanern zumeist keine große Bedeutung zu. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg thematisierten amerikanische Filme mexikanische Imigranten, wie etwa *Border Incident* (1949), *The Lawless* (1950) und *Wetbacks* (1956). In den meisten dieser Filme agierten Mexikaner aber eher als passive Bauern, und auch in Filmen der letzten Jahre dominiert das Bild von passiven mexikanischen Immigranten, die durch die noblen Anglos gerettet werden.

Als eines der positivsten Porträts von Mexikanern in der amerikanischen Filmgeschichte gilt *Viva Zapata!* von Elia Kazan aus dem Jahre 1952. Aber selbst hier wird die mexikanische Geschichte für die Behandlung eines amerikanischen Ideologie-Konfliktes verwendet.⁷⁴⁴ „[...] U.S. movies have generally used Mexico as a metaphor, a stage on which Americans conduct morality plays, and sometimes as a surrogate for internal United States political and ideological struggles.“⁷⁴⁵

While Hollywood has made thousands of movies that include Mexicans and Mexico, it has made relatively few films truly *about* these subjects. Mexico and Mexicans have served principally as provocative background for American activity and useful devices for plots featuring Americans.⁷⁴⁶

Auch *Salt of the Earth* ist nicht frei von diesem „Missbrauch“ – auch hier werden US-interne Probleme anhand der Minderheit der Mexiko-Amerikaner behandelt. *Salt of the Earth* hebt sich dennoch insofern deutlich vom im Hollywood-Film vorherrschenden Trend ab, als dass der Film die Mexiko-Amerikaner als sehr aktiv beschreibt. Den Erfolg des Streiks haben sie sich selbst zu verdanken und nicht irgendwelchen „Anglos“, die zu ihrer Rettung herbeigeeilt sind.

⁷⁴³ Vgl. ebd. S. 154f. Margaret A. Villnueva bezieht sich in diesem Kontext auf Véléz-Ibáñez, Carlos: *Border Visions: Mexican Cultures of the Southwest United States*. University of Arizona Press, Tucson, Arizona, 1996, S. 6-7 sowie und Vargas, Zaragosa: „Book Reviews: George J. Sánchez, *Becoming Mexican Americans: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*.“ In: *International Labor and Working-Class History*, Nr. 49, Frühling 1996, S. 214ff.

⁷⁴⁴ Vgl. Greenfield, Gerald Michael/Cortés, Carlos E.: „Harmony and Conflict of Intercultural Images: The Treatment of Mexico in U.S. Feature Films and K-12 Textbooks.“ In: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Jg. 7, Nr. 2, Sommer 1991, S. 291 und 297ff.

⁷⁴⁵ Ebd. S. 291f.

⁷⁴⁶ Ebd. S. 300f.

Um das Bild der Mexiko-Amerikaner als einer selbstständigen Volksgruppe nicht zu trüben, wurden gelegentlich aber auch die historischen Rollen etwas zurechtgebogen. So wurde etwa Wilsons ursprüngliche Betonung der Rolle des weißen Gewerkschaftsführers Frank Barnes abgeschwächt, um nicht den Eindruck zu hinterlassen, dass ein Anglo-Gewerkschaftsführer die Masse der Mexikaner rettet.⁷⁴⁷ Die Tatsache, dass sich aber auch Weiße am Streik beteiligen und der Gewerkschaftsorganisator ein Weißer ist, soll die Solidarität zwischen weißen und lateinamerikanischen Arbeitern stärken. Der von Frank Barnes angesprochenen Absicht der Firmenbosse, die Solidarität unter den Minenarbeitern zu untergraben, indem sie Rassismus schüren, treten schließlich Mexiko-Amerikaner und Anglo-Amerikaner gemeinsam entgegen.⁷⁴⁸

Salt of the Earth nimmt in diesem Kontext eine marxistische Minderheiten-Haltung ein. Der Film vereint eine anti-rassistische, anti-imperialistische Empfindsamkeit mit zentralen Ikonen und der narrativen Form der Volksfront – der Geschichte über einen Streik: „In this sense *Salt* is not simply an expansion of a 1930s political aesthetic; it is the fulfillment of it.“⁷⁴⁹ James J. Lorence betrachtet den Film darüber hinaus auch als „a tribute to Mexican-American determination to build a community that not only respected human dignity but also preserved cultural identity.“⁷⁵⁰

Obwohl dem Kampf gegen Rassismus im Film gleiche Bedeutung zukommt, wie denen um die Gleichberechtigung von Arbeitern und Frauen, sieht Debby Rosenfelt diesen Kampf als weniger dynamisch dargestellt, weil er weniger Konfliktpotenzial für die Beziehung der Protagonisten, die ja die ganze Gemeinschaft repräsentieren, bietet und auch als narratives Element weniger Spannungselemente aufweist.⁷⁵¹

6.3.3.3. GLEICHHEIT VON FRAUEN GEGENÜBER MÄNNERN

Latinas kam in ihrer Kultur vor allem die Aufgabe des Familienerhalts durch Kinder zu. Margaret A. Villanueva zufolge belegen zahlreiche Studien, dass Latinas aus der Arbeiterklasse Arbeit auch heute noch oft als ergänzende Aufgabe zum Familienerhalt

⁷⁴⁷ Der Literatur zufolge nahm Frank Barnes, reales Alterego, Clinton Jencks, im tatsächlichen Streik eine wesentlich prominentere Rolle als im Film ein. Vgl hierzu Lorence 1999, S. 59.

⁷⁴⁸ Siehe hierzu McCormick 1973, S. 53.

⁷⁴⁹ Balthaser 2008, S. 356.

⁷⁵⁰ Lorence 1999, S. 11.

⁷⁵¹ Vgl. Rosenfelt 1976, S. 20.

sehen und nicht als Selbstzweck. Diese Einstellung wird durch ihre Männer zumeist noch unterstützt, die den Wunsch der Frauen nach Arbeit nur unterstützen, so lange diese nicht die patriarchalischen Strukturen ihrer Familie untergräbt. Aus diesem Grund zählen Latinas auch heute noch zur am schlechtesten bezahlten Schicht in Amerika. Durch die Betonung ihrer Aufgaben im Haushalt sind sie aber im Kampf um bessere Gehälter und Jobwechsel in einer schwachen Position.⁷⁵²

In jedem Fall ist die Position, die Latinas in der Arbeitswelt einnehmen – heutzutage aber auch im Laufe der Geschichte – sowohl durch ihre eigene geschlechtsspezifische Position im eigenen Haushalt als auch durch „Rassifizierung“ als Immigranten nachteilig behaftet. Margaret A. Villanueva bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Denise Segura, die mexikanische Immigrantinnen in dreifacher Hinsicht unterdrückt sieht, da sie sowohl in Bezug auf ihre Rasse und ihre Klasse als auch in Bezug auf ihr Geschlecht unterdrückt werden. Doch auch wenn davon auszugehen ist, dass Mexiko-Amerikanerinnen durch ihr Engagement für Familie und Gemeinschaft am Arbeitsmarkt benachteiligt sind, sind es doch genau diese Werte, die ihre Beteiligung an Arbeitskonflikten vorangetrieben haben. Als Beispiel hierfür nennt Margaret A. Villanueva eben gerade den Empire Zinc Strike und seine Thematisierung in *Salt of the Earth*.⁷⁵³

Von den meisten Kritikern wurde *Salt of the Earth* warm aufgenommen, teilweise sogar für seinen sozialen Realismus enthusiastisch gelobt. Oft wird dem Film seine eindimensionale Struktur oder ein Mangel an Subtilität vorgeworfen; das Gros erkennt aber seinen Mut an. Besonders die Behandlung der Frauenthemen bedingte eine Haltung

⁷⁵² Vgl. Villanueva 2002, S. 148ff. Genannte Studien sind Zavella, Patricia: *Women's Work and Chicano Families: Cannery Workers of the Santa Clara Valley*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1987; Tapia, Javier: „*Juntos y separados: Cultural Complexity in U.S. Mexican Households*.” In: DeAnda, Roberto M. [Hrsg.]: *Chicanas and Chicanos in Contemporary Society*. Allyn & Bacon, Boston, Massachusetts, 1996, S. 75-86; Fernández-Kelly, Patricia/Garica, Anna: „*Power Surrendered, Power Restored: The Politics of Work and Family among Hispanic Garment Workers in California and Florida*.” In: Romero, Mary/Hondagneu-Sotelo, Pierrette/Ortiz, Vilma [Hrsg.]: *Challenging Fronteras: Structuring Latina and Latino Lives in the U.S.*, 1997, S. 215-228; Flores-Ortiz, Yvette: „*Levels of Acculturation, Marital Satisfaction, and Depression among Chicana Workers: A Psychological Perspective*.” In: *Las Obreras: Chicana Politics of Work and Family*. Aztlan Anthology Series, Band 1, UCLA Chicano Studies Research Center Publications, Los Angeles, 2000, S. 211-33; Segura, Denise: „*Ambivalence or Continuity? Motherhood and Employment among Chicanas and Mexican Immigrant Women Workers*.” In: Ebd., S. 181-209.

⁷⁵³ Vgl. Villanueva 2002, S. 151ff. Villanueva bezieht sich hier auf Segura, Denise: „*Labor Market Stratification: The Chicana Experience*.” In: *Berkeley Journal of Sociology*, Nr. 29, S. 90f.

in Frauenangelegenheiten, die klar nicht den Trends der 50er Jahre entsprach. So stellte Ruth McCormick im Jahre 1973 fest, das kein amerikanischer Film bisher die Thematik der Befreiung von Frauen so gründlich behandelt hatte wie *Salt of the Earth* – von der Politik der Hausarbeit bis zum Mythos der männlichen Überlegenheit und der Art und Weise wie die Gesellschaft die Geschlechter trennt, indem sie falsche Gegensätze zwischen ihnen schafft. Und Leslie Fishbein bezeichnet den Film gar als eine Geschichte der Radikalisierung einer Chicana.⁷⁵⁴

Paul Jarrico begründet die positive Resonanz des Films folgendermaßen:

At the time of the film [...] I thought the film was too black and white, too polemical, too ideological. But now I feel that one of the reasons that people react so well is that *Salt* says that labor and minorities and women are all right in fighting for equality.⁷⁵⁵

Allerdings wird die Ausführung mitunter auch kritisiert; so bezieht sich Debby Rosenfelt in ihrem Artikel „Ideology and Structure of *Salt of the Earth*“ auf den Soziologen Stanley Aronowitz und den Psychologen und Autor Bob Rosen, die den Film als zu melodramatisch, zu sentimental und „Hollywoodish“ abtun. Nur eine Seite weiter widerspricht Rosenfelt aber dieser Kritik, indem sie die drei miteinander verknüpften Konfliktebenen im Film als wichtige Quelle der dramatischen Spannung bezeichnet. Rosenfelt zufolge räumt der Film keinem der thematisierten Kämpfe Priorität ein, wodurch ihre Gleichzeitigkeit und gleichwertige Aktualität – auch im realen Leben – unterstrichen wird. In der Summe sind die Protagonisten, Esperanza und Ramón, als Teil einer ganzen Gemeinschaft zu verstehen, und ihre Kämpfe spiegeln die Kämpfe der ganzen Gemeinschaft wider.⁷⁵⁶

So tritt etwa ein wichtiger Moment in dem Film ein, als Esperanza Ramóns Unterdrückung ihrer selbst mit der Unterdrückung seiner Anglo-Bosse vergleicht. Annette Kuhn verweist darauf, dass Esperanza so versucht, Ramón die Position der Frauen verständlich zu machen.⁷⁵⁷ Esperanzas sukzessives Erkennen ihres eigenen Wertes als Individuum erlaubt ihr, sich ihrem Mann ebenbürtig zu fühlen: „Their confrontation and the revelation that

⁷⁵⁴ Siehe hierzu etwa Lorence 1999, S. 195ff, McCormick 1973, S. 54f oder Fishbein, Leslie: „Women on the Fringe: A Film Series.“ In: *Film & History*, Jg. 8, Nr. 3, September 1978, S. 55.

⁷⁵⁵ Paul Jarrico zitiert in: Miller, Tom: „Class Reunion: Salt of the Earth Revisited.“ In: *Cineaste*, Jg. 13, Nr. 3, 1984, S. 35.

⁷⁵⁶ Vgl. Rosenfelt 1976, S. 19f.

⁷⁵⁷ Vgl. Kuhn, Annette: *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Routledge & Kegan Paul, London & Boston, 1982, S. 145. Zitiert in Sefcovic 2002, S. 342.

they experience about their marriage form the true climax of the film.”⁷⁵⁸ Und wenn Ramón Esperanza am Ende des Films für ihre Würde lobt, schließt sich der Kreis. Esperanza weiß, dass sie etwas Wertvolles für ihre Kinder – „the Salt of the Earth” – gewonnen haben und impliziert damit, dass die Lektion in Mut und Gemeinschaftlichkeit, die sie durch den Streik gelernt haben, mehr wert ist als der neue Gewerkschaftsvertrag.⁷⁵⁹

Diese Verquickung der drei zentralen Themen macht die große Stärke von *Salt of the Earth* aus. Die drei Konfliktebenen werden nicht getrennt voneinander behandelt und aufgelöst – Rückschläge und Erfolge auf einer Ebene haben unmittelbare Konsequenzen auf die anderen Ebenen. Die Lektion, die der Film dem Zuseher damit mit auf den Weg gibt, ist direkt aus dem Leben gegriffen, was die Systemkritik von *Salt of the Earth* so wertvoll und zielführend macht. Die erfolgreiche Vermittlung dieser Lektion hat der Film aber nicht zuletzt seiner Struktur zu verdanken, die im Wesentlichen den in Hollywood üblichen Konventionen entspricht und dadurch auch als Grundlage für die Argumentation dient, dass nicht alles, was aus Hollywood kommt, schlecht ist. Dass aber auch Hollywood-fremde Produktionen in ihrem Bestreben, sich von der Filmindustrie zu distanzieren, ihre innovative Filmarbeit auf die Hollywood-Normen gestützt haben, soll die folgende nähere Betrachtung der Struktur des Films *Native Land* zeigen.

⁷⁵⁸ Lorence, James J.: „Mining Salt of the Earth.” In: *Wisconsin Magazine of History*, Jg. 85, Nr. 2, Winter 2001-2002, S. 30.

⁷⁵⁹ Annette Kuhn zitiert in Sefcovic 2002, S. 342.

6.4. DISTANZIERUNG UND ANNÄHERUNG AN FILMSTRUKTURELLE KONVENTIONEN

6.4.1. DIE ORGANISCHE EINHEIT IN *NATIVE LAND*

Schon die *Workers Film and Photo League* verstand Film als eine Waffe für den Klassenkampf. Indem sie Filmmaterial verwertete, das von kommerziellen Medien ignoriert wurde, schuf die Gruppe die neue Form des *Radical Documentary*. Ben Maddow als einer der Vertreter dieser Strömung sieht eine Charakteristik des Dokumentarfilms darin, dass er reale Menschen und Situationen behandelt: „It is the function of the documentary to break apart reality, and then to re-form these brilliant fragments into a miniature universe in which truth is clarified, simplified, heightened and reconstructed.“⁷⁶⁰ In dieser Manier wollten die Filmemacher von *Frontier Films* die vorherrschenden Bedingungen und sozialpolitischen Strömungen kritisch hinterfragen und in der Arbeiterklasse das Bedürfnis nach ihrem eigenen Produkt schüren. *Native Land* sollte aber nicht nur als Waffe der Arbeiterklasse im Kampf um die Bewahrung der Rechte der *Bill of Rights* dienen; der Film war für radikale Filmemacher, die mit *Frontier Films* in Verbindung standen, ein Mittel, mit dem man den repressiven Einfluss des Hollywood-Monopols durchbrechen wollte⁷⁶¹: „We intended *Native Land* to be a spearhead for the making and distribution of independent progressive films. We wanted to break the monopoly of block booking. The idea was to create a distribution base from the bottom.“⁷⁶²

Um mit Hollywood-Filmen um die „auf optimale Auslastung der Vorstellungszeiten angelegte Aufführungspraxis der kommerziellen Kinos“ konkurrieren zu können, wurde *Native Land* – erstmals und einmalig im *Radical Documentary Movement* – in Spielfilmlänge konzipiert. Darüber hinaus orientierten sich die *Frontier*-Mitglieder bei seiner Produktion auch an den Gestaltungsnormen der in Hollywood vorherrschenden

⁷⁶⁰ Maddow, Ben: „The Writer’s Function in Documentary Film“. In: *Proceedings of the Writers, Congress, Los Angeles, 1943*, Berkeley, California, 1944. Zitiert in: „Ben Maddow“. In: *Film Dope*, Nr. 38, Dezember 1987, S. 10.

⁷⁶¹ Vgl. Fishbein 1984, S. 74f.

⁷⁶² Leo Hurwitz in Klein/Klein 1974, S. 5.

Produktionsqualität in Bezug auf das technische Niveau von Bild und Ton, aber auch den Aufwand, der für Kameraarbeit, Inszenierung und Ton/Bild-Montage betrieben wurde.⁷⁶³ *Frontier Films* erhoffte sich, dass *Native Land* den Weg für unabhängige Produktionen mit einem sozialen Anspruch außerhalb des Vertriebsmonopols Hollywoods ebnen würde.

Anstelle einer linearen Erzählung – wie zu der Zeit im Hollywoodfilm üblich – bedient sich *Native Land* aber einer Erzählung auf mehreren Ebenen. Die individuellen Geschichten über den Klassenkampf könnten für sich allein existieren; sie werden aber ideologisch durch Dokumentarmaterial und den Voice-Over von Paul Robeson miteinander verbunden, um das amerikanische Leben und seine Geschichte zu kommentieren.⁷⁶⁴

Besonders augenfällig ist an *Native Land* die komplexe Montage von Ereignissen und Genres: Lieder, Kommentar, Landschaftsaufnahmen – sowohl von Natur als auch von Industrie – , Symbolismus, Statuten, dokumentarische Reportagen, das *Reenactment* historischer Ereignisse, fiktive Geschichten, sozialer Realismus und *Film-noir*-Elemente sowie Erzählung, Dialog und Musik werden in einer komplexen Struktur vereint, die die einzelnen Filmsequenzen zum einen verbindet, zum anderen aber auch ihre Bedeutung erweitert.⁷⁶⁵ Leo Hurwitz zufolge versuchte *Frontier Films*, durch diese Vielfalt eine umfassende Bedeutungseinheit zu generieren, die den Zuschauer mit einer „tight fistful of emotion“ zurücklassen würde.⁷⁶⁶

By first introducing viewers to the wholesome lives of farmers, laborers, urban merchants and then dramatizing the disruption of these lives, *Native Land* elicits a deep emotional response. The mounting emotion which we feel at the end of these eight incidents is the pain of personal tragedy.⁷⁶⁷

Hurwitz' organische Sicht des Mediums Film bedeutete, dass jedes Bild seine volle Signifikanz nur erhalten konnte, wenn es im Kontext des ganzen Films betrachtet würde, in dem dem Ganzen eine größere Bedeutung zukommt als seinen Einzelteilen. Deshalb ist der Film formal von einer großen Komplexität der visuellen Montage und einem rhythmisierten, zum Teil kontrapunktiv gestalteten Ton/Bild-Verhältnis geprägt. Diese

⁷⁶³ Für mehr Details siehe Barchet 1996, S. 179.

⁷⁶⁴ Vgl. Georgakas 1995, S. 48.

⁷⁶⁵ Siehe hierzu Klein 1975, S. 15.

⁷⁶⁶ Vgl. Strauss, Theodore: „Homesteading Our ‚Native Land‘.“ In: *New York Times*, 3. Mai 1942, S. X3.

⁷⁶⁷ Rollins 1976, S. 144.

Form von *Native Land* ist zum einen eine Reaktion auf den Individualismus der Filme Hollywoods; zum anderen ist sie aber auch stark vom sowjetischen Kino beeinflusst, entspricht aber hier eher der Dokumentar- und Montageschule der 20er Jahre, als dem zeitgenössischen realistischen Stil.

Obwohl sich die *Mis-en-Scène* der gespielten Szenen relativ nahe an den Codes des konventionellen narrativen Kinos orientiert, hat der augenfällige Wechsel zwischen inszenierten Sequenzen und der dokumentarischen Konstruktion von sozialer Gemeinschaft und geschichtlicher Identität in *Native Land* das Ziel, eine Interaktion zwischen „filmästhetischer Erfahrung von Wirklichkeit und abweichender Intention der Mobilisierung zu gesellschaftlicher Handlung“⁷⁶⁸ zu generieren. Man versuchte, dem gegenwärtigen Aufkommen der Arbeiterbewegung kinematographisch zu entsprechen, die Kämpfe, Niederschläge und Triumphe für das Publikum lebendig und emotional bewegend zu gestalten, während man gleichzeitig eine Aufklärung über die darunterliegenden sozialen Kräfte, die am Werk waren, erläutern wollte. Inszenierte Szenen wurden in den Film miteinbezogen, weil man davon ausging, dass das rein Dokumentarische das Publikum nicht ausreichend berühren würde und deshalb als Agitationswaffe ungeeignet sei.⁷⁶⁹

Mit dieser klaren Trennung von *Reenactment*- und Dokumentarfilmszenen steht *Native Land* in Kontrast zu den meisten zeitgenössischen Dokumentarfilmen oder zu *March of Time*, wo „die Differenz zwischen nachgestelltem und ‚authentischem‘ Material so weit wie möglich unkenntlich gemacht und verdeckt wird“. Michael Barchet zufolge pointiert *Native Land* diese Differenz aber, „um sie als Dialektik zwischen individuell erfahrbare Geschichte und überindividueller Konstitution geschichtlichen Bewußtseins wirksam zu machen.“⁷⁷⁰ Barchet empfindet aber die Betonung der Montiertheit „im Kontext der intendierten Konstruktion imaginärer filmischer Realitätserfahrung, wie sie die dramatisierten Episoden anstreben, als Widerspruch und Störung“⁷⁷¹. Zusätzlich würden die zum Teil überkonstruierten Plots die emotionale Identifikation, die der Film anstrebt, verhindern. Die intendierte Wirkungsästhetik des Films werde beschädigt,

⁷⁶⁸ Barchet 1996, S. 189.

⁷⁶⁹ Für genaue Informationen hierzu siehe Fishbein 1984, S. 74, Barchet 1996, S. 186 und Campbell 1982, S. 259ff.

⁷⁷⁰ Barchet 1996, S. 185.

⁷⁷¹ Ebd. S. 189.

[...] da die Konstruiertheit der Spannung zwischen kontrastierenden Formen filmischen Erlebens vor allem dann als kalkulierte rhetorische Strategie deutlich wird, wenn der Film behauptet nicht zu agitieren, sondern das ‚ungesprochene‘ Miterleben von Geschichten anstrebt.⁷⁷²

Russell Campbell räumt aber ein, dass die Beschäftigung mit einer abstrakten Idee – Freiheit – bedinge, dass die individuellen Dramen dem allgemeinen Muster, in dem auch dokumentarische Sequenzen ihren Platz finden sollten, untergeordnet würden. Dieses Muster orientiert sich an dem Prinzip *These – Antithese > Synthese*, das im Wesentlichen dem in Hollywood gängigen Schema von Exposition, Konfrontation und Auflösung entspricht. Trotz der Unterordnung der individuellen Dramen in diese Struktur bemüht sich der Film um eine starke Identifizierung mit dem Publikum – so versetzt auch der intensive Einsatz der subjektiven Kamera den Zuseher in die Position eines Teilnehmenden.⁷⁷³

The invasion of an established fabric of existence will shock us all the more if we first become acquainted with the girl as an innocent young person rather than as a special problem (*March of Time*) or as a client of the government (*The River*).⁷⁷⁴

Für Leslie Fishbein ist der Film aber schon zur Zeit seiner Premiere im Jahre 1942 ein Anachronismus, da seine Rhetorik und sein Ton auf die Volksfront-Ära zurückgreifen, als die Kommunistische Partei aus ihrem Schatten herausgetreten und zum fixen Bestandteil des Alltags der Amerikaner geworden ist.⁷⁷⁵

Erst in dem Maße, in dem sich das Scheitern des Appells zu Solidarität und gesellschaftlichem Handeln in *Native Land* als künstlerisches Mißlingen formuliert, ist es allerdings als Dokument eines ideologisch determinierten historischen Begriffs von ästhetischer Arbeit im Dienste politischer Agitation lesbar.⁷⁷⁶

Ernest Callenbach zufolge ist *Native Land* aber ein Beleg dafür, dass die Filmemacher dieser Zeit versuchten, mit den herrschenden Realitäten umzugehen. Und das taten sie letztendlich – trotz stilistischer Innovationen – „within the stylistic shadow of the Hollywood film“⁷⁷⁷. Insofern lässt sich hier eine klare Parallele zu *Salt of the Earth* ziehen.

⁷⁷² Ebd. S. 189.

⁷⁷³ Vgl. Campbell S. 258 und Rollins 1976, S. 141.

⁷⁷⁴ Rollins 1976, S. 141.

⁷⁷⁵ Siehe hierzu Fishbein 1984, S. 73.

⁷⁷⁶ Barchet 1996, S. 190.

⁷⁷⁷ Callenbach 1973, S. 62.

6.4.2. KONFLIKT UND ANNÄHERUNG IN *SALT OF THE EARTH*

Im Wesentlichen stützt sich *Salt of the Earth* auf das herkömmliche Hollywood-Schema von Exposition, Konfrontation und Auflösung und weist hier keine außergewöhnliche Form auf. Durch diese narrative Struktur konnte der Film wie jeder andere Kinofilm vertrieben werden: „Diesen Film abzulehnen, heißt, die klassische Hollywood-Narration, das alt bewährte Modell von Situation – Komplikation – Lösung, abzulehnen.“⁷⁷⁸

Die Struktur des Films und seiner Erzählung stützt sich elementar auf die Verwendung des Musters Konflikt/Annäherung beziehungsweise Spaltung/Einheit. Debby Rosenfelt zufolge spiegelt dieses Muster auch die sozialen Kräfte wider, die zu dieser Zeit und an diesem Ort vorherrschten: So behandelt *Salt of the Earth* nicht nur den Zwiespalt zwischen den Arbeitern und der Management-Ebene; auch auf die lange Geschichte der Spannungen zwischen Männern und Frauen wird eingegangen – besonders, als deren Rollenverständnis sich nach Übernahme des Streikpostens durch die Frauen zu verändern beginnt.⁷⁷⁹

In dieser Manier greift schon die Eröffnungssequenz den Konflikt zwischen Männern und Frauen auf, wenn man die Protagonisten – Esperanza und Ramón – bei ihrer jeweiligen Arbeit sieht. Der Film fällt aber kein Urteil, wessen Arbeit schwerer sein möge – die Schwierigkeiten sowohl bei der Arbeit unter Tage als auch beim täglichen Wäschewaschen ohne Fließwasser werden dem Publikum vor Augen geführt. Aber der Konflikt zwischen Ramón und Esperanza basiert von Beginn an auf einem fehlenden Verständnis für die Bedürfnisse und Sorgen des jeweils anderen.

Vor diesem Hintergrund sticht vor allem die Parallelmontage aus Sequenz 13 ins Auge. Diese Sequenz zeigt Ramón, der zusammengeschlagen wird, und Esperanza, die ihr Kind gebiert. Obwohl der Druck, unter dem beide stehen, jeweils ein anderer ist, bezeichnet Debby Rosenfelt diese Sequenz als eine Situation der Annäherung. Das Publikum sieht die Protagonisten leiden, und durch die Parallelmontage wird diese Gemeinsamkeit hervorgehoben. Als beide in ihrem Schmerz den Namen des anderen rufen, verdeutlicht dies sowohl die Verbindung zwischen beiden als Eheleuten als auch die Verbindung, die sie durch ihre jeweilige Unterdrückung teilen. Die Reaktion auf diesen Kunstgriff war in

⁷⁷⁸ Dick 2000, S. 119.

⁷⁷⁹ Vgl. Rosenfelt 1976, S. 19.

den Kritiken unterschiedlich. Während einige diese Sequenz als platt abtun, ist sie für viele ein starkes Stilmittel zur Verdeutlichung der Verbindung zwischen Esperanza und Ramón.

Im Laufe des Films treiben mehrere Szenen des Konfliktes oder der Annäherung auf den Ebenen der verschiedenen auszutragenden Kämpfe – Gleichheit für die Arbeiter, Gleichheit für die ethnische Minderheit der Mexiko-Amerikaner und Gleichheit für Frauen gegenüber ihren Männern – die Geschichte voran. Eine nicht unwichtige Szene der Annäherung ist etwa auch das Gespräch bei der Feier nach Juanitos Taufe, in dem Ramón Gewerkschaftsführer Frank Barnes mangelnde Initiative vorwirft. Noch traut er Barnes nicht, der ein „Anglo“ ist und Ramóns Volk nicht richtig zu verstehen scheint. Dieser Vorwurf wird durch die Tatsache untermauert, dass Barnes nicht weiß, wer Benito Juárez ist und was für eine Bedeutung er für die Mexiko-Amerikaner hat. Da aber Barnes offen sein Unwissen eingesteht und meint, dass er noch viel zu lernen habe, erreichen die Männer eine neue Ebene des gegenseitigen Verständnisses. Hier handelt es sich nicht um die Annäherung zwischen Männern und Frauen, sondern um die zwischen ethnischen Gruppen.

Die Schlussequenz schließlich ist nach Rosenfelts Definition eine Szene der Annäherung. Hier werden die drei verschiedenen, im Film thematisierten Kämpfe – zumindest vorübergehend – gelöst; sie wachsen hier zusammen, um eine gemeinsame Klassenidentität zu schaffen.⁷⁸⁰

Obwohl *Salt of the Earth* mit Filmen wie *The House on 92nd Street* (1945), *Boomerang* (1947) und *Call Northside 777* (1948) seine narrative Struktur teilt, hält es Bernard F. Dick für unangebracht, *Salt of the Earth* als semidokumenatrisch zu bezeichnen. Semidokumentarfilme aus Hollywood warten demnach meist mit großen Schauspielern wie James Stewart und Lee J. Cobb auf, während *Salt of the Earth* fast gänzlich Laienschauspieler einsetzt. Auch unterscheidet sich für Dick *Salt of the Earth* von Semidokumentationen im Einsatz der Voice-Over-Erzählung. Während konventionelle Semidokumentationen demnach für den Voice-Over meist eine Stimme einsetzen, die keinem der Darsteller gehört, wird die Handlung von *Salt of the Earth* durch die Erzählung

⁷⁸⁰ Vgl. Rosenfelt 1976, S. 19f.

seiner Heldin vorangetrieben. Diese ermöglicht eine stärkere emotionale Identifikation des Zuschauers mit dem inszenierten Erlebten der Charaktere, die aber auch durch die perspektivische Montage, die den vom zeitgenössischen Hollywoodfilm formulierten Gesetzmäßigkeiten entspricht, hergestellt wird und stark nach den Konventionen des *Reaction Shot* (Schuss-Gegenschuss) operiert.⁷⁸¹

⁷⁸¹ Für weiterführende Informationen siehe Dick 2000, S. 119 und Barchet 1996, S. 187.

6.5. DIE ROLLE DES ERZÄHLERS

Sowohl *Native Land* als auch *Salt of the Earth* bedienen sich einer Voice-Over-Erzählung:

Der Erzähler macht seine Anwesenheit spürbar und will, daß seine Anwesenheit wahrgenommen wird. Je deutlicher er hervortritt, desto stärker wird die Geschichte zur >Beispiel Erzählung<, die ein bestimmtes Argument stützen soll.⁷⁸²

Bill Nichols zufolge hat die direkte Adressierung eines Erzählers oft die Funktion, einzelne Sequenzen zu verbinden. So wird das logische Prinzip, das die Sequenzen in größere Einheiten und schließlich den ganzen Film ordnet, etabliert. Diese Funktion wurde in Filmen der Wochenschau-Macher zumeist ignoriert – eventuell weil sie nicht über das Verständnis verfügten, wie man einem Film eine ordnende Struktur verleiht; vielleicht aber auch, weil sie eine zu strenge Zusammengehörigkeit zu Gunsten eines sinnträchtigen Flusses vermeiden wollten.⁷⁸³

Dan Georgakas sieht in der Verwendung eines Voice-over die Möglichkeit, eine Menge an Tatsachen zu präsentieren, die im gegenwärtigen Stil des amerikanischen Dokumentarfilms nicht mehr gegeben ist. Diese Form der Erzählung wird aber heutzutage von vielen Filmemachern vermieden, um nicht manipulativ zu wirken. Diese Tendenz entwickelte sich als Gegenreaktion auf die „Voice of God“-Erzählung in *March-of-Time*-Wochenschauen, die dem Zuseher vorgab, wie er die gezeigten Bilder zu interpretieren hatte.⁷⁸⁴

Gerade dem Kommentar vieler Dokumentarfilmprodukte der 30er und 40er Jahre wurde auch oft Ausdruckslosigkeit und eine zu große Distanziertheit zum gezeigten Filmmaterial vorgeworfen – eine Kritik, die Jeffrey Youdelman nicht teilen kann: „The writer often aspired to a collective voice – something not heard anymore, something that might sound ‚corny‘.“⁷⁸⁵

⁷⁸² Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. 2. aktual. u. erw. Auflage. Diskurs-Film-Verlag Schaudig & Ledig, München, 1997, S. 97.

⁷⁸³ Vgl. Nichols, Bill: „Documentary Theory and Practice.“ In: *Screen*, Jg. 17, Nr. 4, Winter 1976-1977, S. 41.

⁷⁸⁴ Siehe hierzu Georgakas, Dan: „Malpractice in the Radical American Documentary. The Good, the Careless, and the Misconceived.“ In: *Cineaste*, Jg. 16, Nr. 1-2, 1987-1988, S. 48.

⁷⁸⁴ Vgl. ebd. S. 47.

⁷⁸⁵ Youdelman 1982, S. 9.

6.5.1. EIN STAR ALS „VOICE OF GOD“ IN *NATIVE LAND*

Native Land bedient sich der typischen dokumentarischen Rhetorik der 30er Jahre, „in which a wide range of seemingly heterogenous material was orchestrated around conceptual patterns or social processes, bringing together images from diverse places and times with the final guarantee of unity located in a disembodied voice-over, a voice-of-knowledge, the documentary Voice-of-God.“⁷⁸⁶ Dieser Voice-Over-Kommentar wird von Paul Robeson gesprochen. Durch die Verweigerung einer bildlichen Präsenz des Sprechers kommt ihm die Rolle des „Voice of God“ zu, „deren Autorität einerseits auf dem Moment der Allwissenheit und konzeptuellen Kontrolle des filmischen Diskurses basiert und sich andererseits im filmischen Dialog von Sprache, Musik und visuellen Montagesequenzen immer wieder neu formuliert.“⁷⁸⁷

Obwohl Paul Robeson zwar nicht im Film zu sehen ist, darf die Bedeutung seiner Person für den Film nicht unterschätzt werden. Zum Zeitpunkt der Produktion von *Native Land* befindet sich der Opernsänger, Bühnen- und Filmschauspieler auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Den Menschen ist seine Stimme aus dem Radio und von Plattenaufnahmen her ein Begriff; auch ist Robeson ein wichtiger Sympathisant und Mitstreiter der Linken und zu dieser Zeit eine der wichtigsten Persönlichkeiten im Kampf um die Gleichberechtigung von Afroamerikanern. Sein Einsatz in *Native Land* ist also auch als ein starkes politisches Signal zu verstehen, weshalb er als einziger der Darsteller im Vorspann ein *Star Billing* erhält.

Die Identifizierbarkeit der Stimme Robesons ist zudem die einzige deutlich erkennbare personalisierte Instanz, die sich durch den ästhetisch äußerst heterogenen und widersprüchlichen Diskurs des Films zieht. Der argumentative Zusammenhang, der durch diese Stimme entsteht, ist nicht nur durch die zyklische Wiederholung bestimmter verbaler Aussagen geprägt, sondern vor allem durch das kalkulierte Spiel ihrer Präsenz und Abwesenheit in der Seherfahrung des Films.⁷⁸⁸

So ruft nach jeder nachgestellten Sequenz Robesons Stimme die Zuseher zum Handeln auf. Sein Kommentar und seine Lieder verbinden die lose zusammenhängenden Sequenzen miteinander und definieren ihre Relevanz für die Gesamtaussage des Films. Dass Paul Robeson nicht nur den Kommentar spricht, sondern den Film auch immer wieder mittels

⁷⁸⁶ Wolfe, Charles: „Modes of Discourse in Thirties Social Documentary: The Shifting ‚I‘ of *Native Land*.“ In: *Journal of Film and Video*, Jg. 36, Nr. 4, Herbst 1984, S. 13. Zitiert in Barchet 1996, S. 183.

⁷⁸⁷ Barchet 1996, S. 183.

⁷⁸⁸ Ebd. S. 183f.

Liedern kommentiert, sieht David Platt als eine Neuerung, „die im Wesen des Materials eine starke Stütze hat“⁷⁸⁹.

Dadurch versucht *Native Land* das *emotional involvement* der erzählten Episoden als Impuls geschichtlicher Identität und Appell zu sozialer Handlung wirksam zu machen. Es ist diese dynamische Konstruktion kontrastierender Modi der Zuschaueransprache (*modes of address*), in der sich die Struktur des strategischen Umgangs von *Native Land* mit der Semantik divergierender Produktionsweisen und filmästhetischer Modi repräsentiert.⁷⁹⁰

Allerdings kommt es für Jeffrey Youdelman einer Lüge gleich, wenn ein Afroamerikaner wie Paul Robeson verkündet: „We came to Jamestown ... in search of freedom“, ohne dass er dabei erwähnt, wer als freier Mann und wer als Sklave nach Jamestown⁷⁹¹ gekommen ist. Ebenso sei es eine Lüge, wenn Robeson erzählt „We established a Bill of Rights“, ohne darauf einzugehen, dass diese von reichen Weißen geschrieben wurde, die Besitzlose, Frauen und Sklaven zu entrechten pfl egten. Auch die Aussage „Led by Lincoln we fought a Civil War to extend these rights to the whole people“ zu tätigen, ohne Lincolns Differenzen mit den Gegnern der Sklaverei oder sein Zögern, die *Emancipation Proclamation* herauszugeben, zu hinterfragen, mache die Botschaft des Films demnach unglaubwürdig.⁷⁹² Dennoch kommt Paul Robesons Voice-Over eine wichtige Erklärungsfunktion in Bezug auf die von den Filmemachern vertretene Sicht auf die Missstände in der amerikanischen Gesellschaft zu. Diese Aufgabe erfüllt der Voice-Over von *Salt of the Earth* nur am rande – viel zentraler ist hier die Identifikation mit der Protagonistin und ihren Problemen zu sehen.

6.5.2. DIE PROTAGONISTIN FÜHRT DURCH *SALT OF THE EARTH*

Zwar spricht mit Rosaura Revueltas – anders als bei Paul Robeson in *Native Land* – keine Galionsfigur einer speziellen Freiheitsbewegung den Voice-Over von *Salt of the Earth*; dennoch unterstreicht die Wahl einer Erzählerin als „central consciousness“, die

⁷⁸⁹ Platt, David: „‘Native Land’ ist eine machtvolle Überlieferung der ‚Kleinen Hitler‘“. In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 165.

⁷⁹⁰ Barchet 1996, S. 184.

⁷⁹¹ Jamestown in Virginia wurde 1607 gegründet und war die erste dauerhaft besiedelte Kolonie der Engländer in Amerika.

⁷⁹² Vgl. Youdelman 1982, S. 10. Die *Emancipation Proclamation* erklärte 1862 die Abschaffung der Sklaverei in jenen Bundesstaaten, die sich am 1. Jänner 1863 noch immer im Krieg mit der Union befinden sollten.

gleichzeitig auch die Protagonistin des Films ist, die starke Betonung auf den Kampf der Frauen um Gleichheit und somit den weiblichen Blickwinkel von *Salt of the Earth*, der aber nicht nur auf Zustimmung stieß.

The film's feminism was powerful enough to provoke male unionists ranging from officials in the International Union of Mine, Mill and Smelter Workers, co-producers of the film, to the Longhoremen's Harry Bridges into complaining to organizer Clint Jencks (the film's Frank Barnes), why did you have to bring in the woman question? Why couldn't you have made a straight labor film?⁷⁹³

Neben dem augenfälligen Vorteil, durch einen Voice-Over Hintergrundinformation vermitteln zu können, die durch die Handlung nicht offensichtlich wird, ermöglicht Esperanzas Erzählung aber auch eine stärkere Identifizierung mit ihrer Situation. Da es den Filmemachern auch darum ging, ein Bewusstsein für die vorherrschenden Missstände wachzurufen und die Menschen zum Handeln zu bewegen, erscheint der Voice-Over im Fall von *Salt of the Earth* – obwohl für einen Spielfilm eher ungewöhnlich – deshalb als durchaus adäquates Stilmittel. Die Tatsache, dass hierbei die Rolle des Narrators mit einer Frau besetzt wurde, liegt zwar in der Natur des Films mit einer Frau als Hauptdarstellerin; in einer Zeit, da diese Vorgangsweise im amerikanischen Film so gut wie nicht anzutreffen ist, hebt sie den Feminismus des Films allerdings umso deutlicher hervor.

⁷⁹³ Rosenfelt 1976, S. 20.

6.6. SYMBOLIK ALS UNTERMAUERUNG DER ZENTRALEN AUSSAGEN

Sowohl *Native Land* als auch *Salt of the Earth* bedienen sich diverser Symbole, um ihre Botschaft zu untermauern oder dem Zusehern kulturelle und gesellschaftliche Hintergrundinformation zu bieten. In der Folge sollen die augenfälligsten Symbole in den beiden Filmen und ihre Bedeutung erläutert werden.

6.6.1. PATRIOTISCHE KOLLEKTIVSYMBOLE IN *NATIVE LAND*

Um die in *Native Land* verwendete Symbolik besser verstehen zu können, bietet sich Jürgen Links Theorie der Kollektivsymbole an. Für Link sind hierbei Kollektivsymbole als „kollektiv verankerte Bilder [...] als Träger symbolischer Bedeutungen“⁷⁹⁴. Diese „rein semantischen (natürlich-sprachlichen) interdiskursiven elemente (symbole, floskeln, mythen, charaktere, „phrasen“ usw.) bilden in ihrer gesamtheit die grundlage „ideologischer systeme“ (marx/engels), da sie die gesellschaftlichen teilbereiche rein **imaginär** („bildlich“) totalisieren [...]“⁷⁹⁵. Die Definition von Links Theorie der Kollektivsymbole fußt in der Diskurstheorie, denn „[d]ie einzelnen Bilder stammen aus verschiedenen Diskursen [...] und ‚beteiligen‘ dadurch sozusagen verschiedene Spezialdiskurse konnotativ am gemeinsamen Interdiskurs der Zivilgesellschaft in ihrem Alltag.“ Hierbei kommen ihnen „**elementar-ideologische Wertungen**“ zu.⁷⁹⁶

Bei der Untersuchung beziehungsweise Verwendung von Kollektivsymbolen sei auf die Wichtigkeit der „Symbolisierung der Grenze des Systems“ verwiesen. „Zu den Grundregeln des Systems gehört die Annahme, dass Gruppen, die als ‚*außerhalb der Grenze des Systems*‘ symbolisch kodiert werden, in ‚*Feinde*‘ verwandelt werden.“ Wichtig

⁷⁹⁴ Jürgen Link: „Der irre Saddam setzt seinen Krummdolch an meine Gurgel!‘ Fanatiker, Fundamentalisten, Irre und Traffikanten – Das neue Feindbild Süd (Beispielanalyse 2).“ In: Jäger, Siegfried: *Text- und Diskursanalyse. Eine Anleitung zur Analyse politischer Texte. Mit zwei Musteranalysen*. DISS-Texte Nr. 16, DISS, Duisburg, 5. Aufl., 1994, S. 75.

⁷⁹⁵ Link, Jürgen: „Kleines Begriffslexikon.“ In: *kultuRRvolution*, Nr. 11, Klartext-Verlag, Hattingen, 1986, S. 71.

⁷⁹⁶ Link, Jürgen: „Über Kollektivsymbolik im politischen Diskurs und ihren Anteil an totalitären Tendenzen.“ In: *kultuRRvolution*, Nr. 17-18, Klartext-Verlag, Hattingen, 1988, S. 48.

ist in diesem Zusammenhang auch, dass Jürgen Link Kollektivsymbolen keine freie Austauschbarkeit zubilligt, denn „[d]as System der Symbole hat stets subjektbildende Funktion – der *Körper* und das *Haus* sind immer ‚wir‘, *Ratten* und *Bazillen* sind niemals ‚wir‘, können ‚wir‘ nicht sein.“ Gleichzeitig bedeutet dies aber auch, dass Kollektivsymbole „nicht allseitig symmetrisch verwendbar“ sind. Es muss zwischen Oppositionen innerhalb des Systems (z.B. Maschine vs. Mensch) und Oppositionen System/Gegensystem und System/Chaos unterschieden werden: „Ein Begriff wie ‚*Extremist*‘ stellt die damit symbolisch kodierten Gruppen und Individuen von vornherein an die *Grenze* bzw. außerhalb der Grenze des Systems.“⁷⁹⁷

Native Land bedient sich der in der radikalen Kunst der 30er Jahre vorherrschenden Ikonographie: Fabriken, Maschinen, Dampflokomotiven, Menschen bei der Arbeit – „symbols of potential productivity that mirrored images from Soviet films thus implying a socialist alternative“ – werden Szenen der Arbeitslosigkeit und Arbeiterdemonstrationen gegenübergestellt. Diese Ikonographie bekräftigt die soziopolitische Ästhetik des Films.

Durch das Aufkommen von Industriegesellschaften sieht Jürgen Link aber industrialistische Symbole (wie z.B. Maschine, Großstadt usw.) als „negativ gewertet und in Opposition zu positiv gewerteten *Natur*-Symbolen gesetzt.“⁷⁹⁸ *Native Land* folgt diesem Schema nicht ganz – hier kommt sowohl Symbolen für die Industrialisierung als auch Natur-Symbolen eine positive Bedeutung zu; sehr wohl betont der Film aber den Antagonismus zwischen diesen beiden Welten, der einen zentralen Aspekt des Films ausmacht. In der Montage zu Beginn des Films wird etwa auch ein Flugzeug gezeigt, das als *das* Symbol des industriellen Entwicklungsstandes in der filmischen Ikonographie der 30er Jahre schlechthin bezeichnet werden kann. Ein Pferdegespann gleich danach verweist auf die Vorzeit der ruralen Gesellschaft.⁷⁹⁹ In *Native Land* sollen die Symbole aber nicht auf die Vorteile der „alten Welt“ gegenüber der „neuen Welt“ hinweisen, denn in ihren Grundzügen wird die neue Welt mit ihren Errungenschaften im Bereich der Industrialisierung als durchaus positiv gewertet. Allerdings fordert der Film eine

⁷⁹⁷ Ebd. S. 49f.

⁷⁹⁸ Link 1988, S. 48.

⁷⁹⁹ Siehe hierzu Barchet 1996, S. 186.

Rückbesinnung auf die Werte der „alten Welt“, um die Defizite der „neuen Welt“ – Fließbandarbeit und die Ausbeutung der Arbeiter – auszugleichen.

Da sich *Frontier Films* in ihren Filmen stark an der neuen Linie der amerikanischen Kommunistischen Partei orientierten, die Kommunismus als den Amerikanismus des 20. Jahrhunderts propagierte, fand diese auch in der Symbolik von *Native Land* ihre Spiegelung. Hurwitz zufolge bedient sich der Film der Symbole des alten Amerikanismus und verwandelt sie in etwas Neues.⁸⁰⁰ So ist der Film geprägt von Einstellungen auf Statuen von George Washington und Abraham Lincoln, „the progenitors of modern progressive sentiments“, und Statuen von Thomas Jefferson, „the ancestor of those ,Americans who are fighting against the tyranny of Big Business with the revolutionary spirit and boldness with which he fought Tories of that day““. Auch ersetzt die amerikanische die rote Flagge der Kommunisten.⁸⁰¹

Die Botschaft der Rückbesinnung auf die alten Werte wird durch eine Fülle an patriotischen Symbolen verstärkt, die mehrmals im Film wiederholt werden: Die Freiheitsstatue – ebenso wie die Statuen von Washington, Jefferson und Lincoln – ist ein Symbol für die Freiheit, derer sich die Amerikaner noch erfreuen und die ihnen wieder zuteil werden soll. Das Kapitol repräsentiert die organisierte Macht des Volkes. Auch ein Bild von Franklin D. Roosevelt hängt in einer Gewerkschaftshalle, um die Unterstützung für dessen *New-Deal*-Politik auszudrücken.⁸⁰²

Die Filmemacher wollten diese traditionsbehafteten Symbole für die Arbeiterklasse und progressivere Elemente der amerikanischen Gesellschaft zurückgewinnen und somit Symbole des alten Amerikanismus in etwas Neues umwandeln:

[...] we wanted to get away from the clichés that obscure our thinking about the flag, about the Declaration of Independence and the Bill of Rights. We wanted to look at our heritage freshly and see what it means in terms of life as it is lived now in New York or Tampa or Fort Smith, Arkansas.⁸⁰³

Tatsächlich erhalten die patriotischen Symbole dadurch eine neue Bedeutung, dass sie durch die Montage in einem ungewohnten Kontext gezeigt werden. Dennoch ist etwa

⁸⁰⁰ Vgl. Klein/Klein 1974, S. 6.

⁸⁰¹ Fishbein 1984, S. 76.

⁸⁰² Vgl. Campbell 1982, S. 268 und 284f.

⁸⁰³ Leo T. Hurwitz zitiert in Strauss 1942, S. X3.

Russell Campbell der Meinung, dass sie dadurch nicht ihre konservative Behaftung verlieren und den Wunsch nach Veränderung nicht adäquat ausdrücken können. So verstärken Bilder der amerikanischen Flagge zwar den Stolz auf das eigene Land; sie könnten aber nur im Falle der Herrschaft durch einen ausländischen Unterdrücker als effektvolle Mittel zum Aufruf zu einer radikalen sozialen Veränderung werden.⁸⁰⁴ Campbell bezieht sich hier durchaus auf eine Schwachstelle des Films; die ständige Wiederholung der Symbole, die mit Freiheit und Unabhängigkeit assoziiert werden, verfehlt dennoch nicht ihre Wirkung auf den Zuseher und schärft selbst über 50 Jahre nach seiner Uraufführung noch das Bewusstsein für die Beschneidung der individuellen Unabhängigkeit durch die diversen institutionellen Einrichtungen.

6.6.2. BILDER, WAFFEN UND RADIOS IN *SALT OF THE EARTH*

In *Salt of the Earth* sind im Speziellen drei Symbole für die Handlung von Bedeutung, die auch im Laufe des Films wiederholt auftauchen. Eine wichtige Bedeutung hierbei kommt dem Bild von Benito Juárez zu, das im Wohnzimmer der Quinteros hängt. Der Zapotec-Indianer Juárez war von 1861 bis 1872 Mexikos Präsident und gilt als einer der größten Reformer des Landes. Schon vor seiner Präsidentschaft erließ er als Justizminister wichtige Reformgesetze über die Trennung von Kirche und Staat, Zivilehe oder Religionsfreiheit. Juárez führte Mexikos langen und letztlich erfolgreichen Kampf gegen die französische Invasion und österreichische Thronräuber an. Er gilt als einer der wichtigsten Führer Mexikos und seine Figur repräsentiert das Erbe des Widerstandes. Deshalb wird er in der Literatur auch öfter als Abraham Lincoln von Mexiko bezeichnet.⁸⁰⁵

Ihre Forderung nach „Gleichstellung mit den Anglo-Arbeitern“ hinsichtlich Lohn-, Arbeits- u. Lebensbedingungen entsprach nicht nur den dringendsten Bedürfnissen der mexiko-amerikanischen Arbeiter, sondern war zugleich die Losung, unter der sie die spezifische Spaltung der Arbeiterklasse in dieser Region bekämpfte und den Zusammenhang der Kämpfe der Chicanos mit denen des amerikanischen Proletariats propagierte. Für die Chicanos schloß diese Losung auch das Recht auf freie Entfaltung ihrer Sprache und Kultur ein. In *SALT DER ERDE* wird dieser Aspekt symbolisiert durch das Bild Benito Juárez', des ersten mestizischen mexikanischen Präsidenten, dessen Politik der nationalen Unabhängigkeit und der sozialen „Reforma“ ihn in den

⁸⁰⁴ Vgl. Campbell 1982, S. 268.

⁸⁰⁵ Vgl. Tuck, Jim: „Mexico's Lincoln: The Ecstasy and Agony of Benito Juarez.“ In: <http://www.mexconnect.com/articles/274-mexico-s-lincoln-the-ecstasy-and-agony-of-benito-juarez> [17.06.2009, 21:52] und Greenfield/Cortés 1991, S. 290f und 295.

Augen der indianischen und mestizischen Arbeiter zur mythischen Personifizierung sozialer Befreiung und nationaler Selbstbestimmung verklärten.⁸⁰⁶

Der Stellenwert, den Juárez bei den Mexiko-Amerikanern einnimmt, wird auch im Film offensichtlich, als Ramón Frank Barnes dafür kritisiert, dass er Juárez nicht kennt: „That’s Juárez – the father of Mexico. If I didn’t know a picture of George Washington, you’d say I was an awful dumb Mexican.”

Als bei der Zwangsräumung am Ende des Films Juárez’ Bild zu Boden geworfen wird und der Rahmen zerbricht, sieht der Zuseher schon den Widerstand der Arbeiter als verloren. Doch das gemeinsame Handeln führt zum Erfolg; als Luis den Rahmen des Bildes richtet und Ramón das Bild wieder an sich nimmt, ist klar: Die Revolution war wieder erfolgreich, „[t]he young have salvaged part of their heritage”⁸⁰⁷.

Einem weiteren Objekt kommt im Film eine spezielle ikonografische Bedeutung zu: Waffen symbolisieren in *Salt of the Earth* grobe Machos und die Macht der herrschenden Klasse. Als die Arbeiter in der Bierstube in einem Zeitungsartikel ein Bild vom Minenbesitzer sehen, der in Safari-Kleidung mit seinem Gewehr posiert, sind sie beeindruckt. Für sie drückt das Gewehr Macht aus. In einer Situation, da ihnen das Recht auf Streik verwehrt wird und ihre Frauen den Streik für sie ausfechten, entscheiden die hilflosen Arbeiter, selbst jagen zu gehen – wohl in dem Glauben, so die gleiche Macht wie ihre Unterdrücker empfinden zu können.

Als sich Ramón in der Schlusssequenz mit der Zwangsräumung seines Hauses konfrontiert sieht, muss der Zuseher schon kurz befürchten, dass er vom Gewehr in seinen Händen Gebrauch machen wird. Doch Ramón hat seine Lektion gelernt: Statt sich des Gewehrs – des Symbols für die Methoden der Unterdrücker, ihre Macht auszuüben – zu bedienen, wählt Ramón den Weg der Frauen. Durch seinen Vorschlag, dass die Möbel über die Hintertür ins Haus zurückgetragen werden, werden der Sheriff und seine Männer schließlich zur Aufgabe gezwungen.⁸⁰⁸ Ramón hat die Wichtigkeit der Zusammenarbeit von Frauen und Männern, aber auch von Minenarbeitern jeglichem ethnischen Hintergrunds, erkannt: „Now we can all fight together – all of us.”

⁸⁰⁶ Biberman, Herbert: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 36.

⁸⁰⁷ Rosenfelt 1976, S. 20.

⁸⁰⁸ Vgl. ebd. S. 19f.

Ein Symbol des Films, das ebenfalls eine Erwähnung verdient, ist das Radio im Haus der Quinteros. Zu Beginn der Films wird es Gegenstand eines Streits zwischen Esperanza und Ramón. Während es für die Hausfrau Esperanza ihre Hauptquelle der Freude an den Abenden ist, an denen Ramón mit seinen Kollegen auf ein Bier geht, ist das teure Radio für Ramón eine Quelle des Ärgers. Als in Sequenz 14 aber die Deputies das Radio konfiszieren wollen, wird es zu einem wichtigen Symbol für die Veränderung, die die beiden Protagonisten durchgemacht haben, und das beginnende Verständnis für die Probleme und Nöte des jeweils anderen. Ramón ist jetzt bereit, für das Radio – und somit für Esperanza – eine Schlägerei anzufangen. Esperanza demonstriert aber in diesem Moment ihre neue politische Schlauheit; sie erkennt, dass das Radio keine Probleme mit den Behörden wert ist und hält Ramón davon ab. Gleichzeitig veranschaulicht diese Szene aber auch das neu erwachte Selbst-Bewusstsein der Mexiko-Amerikaner, denn das Radio „also functions as a measure of the workers’ exploitation under the installment plan and the Mexican American’s cultural oppression under the onslaught of Anglo products.“⁸⁰⁹

⁸⁰⁹ Ebd. S. 21.

6.7. CHARAKTERISIERUNG UND STEREOTYPISIERUNG

Michael Klein zufolge gibt es nur eine Handvoll Filme, die ein realistisches und würdevolles Bild der amerikanischen Arbeiterklasse zeichnen, während sie sich gleichzeitig auf ein Erlebnis in ihrem Leben konzentrieren, dem für sie eine große soziale Bedeutung zukommt – in diesem Fall die gewerkschaftliche Organisation. Zu diesen wenigen Filmen zählt Klein sowohl *Native Land* als auch *Salt of the Earth*.⁸¹⁰

6.7.1. PASSIVE OPFER IN *NATIVE LAND*

Trotz des Tributes, den *Native Land* den Kämpfen der einfachen Leute zollt, dramatisiert der Film aber letztlich vor allem die Niederlagen seiner Protagonisten. So sieht man nicht, wie der Farmer Fred Hill mutig beim Farmertreffen spricht, sondern man sieht seine Ermordung. Auch der Gewerkschaftsorganisator in Cleveland wird nur als Leiche aus der Sicht eines unschuldigen Mädchens gezeigt und nicht bei seiner couragierten Unterstützung der Arbeiter im Kampf um ihre Rechte. Die wichtigen Schritte, die während der 30er Jahre unternommen wurden, um Farpächter zu organisieren, werden weniger thematisiert, als deren Ermordung. Die Spitzel-Sequenz zeigt die vernichtenden Manöver der Spione; Fred Mason, der Händler aus Memphis, wird nicht gezeigt, wie er den Gewerkschaftern hilft, sondern dabei, wie er aus der Stadt gejagt wird. Auch die Parteiführer der *Modern Democrats* in Florida werden weniger als aktive Gegner des Ku-Klux-Klans dargestellt, sondern als dessen Folteropfer.⁸¹¹

Diese Darstellung brachte *Native Land* die Kritik des Defätismus ein; so ist William Boehnel etwa der Meinung, dass der Film eine gänzlich negative Denkweise an den Tag lege und Arbeiter zeige, die ständig niedergeschlagen werden und nicht den Mut hätten, selbst zurückzuschlagen.⁸¹² Da der Film aber sehr wohl auch die Organisation der Arbeiter und ihre Streikerfolge zeigt, kann dieses Argument nicht gänzlich unterstützt

⁸¹⁰ Vgl. Klein 1975, S. 15.

⁸¹¹ Siehe hierzu Campbell 1982, S. 269.

⁸¹² Vgl. hierzu William Boehnel zitiert in *New York World-Telegram*, 12. Mai 1942.

werden, wenn auch eingeräumt werden muss, dass die Niederlagen der Arbeiter wesentlich detaillierter gezeigt werden als deren Siege. Die Erfolge der Arbeiter im Kampf um ihre Rechte werden zumeist nur im Kommentar von Paul Robeson erwähnt; auf der Bild-Ebene – insbesondere den *Reenactment*-Szenen – erfahren sie kaum eine Behandlung. Zumeist werden die Arbeiter als passive Opfer gezeichnet; man sieht sie weniger bei ihrer gewerkschaftlichen Arbeit als beim Tischtennis oder Dame spielen in der Gewerkschaftshalle, beim Ausflug mit dem Dampfschiff oder beim Besuch im Zoo oder im Park. Russell Campbell sieht diese Vernachlässigung des Themas Streik in *Native Land* als eine eklatante Auslassung für einen Film, der die Siege der Gewerkschaftsbewegung der 30er Jahre feiern will. In einem Interview erklärt Ben Maddow diese Darstellung in *Native Land* folgendermaßen:

I think that death is a form of rhetoric. It's part of the suspense. Martyrdom. And the use of martyrdom is true of any growing religion that wants converts. [...] The gravestone, graveyard theme was a cliché of American photography long before *Native Land*. A lot of early Van Dykes are photographs of gravestones, and I think [271] that Paul Strand was tremendously fond of those New England folk art gravestones up there in the snow. And he had to use them. It is very much a part of American life, if you read labor history, the amount of death and destruction is tremendous. So I think that death as the price of progress ... In short it was a rhetorical or romantic view of America.⁸¹³

Ben Maddow sieht einen Zusammenhang zwischen der thematischen Auseinandersetzung im Film und den persönlichen Erfahrungen der *Frontier*-Mitglieder während der Depression gegeben. Die Tatsache, dass viele von ihnen keinen Job hatten, hätte demnach diesen Grad an Morbidität bewirkt. Auch einen Grund für die Tatsache, dass sich die Hauptsequenz des Films nicht auf einen starken Gewerkschafter, den Präsidenten, sondern einen schwachen Gewerkschafter, nämlich den Spion Harry Carlisle, konzentriert, sieht Russell Campbell im persönlichen Leben der Filmemacher begründet. Gleichzeitig ist für ihn der Fokus auf so einer negativen, destruktiven, schwachen Figur ein Anzeichen für die Schwierigkeit, die die Erschaffer gehabt haben müssen, sich mit der Arbeiterschaftsbewegung zu identifizieren. Schließlich hatten Maltz, Maddow und Hurwitz einen ähnlichen petit-bourgeois jüdischen Immigranten-Hintergrund und sie alle hatten an der Universität studiert.⁸¹⁴ Diese Schwierigkeit hatten die Filmemacher von *Salt of the Earth* offenbar nicht, obwohl sie zum Teil einen ähnlichen Hintergrund aufweisen. Ihre stärker auf die Arbeiter konzentrierte Herangehensweise könnte man als

⁸¹³ Ben Maddow zitiert in Campbell 1982, S. 270f.

⁸¹⁴ Vgl. ebd. S. 270f.

erfolgreiches Ergebnis der Zusammenarbeit mit den Minenarbeitern beim Drehbuchschreiben sehen.

Damit *Native Land* im Wettbewerb mit kommerziellen Hollywood-Filmen bestehen könne, wurde vor allem im Bereich der Rollenbesetzung eine Entfremdung des Publikums durch ungewohnte Besetzungen vermieden. Deshalb griff *Frontier Films* hauptsächlich auf professionelle Schauspieler zurück, „da die *performance* von Laien, vor allem in komplexen narrativen Sequenzen, zeitgenössischen Sehgewohnheiten des psychologischen Realismus oft nicht entsprach.“⁸¹⁵ In dieser Hinsicht lässt sich ein eklatanter Unterschied in der Herangehensweise von *Salt of the Earth* und *Native Land* ausmachen, die mitunter auch auf die Zeitspanne von rund zwölf Jahren zu erklären ist, die zwischen der Uraufführung von *Native Land* und der von *Salt of the Earth* liegt.

6.7.2. KLISCHEE-VERMEIDUNG UND -BEDIENUNG IN *SALT OF THE EARTH*

Frederic Chiles sieht den historischen Wert von *Salt of the Earth* vor allem dadurch verstärkt, dass die tatsächlich an dem Streik Beteiligten für viele Rollen im Film eingesetzt wurden. Das verleihe dem Film, seiner Meinung nach, mehr Authentizität, die in Filmen mit einem ähnlichen Anspruch zumeist nicht anzutreffen sei. Zusätzlich ist *Salt of the Earth* – ähnlich wie *On the Waterfront* – ein Film, der mit Hollywood-Konventionen bricht, indem er gewerkschaftliche Organisation als Basis einer kollektiven Demokratie versteht und sich ausschließlich auf die Seite der Arbeiter stellt, die als ausgebeutete Opfer dargestellt werden.⁸¹⁶

Ruth McCormick verweist darauf, dass es nur sehr wenige Filme gibt, die Arbeiter in ihr Zentrum stellen, und die meisten von ihnen zeigen sie entweder als Mitleid erregende Verlierer, wie etwa *Grapes of Wrath*, oder Opfer von Menschen oder Mächten, die stärker als sie sind – so sind etwa in *On the Waterfront* die Gewerkschafter die „Bösen“. Viele biographische Filme porträtieren eine Arbeiterfigur aber auch als ein überlegenes Individuum, das es vom Slum, Ghetto oder der Farm nach oben schafft.

⁸¹⁵ Barchet 1996, S. 179.

⁸¹⁶ Siehe hierzu Chiles, Frederic: „Film Reviews: Salt of the Earth.“ In: *Film & History*, Jg. 4, Nr. 3, September 1974, S. 20 und Roffmann/Purdy 1981, S. 264.

Hollywood, which so self-righteously and virtuously denounced SALT OF THE EARTH as „subversive,” is much more apt to make heroes and heroines of gunslingers, \$ 100 call girls and Mafia godfathers because, whatever the faults of the highest stratum of the lumpenproletariat, they are individualistic and intent on the same old thing of ‚making it.’ Only the superior individual is glamorous. The sleek entrepreneur who can sell millions of dollars worth of dope to kids is, to Hollywood, much closer to the American Dream than the man or woman in the little house with the three kids who gets together with neighbors or fellow workers to fight for basic human dignity.⁸¹⁷

Rosaura Revueltas zufolge wollten die Minenarbeiter nur eine Änderung des Drehbuchs: die Szene, in der der Sheriff einen Arbeiter „Mexican greaser” nennt. Dieser Ausdruck sei veraltet und Rosaura Revueltas zitiert die Arbeiter: „If somebody calls us that now, we kill him.”⁸¹⁸ Die Literatur zu *Salt of the Earth* legt aber nahe, dass mehrere Änderungen gewünscht wurden. So protestierten etwa die Frauen von Silver City gegen eine Szene, in der sich Ramón eine Flasche Whiskey kauft, obwohl der Lohn, den er gerade erhalten hat, vermutlich für längere Zeit sein letzter gewesen ist; sie wollten ihre Männer nicht als Trunkenbolde charakterisiert sehen. Gegen die Szene, in der Streikführer Ramón mit einer jungen Witwe anbändelt, hatten die Männer protestiert, die Frauen wollten sie aber im Film lassen. Dennoch wurde sie später aus dem Treatment entfernt, weil Michael Wilson sie ohnehin als nicht typisch empfand und sie alte Klischees „vom rumhurenden Lateinamerikaner wieder aufleben” hätte lassen.⁸¹⁹ Allerdings vermutet Benjamin Balthaser einen anderen Grund für die Streichung dieser Szene. Seinen Aussagen zufolge war im ursprünglichen Drehbuch der Mann der Witwe im Koreakrieg als vermisst gemeldet worden.⁸²⁰ Schließlich wurde Tom Miller zufolge auch eine Szene gestrichen, in der Esperanza verschüttetes Bier mit ihrem Kleid aufwischt. Lorenzo Torrez, einer der Minenarbeiter erhob gegen diese Szene Einspruch, „because of the stereotype that Chicanos are dirty, and that they aren’t smart enough to use a towel”⁸²¹.

Die Filmemacher zeigten sich bemüht, ein realistisches Porträt der Menschen von Silver City zu zeichnen. Dadurch dass die Minenarbeiter und ihre Frauen bei der Erstellung des

⁸¹⁷ McCormick 1973, S. 54.

⁸¹⁸ Rosaura Revueltas in Riambau/Torreiro 1992, S. 50.

⁸¹⁹ Für mehr Details siehe Biberman 1977, S. 37ff, Miller 1984, S. 32, Lorence 1999, S. 58f und Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde.’” In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7. Juli 1977, S. 33.

⁸²⁰ Die im ursprünglichen Drehbuch enthaltenen Aussagen über den Korea-Krieg hätten ein starkes Statement in Bezug auf die antikommunistische Haltung der amerikanischen (Außen-)Politik bedeutet. Ihre Streichung bedeutet Benjamin Balthaser zufolge auch eine massive Limitierung der Kritik am US-Imperialismus. Vgl. Balthaser 2008, S. 363ff.

⁸²¹ Lorenzo Torrez zitiert in Miller 1984, S. 32.

Drehbuchs ein Mitspracherecht hatten, konnten Klischees und Stereotypen – sowohl in Bezug auf die Darstellung der Arbeiterklasse als auch in Bezug auf eine realitätsnahe Porträtierung der Mexiko-Amerikaner – in *Salt of the Earth* vermieden werden. Diese war in einem Film, der sich auch gegen rassistische Diskriminierung richtet, besonders wichtig, da Mexikaner schon seit dem 19. Jahrhundert immer mit dem Vorurteil des „Zeitarbeiters“ oder des „Ausländers“, der nicht wirklich in die Stadt gehört, die durch die europäischstämmigen Amerikaner errichtet wurde, stigmatisiert waren.⁸²²

Anders als *Native Land* prangert *Salt of the Earth* zu allererst nicht die vorherrschenden Machtstrukturen an, sondern erzählt einen Kampf gegen die traditionellen „Bad Guys“, die entsprechend der Hollywood-Manier eher zweidimensional gezeichnet sind. So ist der Firmenrepräsentant, George Hartwell, der stereotype „Bloated Capitalist“; er trägt einen Garbardine-Anzug und einen Panama-Hut und betrachtet die Streikenden lässig aus seinem Cadillac heraus. Hartman, der Sheriff und der Vorarbeiter, sogar der Präsident der Gesellschaft, werden als klischeehafte Bösewichte dargestellt, „who crumble before moral right“.⁸²³ Der Film scheint somit auf den ersten Blick zu weiten Teilen der in der Filmindustrie zu dieser Zeit durchaus üblichen Charakterisierung von „Helden“ und „Bösewichten“ zu folgen.

Just as the workers are defined as Classic Heroes, righteous and strong, so their oppressors must be Classic Villains, vicious and weak. The sheriff and his deputies, the mine foreman, and the company representatives are caricatured as capitalist baddies whose ruthless hatred is motivated only by their pure evil.⁸²⁴

Wenn auch die Zeichnung der Bösewichte in *Salt of the Earth* etwas stereotyp ausgefallen ist, so durchbricht der Film aber die herrschenden Konventionen bei der Charakterisierung seiner Helden. Sowohl Ramón als auch Esperanza müssen ihre anfänglichen Schwächen erst überwinden, um schließlich als die strahlenden Helden aus dem Streik hervorzugehen, die sie am Ende sind. So ist Ramón zu Beginn des Films massiv gegen die Gleichberechtigung seiner eigenen Frau – er muss erst seinen Chauvinismus abbauen, um gemeinsam mit Esperanza stark sein zu können. Auch Esperanza muss ihr altes Rollenverständnis überwinden, um zu ihrer eigenen Stärke zu finden. Die Entwicklung der

⁸²² Vgl. Greenfield/Cortés 1991, S. 297 und Villanueva 2002, S. 145f. Margaret A. Villanueva sieht diese mangelnde Eingliederung aber auch als Konsequenz des Verhaltens der Mexikaner, die seit jeher Tendenzen zu ihrer Anpassung, ihrer „Amerikanisierung“ und dem Verlust ihres kulturellen Erbes widerstanden haben.

⁸²³ Roffmann/Purdy 1981, S. 266f.

⁸²⁴ Ebd. S. 255.

beiden steht exemplarisch für alle Mexiko-Amerikaner in Silver City und soll schließlich einen Wandel im Denken der ganzen mexiko-amerikanischen Gemeinschaft der Vereinigten Staaten auslösen. Aber auch die Entwicklung, die der weiße Gewerkschaftsführer Frank Barnes durchmacht, kann als Appell an die weiße Bevölkerung Amerikas verstanden werden, Vorurteile abzubauen und sich verstärkt politisch zu engagieren.

Aber gerade die Rolle der Esperanza weicht in vielerlei Hinsicht von damals gängigen Hollywood-Charakterisierungen ab. John Howard Lawson definiert drei mögliche Arten, auf die Frauen in Hollywood porträtiert wurden: Erstens, die Frau als Kriminelle oder Anstifterin eines Verbrechens; zweitens, die Frau als der Feind des Mannes – den Kampf der Geschlechter verliert sie aber, denn als Frau muss sie immer verlieren; drittens, die Frau als „primitives“ Kind, das die Träume des Mannes von einem unterwürfigen Objekt zur Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse erfüllt. Esperanza widersetzt sich jeder dieser Kategorisierungen – sie befreit sich aus ihrer Unterwürfigkeit der männlichen Dominanz gegenüber und gewinnt diesen Kampf der Geschlechter, indem sie Ramón von der „weiblichen“ Herangehensweise überzeugen kann. Insofern ist ihre Charakterisierung aber durchaus als repräsentativ für die Zeit zu sehen, denn durch ihre Beteiligung an den Kriegsbemühungen und die darauf folgende stärkere Beteiligung von Frauen am Arbeitsgeschehen haben die amerikanischen Frauen der 50er Jahre ein neues Selbstbewusstsein entwickelt. Dieses findet in der Frauen-Porträtierung in Filmen dieser Zeit auch seinen Niederschlag – so spiegelt Esperanzas Charakter in *Salt of the Earth* die typische emanzipatorische Entwicklung des weiblichen Geschlechts in dieser Zeit wider.⁸²⁵

Obwohl gerade dieser emanzipatorische Aspekt mittlerweile als eine der großen Stärken von *Salt of the Earth* gewertet wird, stieß diese Porträt einer Frau eines Minenarbeiters aber nicht überall auf Zustimmung. Für Pauline Kael etwa stellt die Porträtierung der Gemeinschaft von Silver City keinen Mikrokosmos unserer Gesellschaft dar, sondern sei grotesk weit von einer typischen Situation entfernt. Demnach habe Rosaura Revueltas'

⁸²⁵ Vgl. Lawson, John Howard: „The Degradation of Women.“ In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*, Viennale, Wien, 2000, S. 34 und Casper, Drew: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Blackwell Publishing, Malden [et al.], 2007, S. 16f.

Darstellung der Esperanza mit realen Minenarbeiter-Frauen nur wenig gemeinsam, werde aber trotzdem als Symbol für ihr Leben verwendet.

The miners' wives – big women in slacks and jackets, with short permanented hair, and a pleasant, rather coarse plainness – suggest the active, liberated manner of free American women. Esperanza, fine-boned, gentle and passive, her long hair pulled back, dressed in drab, long skirts, is the Madonna on the picket line.⁸²⁶

Vielleicht hat Pauline Kael nicht unrecht, wenn sie die Minenarbeiterfrauen in der feingliedrigen Rosaura Revueltas nicht realitätsgetreu repräsentiert sieht. Und vielleicht ist die Minderheiten-Gruppe der Mexiko-Amerikaner mit ihrer sehr speziellen kulturellen Identität nicht in allen Aspekten ihres Alltags repräsentativ für die Arbeiterklasse Amerikas. Es darf aber nicht vergessen werden, dass die dem Film zentral zugrundeliegenden Konflikte – der Kampf der Arbeiterklasse, einer Minderheiten-Gruppe und der Frauen um Gleichheit – sehr wohl wesentliche soziale Anliegen der Zeit waren. Somit zeichnet *Salt of the Earth* durchaus ein sehr realistisches Porträt seiner Zeit.

⁸²⁶ Siehe hierzu Kael 1954, S. 72.

6.8. VOLKSFRONT-IDEOLOGIE UND IHRE REZEPTION

Obwohl letztlich beide Filme zur Zeit ihres Herauskommens mit Widerstand zu kämpfen hatten und im eigenen Land verschmäht wurden, nahm ihre Rezension im Laufe der Zeit eine unterschiedliche Richtung. Das systemkritische Potenzial von *Salt of the Earth* und die Hartnäckigkeit, mit der seine Macher sich dem Widerstand gegen den Film entgegenstellten, brachten ihm später viel Lob ein. Viele Abhandlungen des Films weisen auf seine Zeitlosigkeit und seine ständige Aktualität hin. So zieht Emile de Antonio einen Vergleich zu den Einschüchterungsversuchen und Androhungen seitens der Regierung in Zeiten des Vietnamkriegs.⁸²⁷ Viele Kritiker bezeichnen *Salt of the Earth* – gerade aufgrund seiner Haltung in Bezug auf die Emanzipation der Frau – als einen Film, der seiner Zeit voraus war. Tatsächlich liegt das radikale Potenzial von *Salt of the Earth* im Aufgreifen von Themen begründet, die zur Zeit seines Erscheinens noch als subversiv erachtet wurden. Die 50er Jahre waren geprägt von einer Rückkehr zu Rollenklischees von Frauen am Herd, die Radikalisierung der Arbeiterklasse war seit jeher ein höchst umstrittenes Thema, und die amerikanische Gesellschaft war noch weit davon entfernt, an eine Gleichberechtigung einer ethnischen Minderheit, insbesondere der Mexiko-Amerikaner zu denken. Für Benjamin Balthaser kam der Film dennoch um zehn Jahre zu spät:

The organizations and institutions that fostered such internationalist and laborist thinking – often in separate spheres – were bankrupt and discredited by the early fifties, largely owing to a concerted effort by the government to destroy them.⁸²⁸

Die Organisationen, die Balthaser in diesem Kontext anspricht, waren zu einem großen Teil Repräsentanten der Volksfront-Ideologie, die auch im Film *Native Land* stark verankert ist. Obwohl der *Frontier*-Film als *der* Vertreter dieser Ideologie schlechthin bezeichnet werden kann, bedeuteten die Verzögerungen bei der Produktion seinen Untergang, da der Film die Blütezeit dieser Ära verpasste und in eine Zeit fiel, in der sozialer Einigkeit mehr Bedeutung als sozialer Revolution eingeräumt wurde. Zusätzlich konnte *Native Land* durch seine der damaligen Parteilinie der CPUSA entsprechende Anbiederung an das System seinem Anspruch eines radikalen Films nicht wirklich gerecht werden und bekam die Konsequenzen des sich selbst aufgedrückten Zeitstempels zu

⁸²⁷ Vgl. Hitchens, Gordon: „Notes on a Blacklisted Film: ‚Salt of the Earth‘.“ In: *Film Culture*, Nr. 50-51, Herbst-Winter 1970, S. 79.

⁸²⁸ Balthaser 2008, S. 356.

spüren. Auch wenn sich *Native Land* von dieser Niederlage nicht wirklich erholen konnte und heutzutage meist nur noch als ein historisches Artefakt mit geringer aktueller Relevanz erachtet wird, darf seine Relevanz für den amerikanischen Film nicht außer Acht gelassen werden. Obwohl sein Stil und die Art und Weise, wie soziale Probleme aufgefasst wurden, heutzutage obsolet erscheinen, war *Native Land* ein Wegbereiter für das systemkritische Filmschaffen und somit ein Meilenstein in der Geschichte des politischen amerikanischen Films: „No film produced by the Left in the last 20 years has had anywhere near that talent, or even hope of that kind of distribution.”⁸²⁹

Seine konventionellere und somit zeitlosere Herangehensweise räumten dafür *Salt of the Earth* die Chance auf ein „zweites Leben“ ein. In einer Zeit der Unterdrückung, der McCarthy-Ära, wurde dem Film schließlich die Rolle zuteil, die *Native Land* versagt blieb – die eines Films, dessen Systemkritik auch gehört wurde. Somit verhalf *Salt of the Earth* in gewisser Weise der Volksfront-Ideologie zu ihrer Wiederauferstehung und läutete – gemeinsam mit anderen Filmen – auch eine Zeit des kritischen Films im Zuge der *New Left* der 60er Jahre ein.

⁸²⁹ Brom 1973, S. 48f.

7. RESÜMEE

Die vorliegende Arbeit belegt, dass sowohl *Native Land* als auch *Salt of the Earth* zentrale Anliegen ihrer Zeit aufgezeigt haben. Diese unbequeme Konfrontation mit in der Gesellschaft vorherrschenden Missständen bedeutete jedoch sowohl für die Filme als auch für ihre Macher unangenehme Konsequenzen. Im Falle von *Native Land* führte die Tatsache, dass die Verzögerungen bei der Produktion die Uraufführung des Films in eine Zeit mit veränderten politischen Forderungen verlagerten, dazu, dass der mit dem Film verbundene Anspruch, eine soziale Revolution auszulösen, ein den politischen Umständen nicht entsprechendes Postulat darstellte. Die mangelnde Akzeptanz des Werkes seitens des Publikums und der Kritiker führte dazu, dass der Film in der Versenkung verschwand, ehe seine Systemkritik die beabsichtigte Wirkung auf die amerikanische Gesellschaft entfalten konnte. Obwohl *Native Land* ein zentrales Problem der amerikanischen Gesellschaft zur Zeit der Depression, nämlich die grobe Ungleichbehandlung der Arbeiterklasse, in seinen Mittelpunkt stellt, hatte die Verankerung in der Ideologie der Kommunistischen Partei, die sich zu diesem Zeitpunkt mit ihrer Wendehals-Politik selbst die Glaubwürdigkeit entzog, zudem auch keinen förderlichen Einfluss auf eine erfolgreiche Rezeption. Trotz seiner für die damalige Zeit innovativen und radikalen Herangehensweise blieb dem Werk – insbesondere durch seine auf einen sehr speziellen Zeitabschnitt fokussierte Problembehandlung – auch in späteren Jahren eine Anerkennung seines Wertes als systemkritischer Film versagt. Die Courage der Filmemacher, sich gegen das System zu stellen, darf aber – ungeachtet der heutzutage obsoleten Machart von *Native Land* – nicht in Vergessenheit geraten, da diese Schöpfung nichtsdestotrotz einen Meilenstein in der amerikanischen Filmgeschichte darstellt.

Diese Anerkennung wird heutzutage aber zumindest *Salt of the Earth* zuteil. In der McCarthy-Ära, einer Zeit, in der die kommunistische Ideologie als systemfeindlich erachtet wurde, und ihre Anhänger sich einer die Grundrechte verachtenden Verfolgung ausgesetzt sahen, stellte dieser Film einen äußerst mutigen Beweis des Widerstandes gegenüber der opportunistischen Filmindustrie und den reaktionären politischen Kräften in der Politik dar. Die Konsequenz, mit der die Filmemacher bei der Produktion und Distribution dem Boykott des Films und auch ihrem beruflichen Ruin durch die Schwarze

Liste trotzten, ist zudem ein leuchtendes Beispiel für kritisches Filmschaffen. Die inhaltliche Fokussierung auf den Kampf um Gleichberechtigung für die Arbeiterklasse, ethnische Minderheiten und Frauen stellte zur Zeit der Uraufführung eine höchst subversive Haltung dar; auch heute besitzen diese Themen aber noch Gültigkeit, weshalb *Salt of the Earth* nach über 50 Jahren kaum an Aktualität eingebüßt hat. Der Widerstand, auf den der Film und seine Macher zur damaligen Zeit im Vorzeigeland für alle Demokratien, den Vereinigten Staaten von Amerika, stießen, sowie die radikale Beschneidung des künstlerischen Potenzials aufgrund einer vermeintlich „falschen“ und systemfeindlichen Gesinnung sind aus unserem heutigen, mitteleuropäischen Demokratieverständnis heraus nur schwer vorstellbar. Dennoch vermitteln sie uns ein deutliches Bild der politischen und gesellschaftlichen Zustände in den USA in der Zeit des Kalten Krieges und insbesondere der McCarthy-Ära. Obwohl die Auseinandersetzung mit diesem dunklen Kapitel der amerikanischen Geschichte erst in der jüngeren Vergangenheit aufgenommen wurde, muss ihre Forcierung proklamiert werden, um eine Wiederholung dieser Beschneidung der Meinungsfreiheit – und auch des filmischen Schaffens – künftig zu verhindern.

Da es zu dieser Zeit aber natürlich auch andere Filme gab, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die vorherrschenden gesellschaftlichen Missstände anzuprangern, um eine soziale Transformation zu bewirken, wäre im Kontext der vorliegenden Arbeit ein Vergleich mit ähnlichen Werken sehr interessant und aufschlussreich gewesen. Da dies aber den Rahmen dieser Diplomarbeit gesprengt hätte, wurde auf eine solche Gegenüberstellung verzichtet. Diese stellt jedoch einen guten Anknüpfungspunkt für weiterführende Arbeiten in diesem Bereich dar und findet hoffentlich in anderen Publikationen der Zukunft ihre Beachtung. In diesem Zusammenhang wäre eine detaillierte Auseinandersetzung mit Material wie Regierungsunterlagen und Arbeiterzeitungen lohnend, die bei dieser Diplomarbeit aufgrund des mangelnden Zugangs zu dieser Lektüre nicht möglich war. Hier sei unter anderem auf die wertvollen Literaturangaben in dem Buch *The Suppression of Salt of the Earth* von James J. Lorence verwiesen. Gerade im Kontext einer Behandlung kommunistisch orientierten Filmschaffens sollte schließlich auch eine genauere Erörterung des Einflusses der Kommunistischen Partei auf Hollywood und ihre institutionelle Verankerung in der Filmindustrie – vor allem innerhalb der Gewerkschaften – in Betracht

gezogen werden. Diese hätte eine sinnvolle Ergänzung der vorliegenden Arbeit dargestellt, musste aber vernachlässigt werden, da dies den Umfang gesprengt hätte.

8. LITERATURVERZEICHNIS

Adams, Willi Paul [Hrsg.]: *Fischer Weltgeschichte: Die Vereinigten Staaten von Amerika*. Band 30. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

Adams, Willi Paul: *Die USA im 20. Jahrhundert*. In: Bleicken, Jochen/Gall, Lothar/Jakobs, Hermann [Hrsg.]: *Oldenbourg Grundriss der Geschichte*. Band 29. R. Oldenbourg Verlag, München, 2000.

Alexander, William: „Frontier Films’, 1936-1941: The Aesthetics of Impact.” In: *Cinema Journal*, Jg. 15, Nr. 1, Herbst 1975, S. 16-28.

Alexander, William: *Film on the Left. American Documentary Film From 1931 to 1942*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981a.

Alexander, William: „Frontier Films’, 1936-1941: Die Ästhetik der Wirksamkeit.” In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981b, S. 105-114. Ursprünglich erschienen in: *Cinema Journal*, Jg. 15, Nr. 1, Herbst 1975, S. 16-28.

Andersen, Thom: „Blacklisted.” In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*. Viennale, Wien, 2000, S. 8-15.

Baker, Ellen R.: *On Strike and on Film. Mexican American Families and Blacklisted Filmmakers in Cold War America*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2007.

Balthaser, Benjamin: „Cold War Re-Visions: Representation and Resistance in the Unseen Salt of the Earth.” In: *American Quarterly*, Jg. 60, Nr. 2, Juni 2008, S. 347-471.

Barchet, Michael: „Oppositionelles Kino und die Ästhetik des Scheiterns: Der Dokumentarfilm *Native Land* (1942/1975).” In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 173-191.

Barnard, John: „Rebirth of the United Automobile Workers: The General Motors Tool and Diemakers’ Strike of 1939.” In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 38-60. Ursprünglich erschienen in: *Labor History*, Jg. 27, Frühling 1986, S. 165-187.

Bates, Peter: „Looking Back.” In: *Jump Cut*, Nr. 33, Februar 1988, S. 107-110.

Belton, John: „Hollywood and the Cold War.” In Ross, Steven J. [Hrsg.]: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford 2002, S. 193-213. Ursprünglich erschienen in: Belton, John: *American Cinema/American Culture*. McGraw-Hill, NewYork, 1993.

Bernstein, Kim: „The Most Controversial Film You’ve Never Seen: *Salt of the Earth* Turns Fifty.” In: <http://www.videoamerican.com/articles/salt.html> [17.09.2005, 14:24]

Biberman, Herbert: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977.

Biskind, Peter: „Hollywood, the Blacklist, and the Cold War: The Way They Were.” In: *Jump Cut*, Nr. 1, Mai-Juni 1974, S. 24-28.

Black, Gregory D.: „Hollywood Censored: The Production Code, Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940.” In: Ross, Steven J. [Hrsg.]: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford 2002, S. 99-120.

Boisson, Steve: „The Movie Hollywood Could Not Stop”. In: *American History*, Jg. 36, Nr. 6, Februar 2002, S. 44-50.

Brody, David: „The Emergence of Mass-Production Unionism.” In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 112-153. Ursprünglich erschienen in: Braeman, John [et al.] [Hrsg.]: *Change and Continuity in Twentieth Century America*. Ohio State University Press, Columbus, 1964 und Brody, David: *Workers in Industrial America: Essays on Twentieth Century Struggle*. Oxford University Press, New York, 1980, S. 221-262.

Brody, Samuel: „Der revolutionäre Film – Problem der Form.” In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 128-130. Ursprünglich erschienen in: *New Theatre*, New York, Februar 1934.

Brom, Tom: „Native Land.” In: *Cineaste*, Jg. 6, Nr. 1, 1973, S. 48-49.

Bucher, Hans-Jürgen/Duckwitz, Amelie: „Medien und soziale Konflikte.” In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 179-199.

Bühler, Wolf-Eckhart: „Leo T. Hurwitz: Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942.” In: *Filmkritik*, 23. Jg., Nr. 2, Februar 1979, S. 44-92.

Callenbach, Ernest: „Native Land.” In: *Film Quarterly*, Jg. 26, Nr. 5, Herbst 1973, S. 60-62.

Campbell, Duncan: „Hollywood Owns Up.” In: *The Guardian Weekend*, 16. Februar 2002, S. 38-43.

Campbell, Russell: „Film and Photo League: Radical Cinema in the 30’s.” In: *Jump Cut*, No 14, 30. März 1977, S. 23-25.

Campbell, Russell: *Cinema Strikes Back. Radical Filmmaking in the United States 1930-1942*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982.

Casper, Drew: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Blackwell Publishing, Malden [et al.], 2007.

Ceplair, Larry: „The Squishiness of Current Blacklist Documentaries.” In: *Cineaste*, Jg. 15, Nr. 1, 1986, S. 26-27.

Ceplair, Larry/Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*. Anchor Press, Garden City, New York, 1980.

Chacón, Juan: „Von der Gewerkschaft gemacht.” In: Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde’.” In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7. Juli 1977, S. 39-41.

Chiles, Frederic: „Film Reviews: Salt of the Earth.” In: *Film & History*, Jg. 4, Nr. 3, September 1974, S. 20-21.

Cripps, Thomas: „Others’ Movies.” In: Ross, Steven J. [Hrsg.]: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford [et al.] 2002, S. 165-183. Ursprünglich erschienen in: Cripps, Thomas: *Hollywood’s High Noon: Moviemaking and Society Before Television*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996.

Dahms, Hellmuth Günther: *Grundzüge der Geschichte der Vereinigten Staaten*. 4. überarb. und erw. Aufl., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997.

Denning, Michael: *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. Verso, London & New York, 1996.

Dick, Bernard F.: „Salt of the Earth.” In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum, Viennale, Wien, 2000*, S. 119.

Doherty, Thomas: „Point of Order!” In: *History Today*, Jg. 48, Nr. 8, August 1998, S. 33-37.

Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990.

Eckstein, Arthur: „The Hollywood Ten in History and Memory.” In: *Film History*, Jg. 16, Nr. 4, 2004, S. 424-436.

Engle, Harrison: „Dreißig Jahre sozialer Erkundungen. Interview mit Willard Van Dyke.” In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 115-120. Ursprünglich erschienen in: *Film Comment*, Jg. 3, Nr. 2, Frühjahr 1965.

Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1988.

Faulstich, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*. 4. Aufl., Gunter-Narr-Verlag, Tübingen, 1994.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Wilhelm-Fink-Verlag, München, 2002.

Ferro, Marc: „Does a Filmic Writing of History Exist?“ In: *Film & History*, Jg. 17, Nr. 4, Dezember 1987, S. 81-89.

Field, Syd: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Autorenhaus-Verlag, Berlin, 2007.

Fishbein, Leslie: „Women on the Fringe: A Film Series.“ In: *Film & History*, Jg. 8, Nr. 3, September 1978, S. 49-58.

Fishbein, Leslie: „Native Land: Document and Documentary.“ In: *Film & History*, Jg. 14, Nr. 4, Dezember 1984, S. 73-88.

Foster, William Z.: *Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten*. Dietz-Verlag, Berlin, 1956.

Fowler, Glenn: „Leo Hurwitz, 81, Blacklisted Maker of Documentaries.“ In: *New York Times*, 19. Jänner 1991, S. 18.

Fraser, Steven: „From the ‚New Unionism‘ to the New Deal.“ In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 154-179. Ursprünglich erschienen in: *Labor History*, Sommer 1984, S. 405-430.

Gabriel, Ralph H.: „Isoliertes Amerika.“ In: Mann, Golo [Hrsg.]: *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte*. 9. Bd., Propyläen-Verlag, Berlin & Frankfurt/Main, 1960, S. 279-310.

Georgakas, Dan: „Malpractice in the Radical American Documentary. The Good, the Careless, and the Misconceived.“ In: *Cineaste*, Jg. 16, Nr. 1-2, 1987-1988, S. 46-49.

Georgakas, Dan: „Homevideo: Cinema of the New Deal.“ In: *Cineaste*, Jg. 21, Nr. 4, 1995, S. 47-49.

Goodwin, Joseph: „Some Personal Notes on ‚Native Land‘“. In: *Take One*, Jg. 4, Nr. 2, November-Dezember 1972, S. 11-12.

Greenfield, Gerald Michael/Cortés, Carlos E.: „Harmony and Conflict of Intercultural Images: The Treatment of Mexico in U.S. Feature Films and K-12 Textbooks.“ In: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Jg. 7, Nr. 2, Sommer 1991, S. 283-301.

Hess, John: „Film and Ideology: Introduction.“ In: *Jump Cut*, Nr. 17. April 1978, S. 14-17.

Hey, Kenneth R.: „Ambivalence in *On the Waterfront*.” In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 211-220.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Sammlung Metzler: Realien zur Literatur. 2. überarb. Auflage, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart & Weimar, 1996.

Hitchens, Gordon: „Notes on a Blacklisted Film: ‚Salt of the Earth‘.” In: *Film Culture*, Nr. 50-51, Herbst-Winter 1970, S. 79-81.

Hoberman, J.: „A Snitch in Time.” In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*. Viennale, Wien, 2000, S. 65-67.

Hurwitz, Leo: „The Revolutionary Film – Next Step, 1934.” Deutsche Übersetzung erschienen in: Bühler, Wolf-Eckart: „Leo T. Hurwitz. Marxistische Filmproduktion in Amerika, 1931-1942.” In: *Filmkritik*, 23. Jg., Heft 2, Februar 1979, S. 59-61. Ursprünglich erschienen in: *New Theatre*, Mai 1934.

Imhof, Kurt: „Öffentlichkeit und Skandal.” In: Neumann-Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan: *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Juventa-Verlag, Weinheim, München, 2000, S. 55-68.

Jacobs, Lewis [Hrsg.]: *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*. Hopkinson and Blake, New York, 1971, S. 47.

Jacobs, Lewis: „Vorläufer und Prototypen (1894-1922).” In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 46-51. Ursprünglich erschienen in: Lewis, Jacobs: *The Documentary Tradition*. 2. Aufl., New York, 1979.

Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde‘.” In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7. Juli 1977, S. 32-42.

Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005.

Jewell, Richard B.: *The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945*. Blackwell Publishing, Malden [et al.], 2007.

Jordan, Günter: „LTH: Bildsucher und Radikaler.” In: *Film & Fernsehen*, Jg. 19, Nr. 6-7, Juni-Juli 1991, S. 56-59.

Kael, Pauline: „Morality Plays – Right and Left.” In: *Sight & Sound*, Jg. 24, Nr. 2, Oktober-Dezember 1954, S. 67-73.

Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. 2. aktual. u. erw. Auflage. Diskurs-Film-Verlag Schaudig & Ledig, München, 1997.

Keppler, Angela: „Medien und soziale Wirklichkeit.“ In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 91-106.

Klein, Maury: „Laughing Through Tears: Hollywood Answers to the Depression.“ In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 87-92.

Klein, Michael/Klein, Jill: „Native Land: An Interview with Leo Hurwitz.“ In *Cineaste*, Jg. 6, Nr. 3, 1974, S. 3-7.

Klein, Michael: „Native Land: Praised Then Forgotten.“ In: *The Velvet Light Trap*, Nr. 14, Winter 1975, S. 12-16.

Koerber, Martin: „Leo T. Hurwitz: 1909 – 18.1.1991.“ In: *Film epd*, Jg. 8, Nr. 3, März 1991, S. 12-13.

Koppes, Clayton R./Black, Gregory D.: „What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945.“ In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 157-168.

Krotz Friedrich: „Cultural Studies – Radio, Kultur und Gesellschaft.“ In: Neumann-Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan [Hrsg.]: *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Juventa-Verlag, Weinheim, München, 2000, S. 159-180.

Lawson, John Howard: „The Degradation of Women.“ In: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*, Viennale, Wien, 2000, S. 33-37.

Lenz, Thomas/Zillien, Nicole: „Medien und soziale Ungleichheit.“ In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS-Verlag, Wiesbaden, 2005, S. 237-254.

Libero, Della Piana: „History-Makers Reflect on Salt of the Earth: ‚Even More Relevant Now‘.“ In: *People's Weekly World Newspaper*, 11. Jänner 2003.

Licht, Walter/Barron, Hal Seth: „Labor's Men: A Collective Biography of Union Officialdom During the New Deal Years.“ In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 272-285. Ursprünglich erschienen in: *Labor History*, Jg. 19, Herbst 1978, S. 532-545.

Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981.

Link, Jürgen: „Kleines Begriffslexikon.“ In: *kultuRRevolution*, Nr. 11, Klartext-Verlag, Hattingen, 1986, S. 71.

Link, Jürgen: „Über Kollektivsymbolik im politischen Diskurs und ihren Anteil an totalitären Tendenzen.“ In: *kultuRRevolution*, Nr. 17-18, Klartext-Verlag, Hattingen, 1988, S. 47-53.

Link, Jürgen: „„Der irre Saddam setzt seinen Krummdolch an meine Gurgel!’ Fanatiker, Fundamentalisten, Irre und Traffikanten – Das neue Feindbild Süd (Beispielanalyse 2).“ In: Jäger, Siegfried: *Text- und Diskursanalyse. Eine Anleitung zur Analyse politischer Texte. Mit zwei Musteranalysen*. DISS-Texte Nr. 16, DISS, Duisburg, 5. Aufl., 1994, S. 73-92.

Lorence, James J.: „The Suppression of Salt of the Earth in Midwest America. The Underside of Cold War Culture in Detroit and Chicago.“ In: *Film History*, Jg. 10, Nr. 3, 1998, S. 346-358.

Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999.

Lorence, James J.: „Mining Salt of the Earth.“ In: *Wisconsin Magazine of History*, Jg. 85, Nr. 2, Winter 2001-2002, S. 29-43.

Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. 3. Aufl., VS-Verlag, Wiesbaden, 2004.

Martin, Marcel/Michelle, Marion: „Un Humaniste Militant: Paul Strand – Photographe et Cinéaste.“ In: *Ecran*, Nr. 34, März 1975, S. 35-45.

May, Lary: „The Recreation of America: Hybrid Moviemakers and the Multicultural Republic.“ In: Ross, Steven J. [Hrsg.]: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford 2002, S. 129-157. Ursprünglich erschienen in: May, Lary: *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. University of Chicago Press, Chicago, 2002.

McCarthy, Patrick: „Salt of the Earth: Convention and Invention in the Domestic Melodrama.“ In: *Rendezvous*, Jg. 19, Nr. 1, Herbst 1983, S. 22-32.

McCormick, Ruth: „Salt of the Earth.“ In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 53-55.

McGilligan, Patrick: „Ben Maddow: The Invisible Man.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 58, Nr. 3, Sommer 1989, S. 180-185.

McGilligan, Pat/Morley, Alison: „Tender Comrades.“ In: *Film Comment*, Jg. 23, Nr. 6, November-Dezember 1987, S. 37-59.

Miller, Tom: „Class Reunion: Salt of the Earth Revisited.” In: *Cineaste*, Jg. 13, Nr. 3, 1984, S. 30-36.

Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993.

Neumann, Braun, Klaus: „Medien – Medienkommunikation.” In: Neumann, Braun, Klaus/Müller-Doohm, Stefan: *Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien*. Juventa-Verlag, Weinheim, München, 2000, S. 29-39.

Neve, Brian: *Film and Politics in America. A Social Tradition*. Routledge, London & New York, 1992.

Nichols, Bill: „Documentary Theory and Practice.” In: *Screen*, Jg. 17, Nr. 4, Winter 1976-1977, S. 34-48.

Nielsen, Mike/Mailes, Gene: *Hollywood's Other Blacklist: Union Struggles in the Studio System*. British Film Institute, London, 1995.

N. N.: „Correspondence: Salt of the Earth.” In: *Sight & Sound*, Jg. 24, Nr. 3, Jänner-März 1955, S. 162-164.

N.N.: „Herbert Biberman Dead at 71: Directed ‚Salt of the Earth’ Film.” In: *New York Times*, 1. Juli 1971, S. 50.

N. N.: „Radical American Film? A Questionnaire.” In: *Cineaste*, Jg. 5, Nr. 4, 1973, S. 14-20.

N. N.: „An Ort und Stelle. Aus dem Tagebuch eines Team-Mitglieds.” In: Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde’.” In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7, Juli 1977, S. 36-39.

N. N.: „Ben Maddow”. In: *Film Dope*, Nr. 38, Dezember 1987, S. 8-10.

Pauly, Thomas H.: „*Gone With the Wind* and *The Grapes of Wrath* as Hollywood Histories of the Great Depression.” In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 103-111.

Platt, David: „‚Native Land’ ist eine machtvolle Entlarvung der ‚Kleinen Hitlers’ Amerikas.” In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 164-165. Ursprünglich erschienen in: *Daily Worker*, 12. Mai 1942.

Polonsky, Abraham: „How the Blacklist Worked in Hollywood.” In: *Film Culture*, Nr. 50-51, Herbst-Winter 1970, S. 41-48.

Potamkin, Harry Alan: „Die Augen des Kinos.“ In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 121-128. Ursprünglich erschienen in: „International Pamphlets“. Unterstützt von der *Film and Photo League*, Nr. 38, 1934.

Quart, Leonard/Auster, Albert: „The Fifties.“ In: Ross, Steven J. [Hrsg.]: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford 2002, S. 221-240. Ursprünglich erschienen in: Quart, Leonard/Auster, Albert: *American Film and Society Since 1945*. Praeger Publishers, New York, 2002.

Radosh, Ronald/Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood. The Films Colony's Long Romance with the Left*. Encounter Books, San Francisco, 2005.

Reinhardt, Jan D.: „Medien und Identität.“ In: Jäckel, Michael [Hrsg.]: *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2005, S. 33-46.

Revueltas, Rosaura: „Gedanken über eine Reise“. In: Jarrico, Paul/Biberman, Herbert J.: „Hexenjagd. Zur Produktionsgeschichte des amerikanischen Films ‚Salz der Erde‘“. In: *Film & Fernsehen*, Jg. 5, Nr. 7, Juli 1977, S. 35-36.

Riambau, Esteve/Torreiro, Casimiro: „This Film Is Going To Make History. An Interview With Rosaura Revueltas.“ In: *Cineaste*, Jg. 19, Nr. 2-3, 1992, S. 50-51.

Roffman, Peter/Purdy, Jim: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties*. Indiana University Press, Bloomington, 1981.

Roffman, Peter/Purdy, Jim: „Gangsters and Fallen Women.“ In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993a, S. 93-102.

Roffman, Peter/Purdy, Jim: „HUAC and the End of an Era.“ In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993b, S. 195-202.

Rollins, Peter C.: „Ideology and Film Rhetoric: Three Documentaries of the New Deal Era.“ In: *The Journal of Popular Film*, Jg. 5, Nr. 2, 1976, S. 126-145.

Rosen, Sumner M.: „The CIO Era, 1935-1955.“ In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 1-21. Ursprünglich erschienen in: Jacobsen, Julius [Hrsg.]: *The Negro and the American Labor Movement*. Doubleday, New York, 1968, S. 188-208.

Rosenbaum, Jonathan: „Guilty by Omission.“ In: *Film Comment*, Jg. 27, Nr. 5, September-Oktober 1991, S.42-46, 50, 52, 55, 57.

Rosenfelt, Debby: „Ideology and Structure in *Salt of the Earth*.“ In: *Jump Cut*, Nr. 12-13, Dezember 1976, S. 19-22.

Ross, Steven J.: *Working-Class Hollywood. Silent Film and the Shaping of Class in America*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998.

Ross, Steven J.: *Movies and American Society*. Blackwell Publishers, Oxford [et al.], 2002.

Samuels, Stuart: „The Age of Conspiracy and Conformity: *Invasion of the Body Snatchers* (1956).“ In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 221-230.

Sautter, Udo: *Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika*. 7., überarb. und erw. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2006.

Schäfer, Peter: „Franklin D. Roosevelt und das ‚New Deal‘.“ In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 33-45. Ursprünglich erschienen in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, Nr. 4, 1965, Berlin.

Schebera, Jürgen: „Die Umstände haben sich nicht geändert ...“ In: *Film & Fernsehen*, Jg. 14, Nr. 8, August 1986, S. 13-16.

Sefcovic, Enid M. I.: „Cultural Memory and the Cultural Legacy of Individualism and Community in Two Classic Films about Labor Unions.“ In: *Critical Studies in Media Communication*, Jg. 19, Nr. 3, September 2002, S. 329-351.

Shain, Russell E.: „Hollywood's Cold War.“ In: *Journal of Popular Film*, Jg. 3, Nr. 4, Herbst 1974, S. 334-350.

Sklar, Robert: „Politics in Film: How Moviemakers Handle Hot Issues.“ In: *New York Times*, 18. Juli 1982, S. H1 & H5.

Sloan, Kay: „Front Page Movies.“ In: Mintz, Steven/Roberts, Randy [Hrsg.]: *Hollywood's America. United States History Through Its Films*. Brandywine Press, St. James, New York, 1993, S. 33-41.

Stephan-Norris, Judith/Zeitlin, Maurice: „Union Democracy, Radical Leadership, and the Hegemony of Capital.“ In: *American Sociological Review*, Jg. 60, Nr. 6, Dezember 1995, S. 829-849.

Stott, William: *Documentary Expression and Thirties America*. The University of Chicago Press, Chicago & London, 1986.

Strand, Paul: „Realism: A Personal View.“ In: *Sight & Sound*, Jg. 2, Nr. 6, Jänner 1950, S. 23-26.

Strauss, Theodore: „Homesteading Our ‚Native Land‘.“ In: *The New York Times*, 3. Mai 1942, S. X3.

Strauss, Theodore: "Eine Heimstätte für unser 'Native Land'." In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 162-163. Ursprünglich erschienen in: *New York Times*, New York, 3. Mai 1942.

Sweet, Fred/Rosow, Eugen/Francovich, Allan: "Pioniere. Ein Interview mit Tom Brandon." In: Lichtenstein, Manfred: *American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilmschaffens*. Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin, 1981, S. 67-79. Ursprünglich erschienen in: *Film Quarterly*, Jg. 25, Nr. 5, Herbst 1973, S.12-24.

Tomkins, Calvin: „Profiles (Paul Strand).“ In: *The New Yorker*, 16. September 1974, S. 44-94.

Tomlins, Christopher L.: „AFL Unions in the 1930s: Their Performance in Historical Perspective.“ In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 381-402. Ursprünglich erschienen in: *Journal of American History*, Jg. 65, März 1979, S. 1021-1042.

Trumbo, Dalton: „The Time of the Toad.“ In: *Film Culture*, Nr. 50-51, Herbst-Winter 1970, S. 31-41.

Trumbo, Dalton: „Die Zeit der Speichelleckerei.“ In: Biberman, Herbert: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Moses-Krause, Peter [Hrsg.]. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 251-268.

Tuck, Jim: „Mexico's Lincoln: The Ecstasy and Agony of Benito Juarez.“ In: <http://www.mexconnect.com/articles/274-mexico-s-lincoln-the-ecstasy-and-agony-of-benito-juarez> [17.06.2009, 21:52]

Villanueva, Margaret A.: „Racialization and the Latina Experience: Economic Implications.“ In: *Feminist Economics*, Jg. 8, Nr. 2, 2002, S. 145-161.

Vowe, Klaus W.: „*Native Land* (1942): Aporien mythischer Weltansicht im US-Dokumentarfilm.“ In: Hoenisch, Michael [Hrsg.]: *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. WVT-Verlag, Trier, 1996, S. 159-171.

Weber, Stefan [Hrsg.]: *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. UVK, Konstanz, 2003.

Wehling, Will [Hrsg.]: *Die bitteren Jahre: Der soziale amerikanische Dokumentarfilm der 30er Jahre*. Verlag Karl Maria Laufen, Oberhausen, 1971.

Wheatcroft, Geoffrey: „The Kremlin's Greatest Asset.“ In: *TLS – The Times Literary Supplement*, 6. Juni 1997, S. 10-11.

Williams, Christian: „A Viewfinder; Leo Hurwitz: Films From the Political Front. Leo Tolstoj Hurwitz and the Cinematic Left.“ In: *Washington Post*, 24. Mai 1983, S. B1 + B10.

Wischnewski, Klaus: „Amboß oder Hammer: Zwei Seiten der Auseinandersetzung mit SALZ DER ERDE.“ In: Biberman, Herbert J.: *Salz der Erde. Geschichte eines Films*. Das Arsenal, Berlin, 1977, S. 212-221.

Wolfe, Alan: „With Friends Like This.“ In: *TLS – Times Literary Supplement*, 26. Mai 2000, S.10.

Wolters, Raymond: „Section 7a and the Black Worker.“ In: Dubofsky, Melvyn [Hrsg.]: *The Great Depression and the New Deal*. Band 2: *Labor*. Garland Publishing, New York & London, 1990, S. 22-37. Ursprünglich erschienen in: *Labor History*, Sommer 1969, S. 459-474.

Youdelman, Jeffrey: „Narration, Invention & History: A Documentary Dilemma.“ In: *Cineaste*, Jg. 12, Nr. 2, 1982, S. 8-15.

Younge, Gary: „Born in the Eye of the FBI.“ In: *The Guardian*, 7. Juni 2003, S. 41-49.

Zaniello, Tom: *Working Stiffs, Union Maids, Reds, and Riffraff. An Organized Guide to Films about Labor*. Cornell University Press, New York, 1996.

Ziemann, Andreas: *Soziologie der Medien*. transcript-Verlag, Bielefeld, 2006.

9. ANHANG

9.1. ABKÜRZUNGEN

AAA	Agricultural Adjustment Act
ACLU	American Civil Liberties Union
AFL	American Federation of Labor
ANMA	Asociación Nacional México-Americana
CCC	Civilian Conservation Corps
CFA	Committee for the First Amendment
CIO	Congress of Industrial Organizations
CPUSA	Communist Party of the United States of America
CSU	Conference of Studio Unions
FPL	Film and Photo League
HANL	Hollywood Anti-Nazi League
HICCASP	Hollywood Citizens Committee on the Arts, Sciences, and Professions
HUAC	House Committee on Un-American Activities
IAH	Internationale Arbeiterhilfe
IATSE	International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Picture Operators
ILWU	International Longshoremen and Warehousemen's Union
IPC	Independent Productions Corporation
IPCD	Independent Productions Corporation Distributors, Incorporated
IUMMSW	International Union of Mine, Mill, and Smelter Workers
IWW	Industrial Workers of the World
LLPE	Labor's League for Political Education
MPA	Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals
MPAA	Motion Picture Producers Association of America
MPIC	Motion Picture Industry Council
MPPDA	Motion Picture Producers and Distributors of America (heute: MPAA)
NIRA	National Industrial Recovery Act
NLRB	National Labor Relations Board
NRA	National Recovery Administration

OWI	Office of War Information
PCA	Production Code Administration
SAG	Screen Actors Guild
SCG	Screen Cartoonists Guild
TVA	Tennessee Valley Authority
UMWA	United Mine Workers of America
USWA	United Steelworkers of America
WIIU	Workers' International Industrial Union
WIR	Workers' International Relief
WMF	Western Federation of Miners
WPA	Works Progress Administration

9.2. DIE VERFASSUNG DER VEREINIGTEN STAATEN

(Quelle: http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_transcript.html; 30.04.2009, 14:00)

Hinweis: Der folgende Text ist eine Transkription der ursprünglichen Verfassung der Vereinigten Staaten. Unterstrichene Passagen wurden seitdem verändert oder ersetzt.

We the People of the United States, in Order to form a more perfect Union, establish Justice, insure domestic Tranquility, provide for the common defence, promote the general Welfare, and secure the Blessings of Liberty to ourselves and our Posterity, do ordain and establish this Constitution for the United States of America.

ARTICLE I

Section 1

All legislative Powers herein granted shall be vested in a Congress of the United States, which shall consist of a Senate and House of Representatives.

Section 2

The House of Representatives shall be composed of Members chosen every second Year by the People of the several States, and the Electors in each State shall have the Qualifications requisite for Electors of the most numerous Branch of the State Legislature.

No Person shall be a Representative who shall not have attained to the Age of twenty five Years, and been seven Years a Citizen of the United States, and who shall not, when elected, be an Inhabitant of that State in which he shall be chosen.

Representatives and direct Taxes shall be apportioned among the several States which may be included within this Union, according to their respective Numbers, which shall be determined by adding to the whole Number of free Persons, including those bound to Service for a Term of Years, and excluding Indians not taxed, three fifths of all other Persons. The actual Enumeration shall be made within three Years after the first Meeting of the Congress of the United States, and within every subsequent Term of ten Years, in such Manner as they shall by Law direct. The Number of Representatives shall not exceed one for every thirty Thousand, but each State shall have at Least one Representative; and until such enumeration shall be made, the State of New Hampshire shall be entitled to chuse three, Massachusetts eight, Rhode-Island and Providence Plantations one, Connecticut five, New-York six, New Jersey four, Pennsylvania eight, Delaware one, Maryland six, Virginia ten, North Carolina five, South Carolina five, and Georgia three.

When vacancies happen in the Representation from any State, the Executive Authority thereof shall issue Writs of Election to fill such Vacancies.

The House of Representatives shall chuse their Speaker and other Officers; and shall have the sole Power of Impeachment.

Section 3

The Senate of the United States shall be composed of two Senators from each State, chosen by the Legislature thereof for six Years; and each Senator shall have one Vote.

Immediately after they shall be assembled in Consequence of the first Election, they shall be divided as equally as may be into three Classes. The Seats of the Senators of the first Class shall be vacated at the Expiration of the second Year, of the second Class at the Expiration of the fourth Year, and of the third Class at the Expiration of the sixth Year, so that one third may be chosen every second Year; and if Vacancies happen by Resignation, or otherwise, during the Recess of the Legislature of any State, the Executive thereof may make temporary Appointments until the next Meeting of the Legislature, which shall then fill such Vacancies.

No Person shall be a Senator who shall not have attained to the Age of thirty Years, and been nine Years a Citizen of the United States, and who shall not, when elected, be an Inhabitant of that State for which he shall be chosen.

The Vice President of the United States shall be President of the Senate, but shall have no Vote, unless they be equally divided.

The Senate shall chuse their other Officers, and also a President pro tempore, in the Absence of the Vice President, or when he shall exercise the Office of President of the United States.

The Senate shall have the sole Power to try all Impeachments. When sitting for that Purpose, they shall be on Oath or Affirmation. When the President of the United States is tried, the Chief Justice shall preside: And no Person shall be convicted without the Concurrence of two thirds of the Members present.

Judgment in Cases of Impeachment shall not extend further than to removal from Office, and disqualification to hold and enjoy any Office of honor, Trust or Profit under the United States: but the Party convicted shall nevertheless be liable and subject to Indictment, Trial, Judgment and Punishment, according to Law.

Section 4

The Times, Places and Manner of holding Elections for Senators and Representatives, shall be prescribed in each State by the Legislature thereof; but the Congress may at any time by Law make or alter such Regulations, except as to the Places of chusing Senators.

The Congress shall assemble at least once in every Year, and such Meeting shall be on the first Monday in December, unless they shall by Law appoint a different Day.

Section 5

Each House shall be the Judge of the Elections, Returns and Qualifications of its own Members, and a Majority of each shall constitute a Quorum to do Business; but a smaller Number may adjourn from day to day, and may be authorized to compel the Attendance of absent Members, in such Manner, and under such Penalties as each House may provide.

Each House may determine the Rules of its Proceedings, punish its Members for disorderly Behaviour, and, with the Concurrence of two thirds, expel a Member.

Each House shall keep a Journal of its Proceedings, and from time to time publish the same, excepting such Parts as may in their Judgment require Secrecy; and the Yeas and Nays of the Members of either House on any question shall, at the Desire of one fifth of those Present, be entered on the Journal.

Neither House, during the Session of Congress, shall, without the Consent of the other, adjourn for more than three days, nor to any other Place than that in which the two Houses shall be sitting.

Section 6

The Senators and Representatives shall receive a Compensation for their Services, to be ascertained by Law, and paid out of the Treasury of the United States. They shall in all Cases, except Treason, Felony and Breach of the Peace, be privileged from Arrest during their Attendance at the Session of their respective Houses, and in going to and returning from the same; and for any Speech or Debate in either House, they shall not be questioned in any other Place.

No Senator or Representative shall, during the Time for which he was elected, be appointed to any civil Office under the Authority of the United States, which shall have been created, or the Emoluments whereof shall have been increased during such time; and no Person holding any Office under the United States, shall be a Member of either House during his Continuance in Office.

Section 7

All Bills for raising Revenue shall originate in the House of Representatives; but the Senate may propose or concur with Amendments as on other Bills.

Every Bill which shall have passed the House of Representatives and the Senate, shall, before it become a Law, be presented to the President of the United States: If he approve he shall sign it, but if not he shall return it, with his Objections to that House in which it shall have originated, who shall enter the Objections at large on their Journal, and proceed to reconsider it. If after such Reconsideration two thirds of that House shall agree to pass the Bill, it shall be sent, together with the Objections, to the other House, by which it shall likewise be reconsidered, and if approved by two thirds of that House, it shall become a Law. But in all such Cases the Votes of both Houses shall be determined by yeas and Nays, and the Names of the Persons voting for and against the Bill shall be entered on the Journal of each House respectively. If any Bill shall not be returned by the President within ten Days (Sundays excepted) after it shall have been presented to him, the Same shall be a Law, in like Manner as if he had signed it, unless the Congress by their Adjournment prevent its Return, in which Case it shall not be a Law.

Every Order, Resolution, or Vote to which the Concurrence of the Senate and House of Representatives may be necessary (except on a question of Adjournment) shall be presented to the President of the United States; and before the Same shall take Effect, shall be approved by him, or being disapproved by him, shall be repassed by two thirds of the Senate and House of Representatives, according to the Rules and Limitations prescribed in the Case of a Bill.

Section 8

The Congress shall have Power To lay and collect Taxes, Duties, Imposts and Excises, to pay the Debts and provide for the common Defence and general Welfare of the United States; but all Duties, Imposts and Excises shall be uniform throughout the United States;

To borrow Money on the credit of the United States;

To regulate Commerce with foreign Nations, and among the several States, and with the Indian Tribes;

To establish an uniform Rule of Naturalization, and uniform Laws on the subject of Bankruptcies throughout the United States;

To coin Money, regulate the Value thereof, and of foreign Coin, and fix the Standard of Weights and Measures;

To provide for the Punishment of counterfeiting the Securities and current Coin of the United

States;

To establish Post Offices and post Roads;

To promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries;

To constitute Tribunals inferior to the supreme Court;

To define and punish Piracies and Felonies committed on the high Seas, and Offences against the Law of Nations;

To declare War, grant Letters of Marque and Reprisal, and make Rules concerning Captures on Land and Water;

To raise and support Armies, but no Appropriation of Money to that Use shall be for a longer Term than two Years;

To provide and maintain a Navy;

To make Rules for the Government and Regulation of the land and naval Forces;

To provide for calling forth the Militia to execute the Laws of the Union, suppress Insurrections and repel Invasions;

To provide for organizing, arming, and disciplining, the Militia, and for governing such Part of them as may be employed in the Service of the United States, reserving to the States respectively, the Appointment of the Officers, and the Authority of training the Militia according to the discipline prescribed by Congress;

To exercise exclusive Legislation in all Cases whatsoever, over such District (not exceeding ten Miles square) as may, by Cession of particular States, and the Acceptance of Congress, become the Seat of the Government of the United States, and to exercise like Authority over all Places purchased by the Consent of the Legislature of the State in which the Same shall be, for the Erection of Forts, Magazines, Arsenals, dock-Yards, and other needful Buildings;--And

To make all Laws which shall be necessary and proper for carrying into Execution the foregoing Powers, and all other Powers vested by this Constitution in the Government of the United States, or in any Department or Officer thereof.

Section 9

The Migration or Importation of such Persons as any of the States now existing shall think proper to admit, shall not be prohibited by the Congress prior to the Year one thousand eight hundred and eight, but a Tax or duty may be imposed on such Importation, not exceeding ten dollars for each Person.

The Privilege of the Writ of Habeas Corpus shall not be suspended, unless when in Cases of Rebellion or Invasion the public Safety may require it.

No Bill of Attainder or ex post facto Law shall be passed.

No Capitation, or other direct, Tax shall be laid, unless in Proportion to the Census or enumeration herein before directed to be taken.

No Tax or Duty shall be laid on Articles exported from any State.

No Preference shall be given by any Regulation of Commerce or Revenue to the Ports of one State over those of another; nor shall Vessels bound to, or from, one State, be obliged to enter, clear, or pay Duties in another.

No Money shall be drawn from the Treasury, but in Consequence of Appropriations made by Law;

and a regular Statement and Account of the Receipts and Expenditures of all public Money shall be published from time to time.

No Title of Nobility shall be granted by the United States: And no Person holding any Office of Profit or Trust under them, shall, without the Consent of the Congress, accept of any present, Emolument, Office, or Title, of any kind whatever, from any King, Prince, or foreign State.

Section 10

No State shall enter into any Treaty, Alliance, or Confederation; grant Letters of Marque and Reprisal; coin Money; emit Bills of Credit; make any Thing but gold and silver Coin a Tender in Payment of Debts; pass any Bill of Attainder, ex post facto Law, or Law impairing the Obligation of Contracts, or grant any Title of Nobility.

No State shall, without the Consent of the Congress, lay any Imposts or Duties on Imports or Exports, except what may be absolutely necessary for executing it's inspection Laws: and the net Produce of all Duties and Imposts, laid by any State on Imports or Exports, shall be for the Use of the Treasury of the United States; and all such Laws shall be subject to the Revision and Controul of the Congress.

No State shall, without the Consent of Congress, lay any Duty of Tonnage, keep Troops, or Ships of War in time of Peace, enter into any Agreement or Compact with another State, or with a foreign Power, or engage in War, unless actually invaded, or in such imminent Danger as will not admit of delay.

ARTICLE II

Section 1

The executive Power shall be vested in a President of the United States of America. He shall hold his Office during the Term of four Years, and, together with the Vice President, chosen for the same Term, be elected, as follows:

Each State shall appoint, in such Manner as the Legislature thereof may direct, a Number of Electors, equal to the whole Number of Senators and Representatives to which the State may be entitled in the Congress: but no Senator or Representative, or Person holding an Office of Trust or Profit under the United States, shall be appointed an Elector.

The Electors shall meet in their respective States, and vote by Ballot for two Persons, of whom one at least shall not be an Inhabitant of the same State with themselves. And they shall make a List of all the Persons voted for, and of the Number of Votes for each; which List they shall sign and certify, and transmit sealed to the Seat of the Government of the United States, directed to the President of the Senate. The President of the Senate shall, in the Presence of the Senate and House of Representatives, open all the Certificates, and the Votes shall then be counted. The Person having the greatest Number of Votes shall be the President, if such Number be a Majority of the whole Number of Electors appointed; and if there be more than one who have such Majority, and have an equal Number of Votes, then the House of Representatives shall immediately chuse by Ballot one of them for President; and if no Person have a Majority, then from the five highest on the List the said House shall in like Manner chuse the President. But in chusing the President, the Votes shall be taken by States, the Representation from each State having one Vote; A quorum for this purpose shall consist of a Member or Members from two thirds of the States, and a Majority of all the States shall be necessary to a Choice. In every Case, after the Choice of the President, the Person having the greatest Number of Votes of the Electors shall be the Vice President. But if there should remain two or more who have equal Votes, the Senate shall chuse from them by Ballot the Vice President.

The Congress may determine the Time of chusing the Electors, and the Day on which they shall give their Votes; which Day shall be the same throughout the United States.

No Person except a natural born Citizen, or a Citizen of the United States, at the time of the Adoption of this Constitution, shall be eligible to the Office of President; neither shall any Person be eligible to that Office who shall not have attained to the Age of thirty five Years, and been fourteen Years a Resident within the United States.

In Case of the Removal of the President from Office, or of his Death, Resignation, or Inability to discharge the Powers and Duties of the said Office, the Same shall devolve on the Vice President, and the Congress may by Law provide for the Case of Removal, Death, Resignation or Inability, both of the President and Vice President, declaring what Officer shall then act as President, and such Officer shall act accordingly, until the Disability be removed, or a President shall be elected.

The President shall, at stated Times, receive for his Services, a Compensation, which shall neither be increased nor diminished during the Period for which he shall have been elected, and he shall not receive within that Period any other Emolument from the United States, or any of them.

Before he enter on the Execution of his Office, he shall take the following Oath or Affirmation:--"I do solemnly swear (or affirm) that I will faithfully execute the Office of President of the United States, and will to the best of my Ability, preserve, protect and defend the Constitution of the United States."

Section 2

The President shall be Commander in Chief of the Army and Navy of the United States, and of the Militia of the several States, when called into the actual Service of the United States; he may require the Opinion, in writing, of the principal Officer in each of the executive Departments, upon any Subject relating to the Duties of their respective Offices, and he shall have Power to grant Reprieves and Pardons for Offences against the United States, except in Cases of Impeachment.

He shall have Power, by and with the Advice and Consent of the Senate, to make Treaties, provided two thirds of the Senators present concur; and he shall nominate, and by and with the Advice and Consent of the Senate, shall appoint Ambassadors, other public Ministers and Consuls, Judges of the supreme Court, and all other Officers of the United States, whose Appointments are not herein otherwise provided for, and which shall be established by Law: but the Congress may by Law vest the Appointment of such inferior Officers, as they think proper, in the President alone, in the Courts of Law, or in the Heads of Departments.

The President shall have Power to fill up all Vacancies that may happen during the Recess of the Senate, by granting Commissions which shall expire at the End of their next Session.

Section 3

He shall from time to time give to the Congress Information of the State of the Union, and recommend to their Consideration such Measures as he shall judge necessary and expedient; he may, on extraordinary Occasions, convene both Houses, or either of them, and in Case of Disagreement between them, with Respect to the Time of Adjournment, he may adjourn them to such Time as he shall think proper; he shall receive Ambassadors and other public Ministers; he shall take Care that the Laws be faithfully executed, and shall Commission all the Officers of the United States.

Section 4

The President, Vice President and all civil Officers of the United States, shall be removed from

Office on Impeachment for, and Conviction of, Treason, Bribery, or other high Crimes and Misdemeanors.

ARTICLE III

Section 1

The judicial Power of the United States shall be vested in one supreme Court, and in such inferior Courts as the Congress may from time to time ordain and establish. The Judges, both of the supreme and inferior Courts, shall hold their Offices during good Behaviour, and shall, at stated Times, receive for their Services a Compensation, which shall not be diminished during their Continuance in Office.

Section 2

The judicial Power shall extend to all Cases, in Law and Equity, arising under this Constitution, the Laws of the United States, and Treaties made, or which shall be made, under their Authority;--to all Cases affecting Ambassadors, other public Ministers and Consuls;--to all Cases of admiralty and maritime Jurisdiction;--to Controversies to which the United States shall be a Party;--to Controversies between two or more States;-- between a State and Citizens of another State,-- between Citizens of different States,--between Citizens of the same State claiming Lands under Grants of different States, and between a State, or the Citizens thereof, and foreign States, Citizens or Subjects.

In all Cases affecting Ambassadors, other public Ministers and Consuls, and those in which a State shall be Party, the supreme Court shall have original Jurisdiction. In all the other Cases before mentioned, the supreme Court shall have appellate Jurisdiction, both as to Law and Fact, with such Exceptions, and under such Regulations as the Congress shall make.

The Trial of all Crimes, except in Cases of Impeachment, shall be by Jury; and such Trial shall be held in the State where the said Crimes shall have been committed; but when not committed within any State, the Trial shall be at such Place or Places as the Congress may by Law have directed.

Section 3

Treason against the United States, shall consist only in levying War against them, or in adhering to their Enemies, giving them Aid and Comfort. No Person shall be convicted of Treason unless on the Testimony of two Witnesses to the same overt Act, or on Confession in open Court.

The Congress shall have Power to declare the Punishment of Treason, but no Attainder of Treason shall work Corruption of Blood, or Forfeiture except during the Life of the Person attainted.

ARTICLE IV

Section 1

Full Faith and Credit shall be given in each State to the public Acts, Records, and judicial Proceedings of every other State. And the Congress may by general Laws prescribe the Manner in which such Acts, Records and Proceedings shall be proved, and the Effect thereof.

Section 2

The Citizens of each State shall be entitled to all Privileges and Immunities of Citizens in the

several States.

A Person charged in any State with Treason, Felony, or other Crime, who shall flee from Justice, and be found in another State, shall on Demand of the executive Authority of the State from which he fled, be delivered up, to be removed to the State having Jurisdiction of the Crime.

No Person held to Service or Labour in one State, under the Laws thereof, escaping into another, shall, in Consequence of any Law or Regulation therein, be discharged from such Service or Labour, but shall be delivered up on Claim of the Party to whom such Service or Labour may be due.

Section 3

New States may be admitted by the Congress into this Union; but no new State shall be formed or erected within the Jurisdiction of any other State; nor any State be formed by the Junction of two or more States, or Parts of States, without the Consent of the Legislatures of the States concerned as well as of the Congress.

The Congress shall have Power to dispose of and make all needful Rules and Regulations respecting the Territory or other Property belonging to the United States; and nothing in this Constitution shall be so construed as to Prejudice any Claims of the United States, or of any particular State.

Section 4

The United States shall guarantee to every State in this Union a Republican Form of Government, and shall protect each of them against Invasion; and on Application of the Legislature, or of the Executive (when the Legislature cannot be convened), against domestic Violence.

ARTICLE V

The Congress, whenever two thirds of both Houses shall deem it necessary, shall propose Amendments to this Constitution, or, on the Application of the Legislatures of two thirds of the several States, shall call a Convention for proposing Amendments, which, in either Case, shall be valid to all Intents and Purposes, as Part of this Constitution, when ratified by the Legislatures of three fourths of the several States, or by Conventions in three fourths thereof, as the one or the other Mode of Ratification may be proposed by the Congress; Provided that no Amendment which may be made prior to the Year One thousand eight hundred and eight shall in any Manner affect the first and fourth Clauses in the Ninth Section of the first Article; and that no State, without its Consent, shall be deprived of its equal Suffrage in the Senate.

ARTICLE VI

All Debts contracted and Engagements entered into, before the Adoption of this Constitution, shall be as valid against the United States under this Constitution, as under the Confederation.

This Constitution, and the Laws of the United States which shall be made in Pursuance thereof; and all Treaties made, or which shall be made, under the Authority of the United States, shall be the supreme Law of the Land; and the Judges in every State shall be bound thereby, any Thing in the Constitution or Laws of any State to the Contrary notwithstanding.

The Senators and Representatives before mentioned, and the Members of the several State Legislatures, and all executive and judicial Officers, both of the United States and of the several

States, shall be bound by Oath or Affirmation, to support this Constitution; but no religious Test shall ever be required as a Qualification to any Office or public Trust under the United States.

ARTICLE VII

The Ratification of the Conventions of nine States, shall be sufficient for the Establishment of this Constitution between the States so ratifying the Same.

The Word, “the,” being interlined between the seventh and eighth Lines of the first Page, the Word “Thirty” being partly written on an Erasure in the fifteenth Line of the first Page, The Words “is tried” being interlined between the thirty second and thirty third Lines of the first Page and the Word “the” being interlined between the forty third and forty fourth Lines of the second Page.

Attest William Jackson Secretary

Done in Convention by the Unanimous Consent of the States present the Seventeenth Day of September in the Year of our Lord one thousand seven hundred and Eighty seven and of the Independence of the United States of America the Twelfth In witness whereof We have hereunto subscribed our Names,

G°. Washington

Presidt and deputy from Virginia

Delaware

Geo: Read

Gunning Bedford jun

John Dickinson

Richard Bassett

Jaco: Broom

Maryland

James McHenry

Dan of St Thos. Jenifer

Danl. Carroll

Virginia

John Blair

James Madison Jr.

North Carolina

Wm. Blount

Richd. Dobbs Spaight

Hu Williamson

South Carolina

J. Rutledge

Charles Cotesworth
Pinckney

Charles Pinckney

Pierce Butler

Georgia

William Few

Abr Baldwin

New Hampshire

John Langdon

Nicholas Gilman

Massachusetts

Nathaniel Gorham

Rufus King

Connecticut

Wm. Saml. Johnson

Roger Sherman

New York

Alexander Hamilton

New Jersey

Wil: Livingston

David Brearley

Wm. Paterson

Jona: Dayton

Pennsylvania

B Franklin

Thomas Mifflin

Robt. Morris

Geo. Clymer

Thos. FitzSimons

Jared Ingersoll

James Wilson

Gouv Morris

9.3. DIE BILL OF RIGHTS

(Quelle: http://www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html; 30.04.2009, 14:05)

***Hinweis:** Der folgende Text ist eine Transkription der ersten zehn Zusätze zur Verfassung in ihrer ursprünglichen Form. Die Zusätze wurden am 15. Dezember 1791 als „Bill of Rights“ sanktioniert. Die Großschreibung und Schriftzeichensetzung wurde vom Original übernommen.*

Amendment I

Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.

Amendment II

A well regulated Militia, being necessary to the security of a free State, the right of the people to keep and bear Arms, shall not be infringed.

Amendment III

No Soldier shall, in time of peace be quartered in any house, without the consent of the Owner, nor in time of war, but in a manner to be prescribed by law.

Amendment IV

The right of the people to be secure in their persons, houses, papers, and effects, against unreasonable searches and seizures, shall not be violated, and no Warrants shall issue, but upon probable cause, supported by Oath or affirmation, and particularly describing the place to be searched, and the persons or things to be seized.

Amendment V

No person shall be held to answer for a capital, or otherwise infamous crime, unless on a presentment or indictment of a Grand Jury, except in cases arising in the land or naval forces, or in the Militia, when in actual service in time of War or public danger; nor shall any person be subject for the same offence to be twice put in jeopardy of life or limb; nor shall be compelled in any criminal case to be a witness against himself, nor be deprived of life, liberty, or property, without due process of law; nor shall private property be taken for public use, without just compensation.

Amendment VI

In all criminal prosecutions, the accused shall enjoy the right to a speedy and public trial, by an impartial jury of the State and district wherein the crime shall have been committed, which district shall have been previously ascertained by law, and to be informed of the nature and cause of the accusation; to be confronted with the witnesses against him; to have compulsory process for obtaining witnesses in his favor, and to have the Assistance of Counsel for his defence.

Amendment VII

In Suits at common law, where the value in controversy shall exceed twenty dollars, the right of trial by jury shall be preserved, and no fact tried by a jury, shall be otherwise re-examined in any Court of the United States, than according to the rules of the common law.

Amendment VIII

Excessive bail shall not be required, nor excessive fines imposed, nor cruel and unusual punishments inflicted.

Amendment IX

The enumeration in the Constitution, of certain rights, shall not be construed to deny or disparage others retained by the people.

Amendment X

The powers not delegated to the United States by the Constitution, nor prohibited by it to the States, are reserved to the States respectively, or to the people.

9.4. DIE UNABHÄNGIGKEITSERKLÄRUNG VOM 4. JULI 1776

(Quelle: http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html; 30.04.2009, 14:10)

The unanimous Declaration of the thirteen united States of America,

When in the Course of human events, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel them to the separation.

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.--That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, --That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness. Prudence, indeed, will dictate that Governments long established should not be changed for light and transient causes; and accordingly all experience hath shewn, that mankind are more disposed to suffer, while evils are sufferable, than to right themselves by abolishing the forms to which they are accustomed. But when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same Object evinces a design to reduce them under absolute Despotism, it is their right, it is their duty, to throw off such Government, and to provide new Guards for their future security.--Such has been the patient sufferance of these Colonies; and such is now the necessity which constrains them to alter their former Systems of Government. The history of the present King of Great Britain is a history of repeated injuries and usurpations, all having in direct object the establishment of an absolute Tyranny over these States. To prove this, let Facts be submitted to a candid world.

He has refused his Assent to Laws, the most wholesome and necessary for the public good. He has forbidden his Governors to pass Laws of immediate and pressing importance, unless suspended in their operation till his Assent should be obtained; and when so suspended, he has utterly neglected to attend to them. He has refused to pass other Laws for the accommodation of large districts of people, unless those people would relinquish the right of Representation in the Legislature, a right inestimable to them and formidable to tyrants only. He has called together legislative bodies at places unusual, uncomfortable, and distant from the depository of their public Records, for the sole purpose of fatiguing them into compliance with his measures. He has dissolved Representative Houses repeatedly, for opposing with manly firmness his invasions on the rights of the people. He has refused for a long time, after such dissolutions, to cause others to be elected; whereby the Legislative powers, incapable of Annihilation, have returned to the People at large for their exercise; the State remaining in the mean time exposed to all the dangers of invasion from without, and convulsions within. He has endeavoured to prevent the population of these States; for that purpose obstructing the Laws for Naturalization of Foreigners; refusing to pass others to encourage their migrations hither, and raising the conditions of new Appropriations of Lands. He has obstructed the Administration of Justice, by refusing his Assent to Laws for establishing Judiciary powers. He has made Judges dependent on his Will alone, for the tenure of their offices, and the amount and payment of their salaries. He has erected a multitude of New Offices, and sent hither swarms of Officers to harrass our people, and eat out their substance. He has kept among us, in times of peace, Standing Armies without the Consent of our legislatures. He has affected to render the Military independent of and superior to the Civil power. He has combined with others to subject us to a jurisdiction

foreign to our constitution, and unacknowledged by our laws; giving his Assent to their Acts of pretended Legislation: For Quartering large bodies of armed troops among us: For protecting them, by a mock Trial, from punishment for any Murders which they should commit on the Inhabitants of these States: For cutting off our Trade with all parts of the world: For imposing Taxes on us without our Consent: For depriving us in many cases, of the benefits of Trial by Jury: For transporting us beyond Seas to be tried for pretended offences For abolishing the free System of English Laws in a neighbouring Province, establishing therein an Arbitrary government, and enlarging its Boundaries so as to render it at once an example and fit instrument for introducing the same absolute rule into these Colonies: For taking away our Charters, abolishing our most valuable Laws, and altering fundamentally the Forms of our Governments: For suspending our own Legislatures, and declaring themselves invested with power to legislate for us in all cases whatsoever. He has abdicated Government here, by declaring us out of his Protection and waging War against us. He has plundered our seas, ravaged our Coasts, burnt our towns, and destroyed the lives of our people. He is at this time transporting large Armies of foreign Mercenaries to compleat the works of death, desolation and tyranny, already begun with circumstances of Cruelty & perfidy scarcely paralleled in the most barbarous ages, and totally unworthy the Head of a civilized nation. He has constrained our fellow Citizens taken Captive on the high Seas to bear Arms against their Country, to become the executioners of their friends and Brethren, or to fall themselves by their Hands. He has excited domestic insurrections amongst us, and has endeavoured to bring on the inhabitants of our frontiers, the merciless Indian Savages, whose known rule of warfare, is an undistinguished destruction of all ages, sexes and conditions.

In every stage of these Oppressions We have Petitioned for Redress in the most humble terms: Our repeated Petitions have been answered only by repeated injury. A Prince whose character is thus marked by every act which may define a Tyrant, is unfit to be the ruler of a free people.

Nor have We been wanting in attentions to our British brethren. We have warned them from time to time of attempts by their legislature to extend an unwarrantable jurisdiction over us. We have reminded them of the circumstances of our emigration and settlement here. We have appealed to their native justice and magnanimity, and we have conjured them by the ties of our common kindred to disavow these usurpations, which, would inevitably interrupt our connections and correspondence. They too have been deaf to the voice of justice and of consanguinity. We must, therefore, acquiesce in the necessity, which denounces our Separation, and hold them, as we hold the rest of mankind, Enemies in War, in Peace Friends.

We, therefore, the Representatives of the united States of America, in General Congress, Assembled, appealing to the Supreme Judge of the world for the rectitude of our intentions, do, in the Name, and by Authority of the good People of these Colonies, solemnly publish and declare, That these United Colonies are, and of Right ought to be Free and Independent States; that they are Absolved from all Allegiance to the British Crown, and that all political connection between them and the State of Great Britain, is and ought to be totally dissolved; and that as Free and Independent States, they have full Power to levy War, conclude Peace, contract Alliances, establish Commerce, and to do all other Acts and Things which Independent States may of right do. And for the support of this Declaration, with a firm reliance on the protection of divine Providence, we mutually pledge to each other our Lives, our Fortunes and our sacred Honor.

9.5. DAS WALDORF-STATEMENT

(Quelle: Ungerböck, Andreas [Hrsg.]: *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum*. Viennale, Wien, 2000, S. 78.)

Hinweis: *Das Waldorf-Statement wurde während eines Treffens der Studiobosse Hollywoods – repräsentiert durch die Association of Motion Picture Producers, die Motion Picture Association of America und die Society of Independent Motion Picture Producers – von 24. Bis 25. November 1947 im Waldorf Astoria Hotel in New York verfasst und am 3. Dezember 1947 veröffentlicht.*

Members of the Association of Motion Picture Producers deplore the action of the ten Hollywood men who have been cited for contempt by the House of Representatives. We do not desire to prejudge their legal rights, but their actions have been a disservice to their employers and have impaired their usefulness to the industry.

We will forthwith discharge or suspend without compensation those in our employ, and we will not re-employ any of the ten until such time as he is acquitted or has purged himself of contempt and declares under oath that he is not a Communist.

On the broader issue of alleged subversive and disloyal elements in Hollywood, our members are likewise prepared to take positive action.

We will not knowingly employ a Communist or a member of any party or group which advocates the overthrow of the government of the United States by force or by any illegal or unconstitutional methods.

In pursuing this policy, we are not going to be swayed by hysteria or intimidation from any source. We are frank to recognize that such a policy involves danger and risks. There is the danger of hurting innocent people. There is the risk of creating an atmosphere of fear. Creative work at its best cannot be carried on in an atmosphere of fear. We will guard against this danger, this risk, this fear.

To this end, we will invite the Hollywood talent guilds to work with us to eliminate any subversives: to protect the innocent; and to safeguard free speech and a free screen wherever threatened.

The absence of a national policy, established by Congress, with respect to the employment of Communists in private industry makes our task difficult. Ours is a nation of laws. We request Congress to enact legislation to assist American industry to rid itself of subversive, disloyal elements.

Nothing subversive or un-American has appeared on the screen, nor can any number of Hollywood investigations obscure the patriotic services of the 30,000 loyal Americans employed in Hollywood who have given our government invaluable aid to war and peace.

9.6. HOWARD HUGHES' BRIEF AN DONALD JACKSON

(Quelle: Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth. How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in Cold War America*. The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1999, S. 205ff.)

Hinweis: *Mit dem vorliegenden Brief antwortete der Filmmogul Howard Hughes auf die Anfrage des Abgeordneten Donald Jackson, wie denn Fertigstellung beziehungsweise der Vertrieb des Films Salt of the Earth verhindert werden könnten. Der Brief ist ein exemplarisches Dokument für den Boykott, dem die Filmemacher während der McCarthy-Ära ausgesetzt waren.*

Dear Congressman Jackson:

In your telegram you asked the question, "Is there any action that industry and labor in motion picture field can take to stop completion and release of picture and prevent showing of film here and abroad?"

My answer is, "Yes." There is action which the industry can take to stop completion of this motion picture in the United States. And if the Government will act immediately to prevent the export of the film to some other country where it can be completed, then this picture will not be completed and disseminated throughout the world where the United States will be judged by its content.

According to newspaper reports, photography of this motion picture has been finished at Silver City, N. Mex. However, completion of photography of a motion picture is only the first step in production.

Before a motion picture can be completed or shown in theaters, an extensive application of certain technical skills and use of a great deal of specialized equipment is absolutely necessary.

Herbert Biberman, Paul Jarrico, and their associates working on this picture do not possess these skills or equipment.

If the motion picture industry—not only in Hollywood, but throughout the United States—will refuse to apply these skills, will refuse to furnish this equipment, the picture cannot be completed in this country.

Biberman and Jarrico have already met with refusal where the industry was on its toes. The film processing was being done by Pathe Laboratories, until the first news broke from Silver City.

But the minute Pathe learned the facts, this alert laboratory immediately refused to do any further work on this picture, even though it meant refunding cash paid in advance.

Investigation fails to disclose where the laboratory work is being done now. But it is being done somewhere, by someone, and a great deal more laboratory work will have to be done by someone, before the motion picture can be completed.

Biberman, Jarrico, and their associates cannot succeed in their scheme alone. Before they can complete the picture, they must have the help of the following:

1. Film laboratories.
2. Suppliers of film.
3. Musicians and recording technicians necessary to record music.
4. Technicians who make dissolves, fades, etc.
5. Owners and operators of sound re-recording equipment and dubbing rooms.
6. Positive and negative editors and cutters.
7. Laboratories that release prints.

If the picture industry wants to prevent this motion picture from being completed and spread all over the world as a representative product of the United States, then the industry and particularly that segment of the industry listed above, needs only to do the following:

Be alert to the situation.

Investigate thoroughly each applicant for the use of services or equipment.

Refuse to assist the Bibermans and Jarricos in the making of this picture.

Be on guard against work submitted by dummy corporations or third parties.

Appeal to the Congress and the State Department to act immediately to prevent the export of this film to Mexico or anywhere else.

Sincerely,

Howard Hughes

KURZZUSAMMENFASSUNG

Im Zentrum dieser auf einer Literaturanalyse basierenden Arbeit stehen die systemkritischen US-Filme *Native Land* (1942) und *Salt of the Earth* (1954). Sie entstanden in einer Zeit, die gemeinhin als die Goldene Ära Hollywoods bezeichnet wird; diese Periode der amerikanischen Geschichte war aber auch von schweren Missständen in der Gesellschaft – vor allem im Bezug auf die Behandlung der Arbeiterklasse – geprägt. Da Filmen gerade in Krisenzeiten eine wichtige Funktion im Hinblick auf die Aufklärung über diese Ungerechtigkeiten zukommt, und gerade unabhängige Künstler sich dies oftmals zum Ziel gesetzt haben, kann mittels einer Auseinandersetzung mit solchen Produktionen ein gutes Bild der damaligen Gesellschaft gezeichnet werden.

Mittels einer mediensoziologischen Herangehensweise wurden die historischen Gegebenheiten und der filmhistorische Kontext, in den sich die Filme einbetten, untersucht. Des Weiteren wurden der persönliche Hintergrund der Filmemacher und ihre kommunistische Orientierung ebenso wie die spezifischen Produktions- und Distributionsbedingungen erörtert, um in der Folge das systemkritische Gedankengut von *Native Land* und *Salt of the Earth* und seine konkrete inhaltliche und filmtechnische Realisierung analysieren zu können. Ein Vergleich des inhaltlichen Fokus, der unterschiedlichen Herangehensweise sowie der veränderten politischen und gesellschaftlichen Situation erklärte die divergierende Rezeption der Filme; gleichzeitig wurde somit ein umfassendes Bild der Umstände gezeichnet, die zur damaligen Zeit Anlass für systemkritisches Filmschaffen gaben, es aber auf der anderen Seite aufgrund seiner oftmals für subversiv verurteilten Haltung auch verhinderten.

ABSTRACT

This paper, which is based on a literary analysis, focuses on the US-films *Native Land* (1942) and *Salt of the Earth* (1954), which both openly criticize the system. Both films were produced in Hollywood's Golden Age; yet, this era was dominated by severe drawbacks concerning the American society, especially with regard to the treatment of the working class. Since films hold a crucial role in terms of criticizing this deplorable state of affairs, and independent artists commonly aim at this form of critique, a closer look at such films provides us with a deep insight into the society of the time.

A close examination of the historical circumstances of the films and the prevailing realities in the film industry was accomplished by means of an approach, which is based on media sociology. Furthermore, the personal backgrounds of the filmmakers and their communist beliefs, as well as the specific circumstances of the production and the distribution of the films were discussed. This provided an understanding for the means by which *Native Land* and *Salt of the Earth* criticize the system in terms of subject matter and cinematographic style. A comparison of the respective viewpoint and the different political and social context offered an explanation for the divergent reception of the films; moreover, it explained the circumstances, which then gave reason for this alleged subversive critique of the system and, simultaneously, often prevented it.

LEBENS LAUF

Aline Götz

Geboren am: 3. Juli 1978

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg

1984 – 1988	Volksschule: Scheibenbergstraße, Wien
1988 – 1996	Neusprachliches Gymnasium: Neulandschule, Wien
Seit Okt. 1996	Universität Wien Publizistik- und Kommunikationswissenschaften Anglistik und Amerikanistik
Sep. 2001 – Juni 2002	University of Nottingham, Großbritannien ERASMUS-Studienjahr

Berufserfahrung

März – Juni 2001	Tutorin an der Universität Wien
Jan. – Feb. 2006	Praktikum bei Filmarchiv Austria
Juli 2006 – Juli 2007	Lektorin und Übersetzerin für IVENTA Personalanzeigen GmbH
Aug. 2006	Praktikum bei IMAGNO brandstätter images
Nov. – Dez. 2006	Praktikum bei ATV – Sendearchiv
Feb. 2007	Praktikum bei Österreichisches Filmarchiv
März 2007	Praktikum bei ATV – Sendearchiv
Seit Mai 2007	Redakteurin bei ORF-Enterprise GmbH