



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Autorenschaft Elia Kazans als filmische Vergangenheitsbewältigung unter Berücksichtigung politischer Aspekte“

verfasst von / submitted by

Manuel Oberhollenzer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdoz.

Danksagung

Viele Dichter und Autoren sagen, das Schreiben sei ein einsamer Prozess. Und in vielen solcher Fällen mag das stimmen. Aber: auch wenn ich diese Arbeit während einer beispiellosen Zeit, nämlich der größten globalen Gesundheitskrise seit einem Jahrhundert, der COVID-19-Pandemie, quasi eingeschlossen in meinen eigenen vier Wänden geschrieben habe, wäre sie ohne die Unterstützung und das Zutun einiger außergewöhnlicher und großartiger Menschen niemals zustande gekommen.

Ganz oben auf dieser Liste steht Mag. Dr. Claus Tieber, der mich beständig, geduldig und umsichtig durch den langen Prozess der Themenfindung, Eingrenzung und Ausarbeitung begleitet und betreut hat. Darüber hinaus bin ich ihm auch für seine unschätzbare Expertise, seinem schnellen, aufschlussreichen und äußerst hilfreichen Input und für jeden herzhaften Lacher zwischendurch über alle Maßen dankbar.

Einen Dank möchte ich an dieser Stelle auch allen anderen Dozentinnen und Dozenten aussprechen, die mir während meines Studiums mit ihrem Feedback und ihren lehrreichen Seminaren geholfen und meinen Horizont entscheidend erweitert und mein wissenschaftliches Arbeiten maßgeblich mitgeprägt haben.

Meiner Familie gebührt ebenso großer Dank, insbesondere meiner Mutter, die mich immer bedingungslos und selbstlos unterstützt und damit mein Studium und das Verfolgen meiner persönlichen Träume überhaupt erst ermöglicht hat und mich während dieser kräftezehrenden und aufreibenden Zeit stets mit gutem und mitunter kritischem Zuspruch ermuntert, ermutigt und motiviert hat. Auch mein Vater, Stiefvater und meine Halbschwester seien an dieser Stelle kurz dankend erwähnt.

Meinen Freunden, die mir während der vielen Auf's und Abs während meines Studiums geduldig, verständnisvoll und tatkräftig zur Seite gestanden und mich stets moralisch unterstützt haben, wo sie konnten, möchte ich schlussendlich ebenfalls noch danken.

Danke, dass es euch gibt!

Diese Zeilen des Dankes am Ende dieses langen Unterfangens können meine Freude und Demut nur zu einem gewissen Grad beschreiben, aber sie sollen ein Zeichen meiner Hochachtung und meines Respekts sein für alles, was diese wundervollen Menschen für mich, insbesondere angesichts der außerordentlichen Umstände während dieser Arbeit, getan haben. Von ganzem Herzen: Danke!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Hollywoods dunkelste Jahre: Antikommunismus und Schwarze Listen ...4	
2.1. Machtkampf zwischen den Gewerkschaften und Streiks (1944 – 1946)...	6
2.2. Allianzen gegen den Kommunismus in Hollywood.....	9
2.3. HUAC vs. Hollywood (1947).....	10
2.3.1. Das Komitee für unamerikanische Umtriebe.....	10
2.3.2. Voruntersuchungen in Hollywood.....	11
2.3.3. Die „unfreundlichen“ Zeugen.....	12
2.3.4. Die Verhöre.....	13
2.3.5. Nach den Verhören: Verurteilungen und „Blacklist“.....	14
2.4. Die Ära der Blacklist (1947 – 1960).....	16
2.5. HUAC kehrt zurück (1951).....	18
2.6. Der Fall Budd Schulberg.....	20
2.6.1. Frühe kommunistische Einflüsse.....	21
2.6.2. <i>What Makes Sammy Run?</i> : Entfremdung von der Partei.....	22
3. Der Fall Elia Kazan	24
3.1. Das „Group Theatre“ (1931 – 1940).....	25
3.1.1. Die kommunistische Einheit.....	25
3.1.2. <i>Waiting for Lefty</i> (1935).....	27
3.1.3. Spätere Jahre und Auflösung.....	28
3.2. Aufstieg zum gefeierten Theater- u. Filmregisseur (1940 – 1951).....	29
3.2.1. Erste Filmarbeiten.....	29
3.2.2. Durchbruch am Broadway und in Hollywood.....	30
3.2.3. GENTLEMAN’S AGREEMENT (USA 1947).....	32
3.2.4. PINKY (USA 1949) und weitere Regiearbeiten (1949 – 1951).....	33
3.3. Wendepunkt: HUAC und der schleichende Imageverlust.....	35
3.3.1. Kazans HUAC-Aussagen.....	36
3.3.2. Kazans öffentliche Stellungnahmen / Reaktionen.....	37

3.4. Filmische Vergangenheitsbewältigung (1952 – 1955).....	38
3.4.1. Die Mexikanische Revolution als antikommunistische Metapher.....	38
3.4.2. Der Zirkensische Drahtseilakt.....	41
3.4.3. Biblischer Bruderzwist als allegorische Auseinandersetzung....	42
4. Die „Auteur“-Theorie.....	45
4.1. Selbstverständnis der „Auteur“-Theorie.....	45
4.2. Die französische „Autorenpolitik“.....	46
4.2.1. Ursprung: „Die Kamera als Federhalter“.....	46
4.2.2. <i>Cahiers du Cinéma</i> und die Begründung der „Autorenpolitik“...47	
4.2.3. Aufwertung und Differenzierung des Regisseurs.....	48
4.3. Von der „Politik“ zur „Theorie“: Amerikanisierung des „Auteurs“....	49
4.3.1. Andrew Sarris‘ Theoretisierung.....	49
4.3.2. Qualitätsmerkmale der „Auteur“-Theorie.....	50
4.3.3. Kritik an Sarris‘ Theorie.....	51
4.3.4. Kategorisierungen und Vormachtansprüche: Sarris‘ <i>The American Cinema: Directors and Directions</i>	52
4.4. „Tod des Autors“ und „Auteur-Strukturalismus“.....	54
4.4.1. Operationalisierung und „Tod“ des Autors.....	54
4.4.2. Kritik am „Tod des Autors“.....	54
4.4.3. Strukturalismus vs. Ästhetizismus.....	55
4.5. Neuere Entwicklungen der „Auteur“-Theorie.....	56
4.5.1. Einbeziehung von Minderheiten und Randgruppen.....	56
4.5.2. Autorenschaft als „Technik des Selbst“ bei Janet Staiger.....	56
4.5.3. Hamid Naficy’s „Akzentuierte Autorenschaft“.....	58
4.6. Fazit zur „Auteur“-Theorie.....	59
4.7. Elia Kazan, „Auteur“?.....	60
5. Jahre des Verrats: Filmanalyse zu Elia Kazans filmischen Auseinandersetzungen.....	62
5.1. Die Entwicklung von Elia Kazans Filmkarriere in drei Phasen.....	62
5.2. Gewalt und Verbrechen im Hafenviertel.....	63
5.2.1. Erster Versuch: <i>The Hook</i>	63

5.2.2.	Zweiter Versuch: <i>Crime on the Waterfront</i>	64
5.2.3.	Handlungsverlauf.....	66
5.2.4.	Dreiecksförmige Machtstruktur: Zusammenarbeit zwischen Kazan, Schulberg und Spiegel.....	66
5.2.5.	Parallelen zwischen Budd Schulberg und Terry Malloy.....	68
5.2.6.	Symbolik des Verrats im Film.....	69
5.2.6.1.	Die Jacke des Verräters.....	69
5.2.6.2.	Tauben.....	70
5.2.6.3.	Der weiße Handschuh.....	71
5.2.7.	Konfrontation zweier Brüder: die Taxiszene.....	73
5.3.	Strukturalistische Filmanalyse: ON THE WATERFRONT, VIVA ZAPATA! und EAST OF EDEN.....	74
5.3.1.	“Brüderlichkeit” versus “Verrat”.....	74
5.3.2.	“Außenseitertum” versus “Integrität”.....	77
5.3.3.	“Religiöse Symbolik” versus “Politischer Subtext“.....	82
5.4.	Fazit zur Analyse.....	84
5.5.	Kazans Spätphase und letzte Jahre.....	85
6.	Abschließende Bemerkungen / Resümee.....	87
7.	Quellenverzeichnis.....	90
7.1.	Selbstständige Literatur.....	90
7.2.	Unselbstständige Literatur.....	93
7.3.	Selbst- und Unselbstständige Literatur (Online).....	97
7.4.	Internetquellen.....	98
7.5.	Filmverzeichnis.....	98
8.	Anhang.....	101
8.1.	Zusammenfassung.....	101
8.2.	Abstract.....	102
8.3.	Curriculum Vitae.....	103

1. Einleitung

Am 3. April 2019 strahlte der deutsch-französische Fernsehsender „Arte“ anlässlich des 95. Geburtstags der Schauspiellegende Marlon Brando den vielfach preisgekrönten Film ON THE WATERFRONT (USA 1954) aus, für den Brando den ersten seiner beiden „Academy Awards“ als „Bester Hauptdarsteller“ erhielt.¹ Für mich bot sich damit die Gelegenheit, Elia Kazans Magnum Opus erstmals zu sehen. Das aufwühlende Drama, welches sich mit sozialer Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Verbrechen im New Yorker Hafenarbeitsmilieu auseinandersetzt, hinterließ sofort einen nachhaltigen Eindruck bei mir, der sich auch nach einer Zweitsichtung kurze Zeit später verfestigt hatte. Das lag zwar zu einem nicht ganz unerheblichen Teil an Marlon Brandos grandioser Performance, wie auch an den Leistungen aller Nebendarsteller, insbesondere Eva Marie Saint und Rod Steiger, aber noch viel mehr an den subtilen und unterschwelligem Parallelen zur Biographie Elia Kazans.

Von Elia Kazan hatte ich erstmals in Zusammenhang mit der „Oscar“-Verleihung 1999 gehört: damals war ich eigentlich mehr an der Frage interessiert, ob denn nun die elisabethanische Komödie SHAKESPEARE IN LOVE (USA 1998, John Madden) oder Steven Spielbergs wuchtiges Kriegsdrama SAVING PRIVATE RYAN (USA 1998) die meisten Auszeichnungen bekommt, aber im Zuge der Berichterstattung rund um die Gala war auch immer wieder der Name Kazans gefallen. Damals konnte ich freilich noch nicht im Geringsten erahnen, wie umstritten der Preis für sein Lebenswerk wirklich war und warum ein Mann, der einen unschätzbaren Beitrag zur amerikanischen Filmindustrie und zur Schauspielkunst geleistet hatte, nach so langer Zeit noch so öffentlich angefeindet und kontrovers diskutiert wurde. 20 Jahre später, durch die Rezeption von ON THE WATERFRONT, ergab sich für mich ein viel klareres und strukturierteres Bild, was sogleich mein Interesse und die Neugier weckte, mich eingehender mit der Person hinter der Kamera dieses Filmklassikers zu befassen.

Auf dem Höhepunkt seines Schaffens arbeitete Elia Kazan gleichzeitig erfolgreich am Broadway und in Hollywood. Als einer der Gründer des „Actors Studio“ schuf er eine Schauspielschule, deren Lehre der „Methode“, die auf den russischen Dramatiker Konstantin Stanislawski zurückgeht und von Lee Strasberg für das „Studio“ adaptiert und

¹ Seinen zweiten, den er 1973 für seine Rolle als Mafiaboss Vito Corleone in Francis Ford Coppolas epischem Gangsterfilm THE GODFATHER (USA 1972) erhielt, nahm Brando aus Protest gegen die Behandlung amerikanischer Ureinwohner nicht an und schickte stattdessen eine indigene Schauspielerin zur Gala, um ein entsprechendes Statement abzugeben.

erweitert wurde, Generationen von Schauspielern nachhaltig beeinflusst und geprägt hat. Für sein Filmschaffen erhielt Kazan unter anderem zwei „Academy Awards“ und vier „Golden Globes“,² um nur die wichtigsten Auszeichnungen zu nennen. Seine Filme sind geprägt von sozialkritischen, gesellschaftlich relevanten Problemstellungen und starken, wenn auch mitunter moralisch ambivalenten Charakteren, getragen von kraftvollen und effizienten schauspielerischen Leistungen. Über die Jahrzehnte hinweg sind sowohl Kazan als auch die meisten seiner Filme, abgesehen von *A STREETCAR NAMED DESIRE* (USA 1951), *ON THE WATERFRONT* und *EAST OF EDEN* (USA 1955), aber weitgehend in Vergessenheit geraten. Gleichwohl wird Kazans Status und Einfluss als Filmemacher, so groß er auch seinerzeit gewesen sein mag, differenzierter und kritischer wahrgenommen: Kazan wird kaum in einem Atemzug mit großen filmischen „Auteurs“ wie John Ford, Alfred Hitchcock oder Orson Welles genannt, obwohl er zur selben Zeit wie diese Filmemacher konsistent einen qualitativ hochwertigen und mehrfach preisgekrönten Film nach dem anderen herausbrachte. Wie kommt es also, dass solch ein Regisseur, Autor und Produzent von neueren Generationen von Filmwissenschaftlern, Filmkritikern und Rezipienten vernachlässigt wird?

In meiner Arbeit gehe ich genau dieser Frage nach. Gleichzeitig nehme ich den Versuch einer neuerlichen Evaluierung Kazans als filmischen „Auteur“ vor. Um das zu bewerkstelligen, gehe ich wie folgt vor:

Elia Kazans unrühmliche Kooperation mit dem „House Un-American Activities Committee“ (HUAC) während der Kommunistenverfolgung Anfang 1952, welche sein Image nachhaltig und irreversible beeinträchtigt und beschädigt hat, nimmt den ersten, geschichtlichen Teil dieser Arbeit ein. Zunächst einmal gilt es, die politische Situation in der amerikanischen Filmindustrie in den 1940er und 1950er Jahren genauer zu beleuchten. Wie es dazu kam, dass das Komitee Hollywood unter die Lupe nehmen und die gesamte Filmbranche in Angst und Schrecken versetzen konnte, welche politischen Fraktionen sich herausgebildet hatten, und wie die darauffolgenden Prozesse eine ganze Industrie für mehr als anderthalb Jahrzehnte veränderten.

Das zweite Kapitel dieses geschichtlichen Teils widmet sich dann gänzlich Elia Kazan und zeichnet seinen Werdegang bis Mitte der 1950er Jahre, unmittelbar nach den

² Kazan gewann „Academy Awards“ für *GENTLEMAN’S AGREEMENT* (USA 1947) und *ON THE WATERFRONT* (USA 1954). Mit vier „Golden Globes“ für *GENTLEMAN’S AGREEMENT*, *ON THE WATERFRONT*, *BABY DOLL* (USA 1956) und für *AMERICA AMERICA* (USA 1963) ist er bis heute alleiniger Rekordhalter in der Kategorie „Beste Regie“. Vgl. Elia Kazan in der „Internet Movie Database“, Auszeichnungen: https://www.imdb.com/name/nm0001415/awards?ref=nm_awd (13.12.2020)

HUAC-Aussagen, nach. Wie aus einem emigrierten Außenseiter aus dem ehemaligen Osmanischen Reich ein vielseitig begabter und geschickter Theaterschauspieler und Regisseur, dann ein gefeierter und gefragter Filmmacher, und schließlich ein umstrittener und angefeindeter Verräter und Opportunist wurde.

Um Kazan als „Auteur“ bestimmen und evaluieren zu können, bedarf es einer theoretischen Begriffsbestimmung, die im theoretischen Teil dieser Arbeit vorgenommen wird. Darin wird der Ursprung der in Frankreich etablierten „Autorenpolitik“ erklärt und kontextualisiert, bevor diese dann mit der amerikanischen „Autorentheorie“ in Verbindung gesetzt und verglichen wird. Zudem arbeite ich die Unterschiede zwischen einer ästhetischen und einer strukturalistischen „Autorentheorie“ heraus und stelle schließlich neuere diskursive Entwicklungen derselben vor.

Den dritten und letzten Teil dieser Arbeit bildet eine eingehende Analyse von Kazans Filmen. Anhand der schwierigen und konfliktbeladenen Produktionsgeschichte von *ON THE WATERFRONT* zeige ich nicht nur Elia Kazans Einfluss auf den fertigen Film auf, sondern auch jenen von Drehbuchautor Budd Schulberg, Produzent Sam Spiegel sowie der Schauspieler, allen voran Marlon Brando. Dies soll anhand einiger ausgewählter Schlüsselszenen veranschaulicht werden. Um die Frage nach dem Status Kazans als filmischen „Auteur“ zu beantworten, wende ich im zweiten Abschnitt dieses analytischen Kapitels eine strukturalistische Filmanalyse an und stelle *ON THE WATERFRONT* als vergleichende Fallbeispiele die Filme *VIVA ZAPATA!* (USA 1952) und *EAST OF EDEN* gegenüber. Anhand bestimmter wiederkehrender Motive, die in allen drei Filmen vorkommen, stelle ich Vergleiche zwischen den einzelnen Filmen, ihren Figuren und ihren Bezug zu Elia Kazan her, die das Bild eines „Autorenfilmers“ generieren, dessen persönliche Geschichte seine filmischen Erzählungen prägt und beeinflusst.

Diese Arbeit dient keineswegs dazu, Partei in einem jahrzehntelangen Streit um Schuld, Sühne, Rechtfertigung und Rehabilitierung zu ergreifen, sondern, im Gegenteil, eine neuerliche Evaluierung eines Filmmachers zu unternehmen, die anhand seiner erfolgreichen Karriere und der Kunstwerke, die in deren Verlauf entstanden sind, vorgenommen wird. Denn, so argumentierte auch das Board of Governors der „Academy of Motion Picture Arts and Sciences“ ihre umstrittene Entscheidung 1999, es soll die Kunst, und nicht das Leben des Künstlers sein, die gewürdigt wird.³

³ Vgl. Goldstein, Patrick (1999): *Film Director Elia Kazan to Receive Oscar, Forgiveness*. In: *Los Angeles Times*. 15. Januar 1999. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jan-15-mn-63836-story.html> (13.12.2020) Zum Board gehörten damals u.a. die Schauspieler Karl Malden und Gregory Peck, Regisseur John Frankenheimer und die Produzenten Saul Zaentz und Lew Wasserman.

2. Hollywoods dunkelste Jahre: Antikommunismus und Schwarze Listen

„...It will do no good to search for villains or heroes or saints or devils because there were none; there were only victims. Some suffered less than others, and some diminished, but in the final tally we were *all* victims because almost without exception each of us felt compelled to say things he did not want to say, to do things he did not want to do, to deliver and receive wounds he truly did not want to exchange. That is why none of us – right, left, or center – emerged from that long nightmare without sin.“⁴

Dieser Teil einer Rede, die der Drehbuchautor und Schriftsteller Dalton Trumbo anlässlich der Verleihung des von der “Writers Guild of America” (WGA) verliehenen “Laurel Awards” für sein Lebenswerk bei den 22. “WGA Awards” am 13. März 1970 gehalten hat⁵ - sicherlich der prägnanteste und meistzitierte Teil – beschreibt, so finde ich, wie kaum eine andere Rede zu dieser Thematik das Gefühl und die Zustände in Hollywood in den 1940er und 1950er Jahren. Und auch wenn Trumbos Rede nicht überall Anklang und Zustimmung gefunden hat,⁶ so trifft seine versöhnlich klingende Wortwahl doch den Nerv der damaligen Zeit – sowohl jene der „Blacklist“ als auch die Jahre danach – und bringt damit die Sinnlosigkeit der politischen und ideologischen Grabenkämpfe jener Zeit auf den Punkt. Denn egal, auf wessen Seite man sich in diesem Konflikt stellt – auf jener der „freundlichen“ Zeugen, patriotischer, zutiefst antikommunistisch eingestellter oder zumindest opportunistischer Kollaborateure des „Kongresskomitees für unamerikanische Umtriebe“ (HUAC), oder auf jener der „unfreundlichen“ Zeugen der Anhörungen von 1947 und den 1950er Jahren, Anhänger oder Mitglieder der kommunistischen Partei, linksliberale Freigeister oder einfach nur Verfechter persönlicher Grundrechte wie Meinungs-, Rede- und Versammlungsfreiheit sowie das Recht sich nicht selbst zu inkriminieren – niemand von ihnen kam aus diesem Konflikt ungeschoren davon.

⁴ Radosh, Allis / Radosh, Ronald (2006): *Red Star over Hollywood. The Film Colony's Long Romance with the Left*. San Francisco: Encounter Books. S. 228f zitiert nach: Manfull, Helen (Hg.) / Trumbo, Dalton (Verf.) (1970): *Additional Dialogue: The Letters of Dalton Trumbo, 1942 – 1962*. New York: M. Evans & Co. S. 569 – 570.

⁵ Vgl. Ebd.

⁶ Einer seiner schärfsten Kritiker war der Autor Albert Maltz, der ebenso wie Trumbo auf der „Blacklist“ stand. Vgl. Casty, Alan (2009): *Communism in Hollywood: The Moral Paradoxes of Testimony, Silence, and Betrayal*. Lanham, Plymouth, Toronto: the scarecrow press. S. 27.

Dabei ist Dalton Trumbo nur einer von vielen, dessen Karriere durch die von eifrigen konservativen Senatoren und Kongressabgeordneten forcierten „Hexenjagd“ beeinträchtigt, unterbrochen, oder gar zerstört wurde. Als ein Mitglied der „Hollywood Ten“⁷ wurde er, nachdem er vom Kongress wegen Missachtung angeklagt und zu einer Geld- und Gefängnisstrafe verurteilt wurde,⁸ von seinem lukrativen Vertrag mit Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) entlassen⁹ und konnte jahrelang keine Arbeit bei den großen Filmstudios bekommen. Sein Name stand auf einer sogenannten „Blacklist“.¹⁰

Die „freundlichen“ Zeugen des Komitees auf der anderen Seite – die, um ihre Karrieren zu retten, bereit waren, nicht nur über ihre eigene Assoziation mit der kommunistischen Partei auszusagen, sondern dem Ausschuss auch die Namen anderer Mitglieder zu nennen – trugen keinen nennenswerten Schaden, finanziell oder karrieretechnisch, davon, viele ihrer Namen waren jedoch fortan mit ihrer unrühmlichen Kooperation verbunden und diese brachte ihnen den Nimbus von „Verrätern“ ein. Und obwohl einige namhafte Industrie Größen vor dem Komitee ausgesagt hatten, gibt es in der Geschichte Hollywoods wohl keine Person, die mit diesem Nimbus öfter in Verbindung gebracht wird und dessen Karriere in höherem Ausmaß von seiner Kooperation überschattet wurde als der einst gefeierte Theater- und Filmregisseur Elia Kazan. Der aus Anatolien emigrierte Sohn eines Teppichladenbesitzers¹¹ ist für viele – auch nach fast 70 Jahren – immer noch der Inbegriff eines „idealen Verräters“, bzw. jemand, der „seine Ideale verraten hat.“ Seine Geschichte ist es, die im Zentrum meiner Arbeit stehen wird. Doch, bevor ich mich mit Kazan befassen werde, gilt es erst einmal zu verstehen, wie es zu diesen politischen Grabenkämpfen mit öffentlich ausgetragenen Schauprozessen kommen konnte, weswegen ich zunächst auf die Gründe eingehen werde, welche diese überhaupt erst möglich gemacht haben und dann auch auf die Auswirkungen, die die Verhöre auf die amerikanische Filmindustrie hatten.

⁷ Das ist jene Gruppe „unfreundlicher Zeugen“, die bei den Verhören im Oktober 1947 die Kooperation mit HUAC verweigerte und stattdessen die Konfrontation mit dem Ausschuss suchte. Die anderen Mitglieder waren die Filmschaffenden Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner, Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz und Adrian Scott.

⁸ Vgl. Sbardellati, John (2012): *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*. Ithaca: Cornell University Press. S. 146.

⁹ Vgl. Smith, Jeff (2000): *„A Good Business Proposition“: Dalton Trumbo, SPARTACUS, and the End of the Blacklist*. In: Bernstein, Matthew (Hg.): *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. London: The Athlone Press. S. 209.

¹⁰ Die Bezeichnung „Blacklist“ hat sich über die Jahre allgemein durchgesetzt. Offiziell ist diese Bezeichnung allerdings nicht. Da sie aber im Kontext mit dieser Thematik üblich ist, werde ich sie dennoch auch in dieser Arbeit verwenden.

¹¹ Vgl. Neve, Brian (2008): *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*. London, New York: I.B. Tauris. New York: Palgrave Macmillan. S. 2f.

2.1. Machtkampf zwischen den Gewerkschaften und Streiks (1944 – 1946)

Die Geschichte des systematischen Antikommunismus in den USA ist eine recht umfassende und tief in der amerikanischen Ideologie verwurzelt.¹² Die Auswirkungen dieser geradezu an Paranoia grenzenden Aversion gegen den Kommunismus und insbesondere der Ideologien Stalins waren aber nirgendwo so spürbar und folgenreich wie in der Filmindustrie Hollywoods. Das liegt vor allem daran, dass bereits „Vladimir Ilyich Ulyanov, better known as Lenin, grasped the unlimited propaganda potential of the motion picture.“¹³ Und gerade dieses Potenzial, mit gezielter Infiltration und Manipulation amerikanischer Filme das Publikum zu beeinflussen, war es, welches konservative Amerikaner stets missbilligten. Bemühungen, diese systematisch zu unterbinden oder gar gesetzlich verbieten zu lassen, was allerdings in Konflikt zur Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika stünde,¹⁴ nahmen jedoch nach erst Ende des Zweiten Weltkrieges, in dem die USA und die Sowjetunion als Verbündete gegen das nationalsozialistische Deutsche Reich kämpften, ihren Lauf. Während des Krieges, als die amerikanische Regierung Hollywood-Filmemacher damit beauftragte, Propagandafilme zu produzieren und zu diesem Zweck ein eigens dafür organisiertes Büro im „Office of War Information“ (OWI) einrichtete,¹⁵ entstanden auch pro-sowjetische Filme, die den alliierten Verbündeten in einem positiven und sympathischen Licht erscheinen lassen sollten.¹⁶

Für die kommunistische Partei der Vereinigten Staaten von Amerika (CPUSA) war dies eine willkommene Gelegenheit, ihre Ideologien und Ideale einem breiten Publikum vor

¹² Meine Kollegin Andrea Thoma hat diesbezüglich, ebenfalls am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, eine Diplomarbeit verfasst, die sich ausführlich und breitgefächert mit dieser Geschichte befasst. Vgl. Thoma, Andrea (2011): *Hollywood im Verhör – Anti-Kommunismus und die Auswirkungen auf das Filmschaffen in Hollywood*. Universität Wien. Diplomarbeit.

¹³ Birdnow, Brian E. (2019): *The Subversive Screen: Communist Influence in Hollywood's Golden Age*. Santa Barbara, CA: Praeger. S. 2.

¹⁴ Der erste Zusatzartikel der „Bill of Rights“ der amerikanischen Verfassung, auf den sich die „Hollywood Ten“ in den Anhörungen auch beriefen, garantiert amerikanischen Staatsbürgern Rede- und Religionsfreiheit, die vom Kongress nicht mit legislativen Mitteln sanktioniert werden darf. <https://constitutionus.com/> (04.06.2020)

¹⁵ Vgl. Leab, Daniel (1984): *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I MARRIED A COMMUNIST*. In: *Journal of Contemporary History*. 19. Jg. Nr. 1. S. 60. Dieses Büro existierte allerdings nur von 1942 bis 1943.

¹⁶ Vgl. Briley, Ron (2017): *The Ambivalent Legacy of Elia Kazan: The Politics of the Post-HUAC Films*. Boulder, Lanham, London, New York: Rowman & Littlefield. S. 46. Die bekanntesten dieser pro-sowjetischen Propagandafilme waren MISSION TO MOSCOW (USA 1943, Michael Curtiz) von Warner Bros., THE NORTH STAR (USA 1943, Lewis Milestone) von RKO und SONG OF RUSSIA (USA 1944, Gregory Ratoff) von MGM, für die sich die Studiobosse dann 1947 vor HUAC rechtfertigen mussten.

Augen führen zu können. Die Hollywood-Fraktion der Partei, angeführt von Drehbuchautor John Howard Lawson und dem Kulturbeauftragten der Partei, V.J. Jerome,¹⁷ wies ihre Autoren an, kommunistische Doktrin auf möglichst subtile Weise in die Filmstoffe einfließen zu lassen, jedoch in nicht mehr als fünf Minuten Spielfilmlänge.¹⁸ Die Frage nach ebenjener kommunistischen Doktrin war schließlich eine der Hauptgründe für die Anhörungen von HUAC 1947.

Doch der kommunistische Einfluss in der amerikanischen Filmindustrie beschränkte sich nicht allein auf die filmischen Stoffe, sondern war auch auf institutioneller Ebene nicht zu unterschätzen. Mitte der 1940er Jahre entbrannte zwischen den Gewerkschaften ein erbitterter Streit um die Zugehörigkeit einzelner filmproduktionstechnischer Berufsgruppen innerhalb ihrer Reihen. Diese waren die „American Federation of Labor“ (AFL), die größte Gewerkschaft in den USA zu jener Zeit, die „International Alliance of Theatrical Stage Employees“ (IATSE), deren Interessen und Angelegenheiten in Hollywood von Roy Brewer vertreten wurden und der „Conference of Studio Unions“ (CSU), welche von Herbert Sorrell, einem kampferprobten und widerstandsfähigen Gewerkschafter, dem enge Verbindungen zur Kommunistischen Partei nachgesagt wurden, gegründet wurde.¹⁹ Nachdem die CSU bereits einen Streik in den Walt Disney Studios im Jahr 1944 unterstützt hatte, aus der dann die Gilde der Comiczeichner hervorgegangen war,²⁰ legte die CSU die Filmindustrie mit einem weiteren, weitaus effektiveren Streik im darauffolgenden Jahr über mehrere Monate hinweg weitgehend lahm. Ausgangspunkt dieses Streiks war die Zugehörigkeit der besonders umkämpften Berufsgruppe jener Arbeiter, die für die Innendekoration von Sets verantwortlich zeichneten, welche die CSU von der IATSE loslösen wollte.²¹ Der Streit um diese Gilde gipfelte schließlich in einen acht Monate andauernden Streik der, besonders auf dem Studiogelände von Warner Bros., wo die CSU ihren Streik weitgehend verlagert hatte, auch in gewalttätige

¹⁷ Vgl. Birdnow, Brian E.: *The Subversive Screen*. S. 55. In seiner zweiten Aussage vor HUAC nannte Elia Kazan Jerome als jemanden „who had some sort of official ‚cultural‘ commissar position at Party headquarters.“ Kazan, Elia: *Executive Hearing*. 10. April 1952. In: Bentley, Eric (Hg.) (1971): *Thirty Years of Treason. Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938 – 1968*. New York: Viking Press. S. 486ff.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 64.

¹⁹ Vgl. Ebd. S. 56 sowie Ceplair, Larry / Englund, Steven (2003 [1980]): *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930 – 1960*. Urbana: Illinois University Press. S. 216f. Wie nahe Sorrells Verhältnis zur Kommunistischen Partei wirklich gewesen ist und ob er in der Tat eingetragenes Parteimitglied war, ist höchst umstritten und nicht zweifelsfrei belegt.

²⁰ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 216ff.

²¹ Vgl. Cogley, John (1956): *Report on Blacklisting: I – The Movies*. New York: The Fund for the Republic. S. 60f.

Auseinandersetzungen ausartete.²² Die CSU war in ihren Bemühungen jedoch weitgehend auf sich allein gestellt, da sich in kaum einer Interessensvertretung eine Mehrheit herausbilden konnte, die den Streik befürwortete oder unterstützen wollte.²³ Dennoch ging die CSU aus dieser Konfrontation erfolgreich hervor, als das „National Labor Relations Board“ (NLRB) den Disput im Oktober 1945 zu ihren Gunsten und gegen die I-ATSE und den ihnen nahestehenden Produzenten und Studiobossen entschied.²⁴ Doch die Beruhigung der Lage in Hollywood war nur von kurzer Dauer und bereits im September 1946 rief Sorrell die Mitglieder der CSU wieder zur Stilllegung des Produktionsbetriebs in den Studios auf.²⁵ Diesmal beschränkten sich die Streikposten nicht mehr nur auf ein Studio, sondern auf acht,²⁶ und der Streik, dem noch einige mehr folgen sollten,²⁷ zog sich dieses Mal um drei Jahre hin, bedeutete jedoch in weiterer Folge auch das Ende der CSU.²⁸

Diese Unruhen innerhalb der Filmindustrie geschahen zu einer Zeit, in der die Produktionsunternehmen ohnehin schon vor große Probleme gestellt waren. Die Zuschauerzahlen in den Kinos gingen Ende der 1940er Jahre rapide zurück²⁹ und das richtungweisende Urteil im Rechtsstreit gegen das Paramount-Studio, in welchem der Oberste Gerichtshof der USA die gemeinsamen Bestrebungen der fünf großen Filmstudios – neben Paramount waren dies Twentieth Century-Fox, MGM, RKO und Warner Bros. – zu einer de facto „Monopolisierung“ der Industrie als rechtswidrig einstufte, zwang sie, ihre in Eigenbesitz befindlichen Vorführstätten aufzugeben.³⁰ Zudem erwuchs dem Kino mit dem rasanten Aufstieg des Mediums Fernsehen ein veritabler Konkurrent, der an dem

²² Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 216ff.

²³ Vgl. Ebd. Auch die „Screen Writers Guild“ (SWG), obwohl ihr nachgesagt wurde, von vielen kommunistischen Einflüssen durchströmt zu sein, entschied sich mehrheitlich gegen eine Unterstützung der CSU. Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 66.

²⁴ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 66f sowie Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 221f.

²⁵ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 222.

²⁶ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 66f.

²⁷ Vgl. Birdnow, Brian E.: *The Subversive Screen*. S. 56. Allein sechs Großstreiks fanden 1947 statt, die Kosten von rund 150 Millionen Dollar verursachten.

²⁸ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 222.

²⁹ Vgl. Holt, Jennifer (2001): *Hollywood and Politics Caught in the Cold War*, *CROSSFIRE* (1947). In: *Film & History*. 31. Jg. Nr. 1. S. 6.

³⁰ Vgl. Clark, Ginger (1997): *Cinema of Compromise: PINKY and the Politics of Post War Film Production*. In: *Western Journal of Black Studies*. 21. Jg. Nr. 3. S. 180 zitiert nach: Balio, Tino (1990): *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman. Siehe auch Joo, Jeongsuk (2010): *The Hollywood Red Scare: An Attack on Labor and Progressive Politics in Hollywood*. In: *International Area Studies Review*. 13. Jg. Nr. 3. S. 138f.

großen Zuschauerschwund der späten 1940er Jahre keinen unerheblichen Anteil hatte.³¹ Doch die größte Gefahr, der sich Hollywood konfrontiert sah, war der zunehmende Einfluss antikommunistischer Gruppierungen, die Druck auf die amerikanische Regierung ausübten, um Untersuchungen über gezielte Infiltration und subversiver Aktivitäten einzuleiten.

2.2. Allianzen gegen den Kommunismus in Hollywood

Eine der wohl einflussreichsten und effektivsten Organisationen, die sich den linken Filmemachern in Hollywood entgegenstellte, war die 1944 von den Regisseuren Sam Wood und Leo McCarey sowie dem Schauspieler Ward Bond gegründete „Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals“ (MPAPAI).³² Wood, ein erzkonservativer, leidenschaftlich antikommunistischer Filmemacher, war ihr erster Präsident.³³ Lange bevor HUAC seine Aufmerksamkeit auf die Filmindustrie lenkte, hatte die Allianz vor dem latenten Einfluss und der Gefahr kommunistischer Autoren und Filmemachern gewarnt, ohne dabei jedoch ernst genommen zu werden.³⁴ Dies sollte sich jedoch schon bald ändern: die MPAPAI gewann durch die langwierigen, gewalttätigen und kostspieligen Streiks zunehmend an Zustimmung und versuchte ihren Einfluss dahingehend zu nutzen, ihre Agenda, nämlich eine „Säuberung“ von kommunistischen Strömungen in Hollywood, voranzutreiben.³⁵ Trotz des Niedergangs der „Conference of Studio Unions“ und ihres streitbaren Anführers Herbert Sorrell war die MPAPAI mit den Entwicklungen in der Filmindustrie keinesfalls zufrieden und richtete eine öffentliche Einladung an das „Kongresskomitee für unamerikanische Umtriebe“, nach Hollywood zu kommen.³⁶ Zu den bekanntesten Mitgliedern dieser konservativen Allianz zählten unter anderem die Regisseure Victor Fleming und King Vidor sowie die Schauspieler Gary Cooper, John Wayne und Adolphe Menjou,³⁷ sie wurden zudem unterstützt von einflussreichen Klatschkolumnisten und Journalisten in Hollywood wie Hedda Hopper und Westbrook Pegler,³⁸ die in ihren regelmäßig publizierten Artikeln

³¹ Vgl. Braudy, Leo (2005): *On the Waterfront*. London: BFI Film Classics. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 326.

³² Vgl. Muscio, Giuliana (1982): *Hexenjagd in Hollywood. Die Zeit der Schwarzen Listen*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik.

³³ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 209.

³⁴ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 139.

³⁵ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 65f zitiert nach: Schwartz, Nancy Lynn (1983): *The Hollywood Writers' Wars*. New York: McGraw-Hill. S. 250.

³⁶ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 127.

³⁷ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 209.

³⁸ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 115.

Stimmung gegen (vermeintlich) kommunistische Künstler machten und Namen ebensolcher veröffentlichten. Die Mehrheit der „freundlichen“ Zeugen der späteren HUAC-Anhörungen stammte schließlich auch aus den Reihen dieser Allianz.³⁹

Einer ihrer wichtigsten Verbündeten war zudem Roy Brewer mit seiner IATSE,⁴⁰ der zusammen mit den Produzenten („Association of Motion Picture Producers“ (MPPA)) und Studiobossen („Motion Picture Association of America“ (MPAA)), welche sich ihrerseits, angeführt vom Präsidenten der MPAA, Eric Johnston, zusammenschlossen hatten, bereits eine breite Allianz gegen kommunistische Einflussnahme in Hollywood aufgestellt hat.⁴¹ Aus dieser um die MPAPAI erweiterte Allianz ging 1949, zwei Jahre nach den ersten HUAC-Anhörungen, das „Motion Picture Industry Council“ (MPIC) hervor, wiederum mit Brewer als einflussreicher Führungsfigur.⁴² Dieses Gremium kümmerte sich in weiterer Folge im Public Relations-Angelegenheiten in Hollywood, insbesondere um den Eindruck zu vermitteln, dass die Filmindustrie das Problem der kommunistischen Einflussnahme unter Kontrolle hat.⁴³ Zugleich war das Gremium aber auch eine Anlaufstelle, um Filmschaffende, die wegen angeblicher kommunistischer Verbindungen oder subversiver Aktivitäten auf die „Blacklist“ gesetzt wurden, zu rehabilitieren und wieder in die Filmindustrie zu integrieren, was meist mit einem „Akt der Säuberung“, einer Distanzierung von unamerikanischen Ideologien und Werten sowie von subversiven Aktivitäten, einherging.⁴⁴ Dadurch ergab sich eine breite antikommunistische Front, die Hollywood von linken, subversiven Einflüssen „befreien“ wollte und wieder die Deutungshoheit über das Medium Film zurückerlangen und ihren neuen alten Feind, die Sowjetunion, davon abhalten wollte, ihre Unterhaltungsindustrie zu infiltrieren und gezielt zu manipulieren.

2.3. HUAC vs. Hollywood (1947)

2.3.1. Das Komitee für unamerikanische Umtriebe

Das „House Un-American Activities Committee“ (HUAC) wurde erstmals im Mai 1938 organisiert und war, unter dem Vorsitz des texanischen Kongressabgeordneten Martin

³⁹ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 258f.

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 65.

⁴¹ Vgl. Bessie, Alvah (Übers.) / Tailleur, Roger (Verf.) (1966): *Elia Kazan and the House Un-American Activities Committee*. In: *Film Comment*. 4. Jg. Nr. 1. S. 50.

⁴² Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 167f.

⁴³ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 215f.

⁴⁴ Vgl. Ceplair, Larry / Trumbo, Christopher (2015): *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*. Lexington: The University Press of Kentucky. S. 216.

Dies, zunächst ein rein investigatives Komitee, unterstützt von der Administration Präsident Franklin D. Roosevelts in der Annahme, dass Untersuchungen gegen den Ku-Klux-Klan, Nationalsozialisten und faschistische Sympathisanten in Amerika geleitet werden würden, jedoch erkannte das Komitee den Kommunismus als weitaus gefährlicher für das amerikanische Gemeinwohl an.⁴⁵ Martin Dies vermutete schon früh, dass einige Hollywood-Studios insgeheim von Partimitgliedern und Sympathisanten infiltriert werden und strebte diesbezüglich auch Ermittlungen an, seine Anschuldigungen wurden zu dieser Zeit jedoch nicht ernst genommen.⁴⁶ Bereits Anfang der 1940er Jahre, infolge der großen Popularität, die das Kino innerhalb der amerikanischen Bevölkerung innehatte, versuchten Dies und sein Komitee, anhand der Filmindustrie ihre Bekanntheit zu steigern und begannen Ermittlungen zu möglichen subversiven Aktivitäten innerhalb der Studios, die jedoch schnell als ineffektiv und unfokussiert eingestuft und wieder fallengelassen wurden.⁴⁷ Erst gegen Ende des Zweiten Weltkrieges nahmen, unter aktiver Federführung des konservativen Kongressabgeordneten John Rankin aus Mississippi, die Bemühungen des Komitees, die Unterhaltungsindustrie genauer unter die Lupe zu nehmen, wieder Fahrt auf.⁴⁸ HUAC wurde schließlich Anfang 1945 zu einem ständigen Ausschuss des amerikanischen Kongresses gemacht,⁴⁹ was dem Komitee die Privilegierung zu ihrem Kreuzzug gegen vermeintliche Subversion und kommunistischer Unterwanderung in der Filmindustrie gegeben hatte.

2.3.2. Voruntersuchungen in Hollywood

Anfang 1947, innerhalb einer Periode stetiger Unruhe durch Streiks und wiederholter Anschuldigungen von konservativen Kolumnisten, nahm HUAC, unter dem Vorsitz von J. Parnell Thomas (New Jersey), überzeugt von der latenten „roten Gefahr“, die von der Filmindustrie auszugehen schien, Hollywood erstmals ins Visier. Zusammen mit zwei Kollegen, den Ermittlern Robert Stripling und Louis Russell, quartierte sich Thomas im Mai 1947 im Biltmore Hotel in Los Angeles ein, um dort, hinter verschlossenen Türen,

⁴⁵ Vgl. Birdnow, Brian E.: *The Subversive Screen*. S. 58.

⁴⁶ Vgl. Meeks, Jack Duane (2009): *From the Belly of the HUAC: The Red Probes of Hollywood, 1947 – 1952*. Dissertation. S. 113.

⁴⁷ Vgl. Baar, K. Kevyne (2008): ‚What Has My Union Done for Me?’ *The Screen Actors Guild, the American Federation of Television and Radio Artists and Actors’ Equity Association Respond to McCarthy-Era Blacklisting*. In: *Film History*. 20. Jg. Nr. 4. S. 439.

⁴⁸ Vgl. Gladchuk, John J. (Verf.) / Trafzer, Clifford E. (Betr.) (2004): *Reticent Reds: Hollywood Communists, the HUAC Purge, and the Seeds of Social Revolution (1935 – 1953)*. ProQuest Dissertations Publishing: ProQuest Dissertations and Theses. S. 6f.

⁴⁹ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 137.

erste Anhörungen mit Studiobossen, Produzenten, Schauspielern und Regisseuren, allesamt „freundliche“ Zeugen, durchzuführen.⁵⁰ Diese Untersuchungen schienen den Verdacht des Komitees der subversiven Unterwanderung der Filmindustrie zu erhärten, denn nach Abschluss der Gespräche verkündete Vorsitzender Thomas, dass er für Oktober 1947 öffentliche Anhörungen in Washington, D.C. ansetzen würde.⁵¹ Eric Johnston, Präsident der „Motion Picture Association of America“ und als solcher einer der einflussreichsten Männer in Hollywood, hatte bereits im März 1947 vor HUAC ausgesagt und dementiert, dass ernsthafte Gefahr von kommunistischen Einflüssen in den Hollywood-Studios ausgeht;⁵² eine Aussage, die dem Komitee nicht ausreichte, um von weiteren Ermittlungen abzusehen.

2.3.3. Die „unfreundlichen“ Zeugen

Einen Monat vor Beginn der öffentlichen Anhörungen in Washington, D.C. stellte der Kongress insgesamt 43 Vorladungen an Filmschaffende aus Hollywood aus, 19 davon gingen an Zeugen, von denen das Komitee ausgehen musste, dass sie die Kooperation mit dem Ausschuss verweigern würden.⁵³ Die „Unfreundlichen Neunzehn“, als die sie fortan weitgehend bekannt waren, taten sich daraufhin zusammen und arbeiteten mit einem Team an Rechtsvertretern eine Verteidigungsstrategie aus, mit der sie dem Ausschuss entgegentreten würden.⁵⁴ Die Zeugen verständigten sich darauf, alle Entscheidungen hinsichtlich der anstehenden Anhörungen, so wie sie es mit Kost und Logis handhaben wollten, gemeinsam und einstimmig zu beschließen, eine Entscheidung, die die Gruppe rückwirkend als „desaströsen Fehler“ bezeichnen sollte.⁵⁵

Die Neunzehn waren vor und während der Anhörungen in Washington, D.C. im Oktober 1947 nicht gänzlich auf sich allein gestellt. Als Reaktion auf die aus ihrer Sicht ungerechtfertigte Einmischung in ihre Industrie, formierte sich Widerstand in Hollywood

⁵⁰ Vgl. Birdnow, Brian E.: *The Subversive Screen*. S. 61f. Unter den Zeugen waren z.B. die Studiobosse Louis B. Mayer und Jack Warner, die Autoren Morrie Ryskind, James McGuinness und Ayn Rand, sowie die Schauspieler Gary Cooper, Ronald Reagan und Adolphe Menjou.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 67.

⁵² Vgl. Ceplair, Larry / Trumbo, Christopher: *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*. S. 185f zitiert nach: *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the United States of America*. In: US Congress. House of Representatives, Committee on Un-American Activities. 80. Kongress. 1. Session. 24. – 27. März 1947. Washington, D.C.: Government Printing Office. S. 290 – 302.

⁵³ Vgl. Birdnow, Brian E.: *The Subversive Screen*. S. 67. Von diesen 19 wurden nur die in Fußnote 7 genannten „Hollywood Ten“ sowie der deutsche Dramatiker Bertolt Brecht in den Zeugenstand gerufen. Die anderen acht „Unfreundlichen“ waren Richard Collins, Gordon Kahn, Howard Koch, Lewis Milestone, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen und Waldo Salt.

⁵⁴ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 263f.

⁵⁵ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 145.

in Form eines weiteren Komitees: des „Committee for the First Amendment“ (CFA), welches im September 1947 von den liberalen Regisseuren John Huston und William Wyler sowie dem Autor Philip Dunne gegründet und als liberales Gegenstück zu HUAC positioniert wurde.⁵⁶ Das Komitee konnte eine ganze Riege namhafter Stars für seine Agenda gewinnen, darunter Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Katharine Hepburn, Judy Garland, Frank Sinatra und Sterling Hayden, um nur einige zu nennen.⁵⁷ Das Komitee scheute weder Kosten noch Mühen, um landesweit Aufmerksamkeit für die anstehenden Schauprozesse des Kongresses zu generieren und ihre Unterstützung für die „Neunzehn“ zu artikulieren. Dazu zählten Presseaussendungen, Radiobeiträge und öffentliche Auftritte auf ihrem Weg nach Washington, D.C.⁵⁸ Das CFA sagte seinen unter hohem öffentlichen und rechtlichen Druck stehenden Kollegen ihre Unterstützung zu, ahnte zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht, wie sich die Situation im Laufe der HUAC-Anhörungen Ende Oktober 1947 entwickeln würde.

2.3.4. Die Verhöre

„The Caucus Room was the largest hall on hand in the Capitol complex for public hearings. Well over four hundred persons waited in line for over an hour to snatch the seats available when the doors were opened. (Throughout the hearings all sessions ,standing room only. ‘)“⁵⁹

Genau dort wurden die Verhöre im ersten HUAC-Prozess ab dem 20. Oktober 1947 zur Untersuchung unamerikanischer Umtriebe abgehalten. J. Parnell Thomas und sein Komitee rechneten mit einem hohen medialen Interesse – nur so lässt sich die Inszenierung der Aussagen, die landesweit übertragen wurden, erklären – und nutzten dieses zu ihrem Vorteil, um einen möglichst dramatischen und bedeutungsschwangeren Effekt zu erzielen. Die erste Woche gehörte ganz den „freundlichen“, weil kooperativen Zeugen, darunter Studiobosse und Verbündete der „Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals“.⁶⁰ Den „freundlichen“ Zeugen wurde es auch gestattet, eigens

⁵⁶ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 275 sowie Braudy, Leo: *On the Waterfront*. S. 11.

⁵⁷ Vgl. Cogley, John: *Report on Blacklisting*. S. 5f.

⁵⁸ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 275f.

⁵⁹ Dmytryk, Edward (1996): *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press. S. 39f.

⁶⁰ Vgl. Neve, Brian (2003/I): *HUAC, the Blacklist and the Decline of Social Cinema*. In: Harpole, Charles / Lev, Peter (Hg.): *History of the American Cinema. Transforming the Screen 1950 – 1959. Band 7*. New York: Thomson Gale. S. 66.

vorbereitete Statements zu verlesen, ein Privileg, welches Thomas den „unfreundlichen“ Zeugen in der darauffolgenden Woche wiederum vehement verweigerte; nur Albert Maltz durfte sein Statement zur Gänze verlesen, während Alvah Bessie zumindest einen Teil daraus präsentieren durfte.⁶¹ Generell waren die Anhörungen der „unfreundlichen“ Zeugen von hitzigen Schreiduellen und wiederholten Schlägen von Thomas‘ Hammer geprägt.⁶² Insbesondere der ersten der „unfreundlichen“ Zeugen, Autor John Howard Lawson, lieferte sich einen erbitterten Schlagabtausch mit dem Komitee, bestand darauf, Fragen in ausgiebig formulierter Eloquenz zu beantworten, obwohl diese kurz und einfach gestellt waren und hielt seine Frustration über die Handhabung seiner Aussage nicht zurück. Auch ihm wurde eine Wiedergabe seines vorbereiteten Statements untersagt.⁶³ In einer ähnlichen, wenn nicht sogar noch martialischeren Tonart ging es weiter: unmittelbar nach Lawson wurde Dalton Trumbo in den Zeugenstand gerufen, dessen Aussage ebenso aggressiv und lautstark ausartete wie jene Lawsons. Als sich Thomas auch mit Trumbos Auftritt nicht zufrieden zeigte und ihn vorzeitig entlassen hatte, schrie Trumbo: „This is the beginning of an American concentration camp.“⁶⁴ Eine durchaus gewagte Aussage, die das Komitee anscheinend in ein rechtsradikales Licht hätte rücken sollen. Thomas entgegnete ihm nur: „Typical Communist tactics. This is typical Communist tactics.“⁶⁵

2.3.5. Nach den Verhören: Verurteilungen und „Blacklist“

Letzten Endes wurden elf der insgesamt neunzehn als „unfreundlich“ und „unkooperativ“ eingestuften Zeugen vernommen, bevor die Anhörungen am 30. Oktober 1947 abrupt beendet wurden.⁶⁶ Sowohl die Medien als auch Vertreter der Filmindustrie zeigten sich geschockt über das aggressive Auftreten und der brachialen Methodik, anhand derer die Zehn die unzulässigen Methoden und das ihrer Meinung nach verfassungswidrige Vorgehen des Kongresskomitees aufzuzeigen versuchten.⁶⁷ Der Versuch, sich

⁶¹ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 286f.

⁶² Vgl. Sbardellati, John: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*. S. 132 zitiert nach: Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 255f, 449f.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 282f.

⁶⁴ Ceplair, Larry / Trumbo, Christopher: *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*. S. 199f.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Cogley, John: *Report on Blacklisting*. S. 74. Thomas erklärte zugleich aber, dass die Anhörungen so schnell wie möglich fortgesetzt werden sollten. Bertolt Brecht, der elfte „unfreundliche“ Zeuge, verließ kurz nach den Verhören die Staaten und kehrte nach Europa zurück. Vgl. Casper, Drew (2007): *Postwar Hollywood 1946 – 1962*. Malden: Blackwell. S. 77.

⁶⁷ Vgl. Hall, Jeanne (2001): *The Benefits of Hindsight: Re-Visions of HUAC and the Film and Television Industries in THE FRONT and GUILTY BY SUSPICION*. In: *Film Quarterly*. 54. Jg. Nr. 2. S. 16.

mithilfe des ersten Verfassungszusatzes der „Bill of Rights“ vor einer Strafverfolgung zu schützen, wurde vom Komitee abgeschmettert und die Zehn wegen Missachtung des Kongresses angeklagt.⁶⁸

Das „Committee for the First Amendment“, welches rechtzeitig für die zweite Anhörungswoche aus Hollywood angereist war, um ihre Kollegen vor Ort zu unterstützen, zerbrach in der Folge ebenso schnell wieder, wie es gegründet wurde. Sie waren ebenso enttäuscht von deren Auftreten gewesen.⁶⁹

Auch innerhalb der Interessensvertretungen der Produzenten und Studiobosse nahm die Bereitschaft, die „unfreundlichen“ Zeugen weiterhin bei ihren Studios unter Vertrag zu nehmen, im Anschluss an die Anhörungen merklich ab. Die Empfehlung von J. Parnell Thomas am Ende der Sitzungen, gerichtet an die Verantwortlichen der Filmindustrie, „to ,set about immediately to clean its own house and not wait for public opinion to force it to do so.“⁷⁰ brachte insbesondere MPAA-Präsident Eric Johnston unter Zugzwang. Noch zwei Tage vor Beginn der Anhörungen hatte er den „unfreundlichen Neunzehn“ versichert, dass es unter keinen Umständen so etwas wie eine „Blacklist“ geben würde:

„Tell the boys not to worry,“ MPAA president Eric Johnston remarked on October 18, 1947. „There’ll never be a blacklist. We’re not going to go totalitarian top lease this committee.“⁷¹

Wieviel Johnstons Aussage letztendlich wert war, zeigte sich bereits im Laufe des folgenden Monats. Während der Kongress über die endgültigen Urteile im Fall der „Hollywood Ten“ beriet, bildete sich innerhalb der Gewerkschaften der Produzenten und Studiobosse eine zunehmende Mehrheit für eine Entlassung der Zehn heraus.

Am 24. November 1947 entschied der Kongress schließlich mit einer überwältigenden Mehrheit, die „Hollywood Ten“ wegen Missachtung des Komitees für schuldig zu befinden.⁷² Am selben Tag versammelte Johnston die Studiobosse, Studioproduzenten, aber auch unabhängige Produzenten wie Walter Wanger und Samuel Goldwyn für ein

⁶⁸ Vgl. Smith, Jeff: *A Good Business Proposition.* S. 208.

⁶⁹ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood.* S. 114. Besonders Humphrey Bogart fühlte sich von seinen Kollegen übergangen und kehrte dem Komitee wutentbrannt den Rücken. Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood.* S. 161.

⁷⁰ Cogley, John: *Report on Blacklisting.* S. 74.

⁷¹ Lewis, Jon (2000): *„We Do Not Ask You to Condone This“: How the Blacklist Saved Hollywood.* In: *Cinema Journal.* 39. Jg. Nr. 2. S. 6f zitiert nach: Kahn, Gordon (1948): *Hollywood on Trial.* New York: Boni & Gaer. S. 26.

⁷² Vgl. Humphries, Reynold (2010): *Hollywood’s Blacklist. A Political and Cultural History.* Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 95. 346 Abgeordnete stimmten für, nur 17 gegen eine Anklage.

zweitägiges Meeting im „Waldorf Astoria Hotel“ in New York, um über die Zukunft der „Hollywood Ten“, aber auch über die Reaktionen auf die HUAC-Anhörungen und dem damit unweigerlich einhergehenden Imageverlust der Filmindustrie zu beraten.⁷³ Johnston erklärte der versammelten Riege, dass er zu diesem Zeitpunkt zwar nicht mit weiteren HUAC-Sitzungen rechnen, aber aus Imagegründen keinen anderen Ausweg sehen würde, als die „unfreundlichen“ Zeugen zu entlassen und sicherzustellen, dass keine Kommunisten in der Filmindustrie angestellt werden.⁷⁴ Jedoch waren sich die Produzenten zunächst alles andere als einig über die weitere Vorgehensweise hinsichtlich der Zehn. Darryl F. Zanuck von Twentieth Century-Fox, Dore Schary von RKO, aber auch Studiochef Louis B. Mayer von MGM etwa hielten an ihren Angestellten fest und sprachen sich gegen eine „Blacklist“ aus.⁷⁵ Doch trotz der Vorbehalte einiger Anwesender verständigten sich die Studiobosse und Produzenten auf ein gemeinsames Statement, welches noch im „Waldorf Astoria“ aufgesetzt wurde und dementsprechend als „Waldorf Statement“ in die Geschichte einging.⁷⁶ Am 3. Dezember 1947 wurde das Statement schließlich publik gemacht und damit offiziell in Kraft gesetzt.⁷⁷ Darin heißt es im Wortlaut:

„Members of the Association of the Motion Picture Producers deplore the action of the ten Hollywood men who have been cited for contempt of the House of Representatives. We do not desire to pre-judge 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.“⁷⁸

2.4. Die Ära der „Blacklist“ (1947 – 1960)

Die „Hollywood Ten“ waren nur die ersten, die von einem temporären „Berufsverbot“ in den großen Hollywood-Studios betroffen waren. Über die Jahre wuchs die Liste jener, die in Hollywood nicht mehr erwünscht waren und deren Talente anscheinend nicht mehr gebraucht wurden, nicht zuletzt durch die Wiederaufnahme der HUAC-Prozesse 1951, exponentiell an: Hunderte Drehbuchautoren, Regisseure, Schauspieler und

⁷³ Vgl. Sbardellati, John: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies*. S. 139f.

⁷⁴ Vgl. Ceplair, Larry / Trumbo, Christopher: *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*. S. 215.

⁷⁵ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 326.

⁷⁶ Vgl. Casper, Drew: *Postwar Hollywood 1946 – 1962*. S. 77f.

⁷⁷ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 331.

⁷⁸ Cogley, John: *Report on Blacklisting*. S. 22f.

Produzenten fanden sich im Laufe der Zeit auf der „Blacklist“ wieder.⁷⁹ Nicht nur unzählige Karrieren waren damit nachhaltig beeinträchtigt oder zerstört, mitunter ganze Existenzen wurden bedroht. In manchen Fällen betraf das berufliche und gesellschaftliche Stigma, welches mit der „Blacklist“ einherging, sogar Personen, die gar nichts mit der Kommunistischen Partei oder anderen Subversiven zu tun hatte, sondern schlichtweg verwechselt wurden.⁸⁰

Nachdem sämtliche Rechtswege ausgeschöpft waren und auch der Oberste Gerichtshof der USA eine Untersuchung ihres Falls abgewiesen hatte,⁸¹ mussten die „Hollywood Ten“ 1950 ihre Gefängnisstrafen von sechs bis zwölf Monaten antreten.⁸² In den darauffolgenden Jahren arbeiteten viele der auf der „Blacklist“ stehenden Autoren auf dem Schwarzmarkt, und verkauften ihre Drehbücher an unabhängige Produzenten – meist nur zu einem Bruchteil ihrer üblichen Gage.⁸³ Als Urheber der Drehbücher wurden entweder andere Autoren angegeben, welche nicht mit der Kommunistischen Partei in Verbindung gebracht werden konnten oder deren Beteiligung keinerlei Probleme verursachen würde – diese wurden als „Fronts“ bezeichnet – oder sie wählten ein Pseudonym, welches dann im Filmvorspann und in den Promotion-Materialien angeführt wurde.⁸⁴ Dalton Trumbo etwa arbeitete mit „Fronts“ und Pseudonymen nach eigener Aussage zwischen 1954 und 1960 an über 60 Geschichten, Treatments und Drehbüchern.⁸⁵ In diesen Jahren arbeitete er auch unermüdlich daran, die „Blacklist“ zu diskreditieren, und seinen Namen und jene seiner Kollegen in der Filmindustrie zu rehabilitieren.⁸⁶

⁷⁹ Vgl. Kenny, Emmet (2012): *A Critical Review of the 1947 HUAC Hearings and the Hollywood Ten*. Dublin Business School. Dissertation. S. 22.

⁸⁰ Vgl. Muscio, Giuliana: *Hexenjagd in Hollywood*. S. 108. Drehbuchautor Louis Pollock z.B. wurde mit Stoffhändler Louis Pollack verwechselt, der die Kooperation mit HUAC verweigert hatte. Infolgedessen fand Pollock über Jahre hinweg keine Arbeit mehr.

⁸¹ Den Zehn wurde dabei der Umstand zum Verhängnis, dass die vormals liberale Mehrheit innerhalb des Obersten Gerichtshof durch den Tod zweier Höchstrichter innerhalb kurzer Zeit in eine konservative gekippt war. Vgl. Schickel, Richard (1981): *Return of the Hollywood Ten*. In: *Film Comment*. 17. Jg. Nr. 2. S. 13.

⁸² Vgl. Neve, Brian (2003/II): *The Personal and the Political: Elia Kazan and ON THE WATERFRONT*. In: Rapf, Joanna E. (Hg.): *On the Waterfront*. Cambridge: Cambridge University Press. 1. Auflage. S. 25.

⁸³ Vgl. Neve, Brian: *HUAC, the Blacklist and the Decline of Social Cinema*. S. 70.

⁸⁴ Vgl. Ceplair, Larry (2012): *Kirk Douglas, Spartacus and the Blacklist*. In: *Cineaste*. 38. Jg. Nr. 1. S. 12.

⁸⁵ Vgl. Cohen, Ronald D. (2015): *A Dark Page in American History: Dalton Trumbo and the Hollywood Blacklist*. In: *American Communist History*. 14. Jg. Nr. 2. S. 213. Zwei davon, ROMAN HOLIDAY (USA 1953, William Wyler), wofür Ian McLellan Hunter als „Front“ eingesetzt wurde, und THE BRAVE ONE (USA 1956, Irving Rapper), unter dem Pseudonym „Robert Rich“ geschrieben, gewannen „Academy Awards“ für „Best Story“.

⁸⁶ Eine genaue zeitliche Rekapitulation von Dalton Trumbos Bemühungen in den Jahren 1958 bis 1961, die „Blacklist“ zu bekämpfen und seinen Namen wieder „zurückzuerlangen“, liefert Duncan Cooper mit seiner Arbeit *Dalton Trumbo's Breakthrough: A Timeline of the Breaching of the Blacklist, 1958 – 1961*.

Nachdem Ende der 1950er Jahre vermehrt Drehbücher, die auf dem Schwarzmarkt verkauft wurden, bei großen Preisverleihungen ausgezeichnet wurden,⁸⁷ und damit die Legitimität der „Blacklist“ immer mehr infrage gestellt wurde, war es schließlich auch Dalton Trumbo, der als Erster seinen Namen wieder in einer Hollywood-Produktion erwähnt fand, als sowohl der Regisseur und Produzent Otto Preminger ihn als Drehbuchautor seines Monumentalfilms EXODUS (USA 1960) nannte, als auch, ein paar Monate später, Kirk Douglas Trumbos Beteiligung an seinem Historienepos SPARTACUS (USA 1960, Stanley Kubrick) bestätigte.⁸⁸ Die „Blacklist“ war damit aber noch lange nicht obsolet geworden; es dauerte noch viele Jahre für andere Autoren, Regisseure und Schauspieler, wieder in Hollywood Fuß zu fassen.⁸⁹

2.5. HUAC kehrt zurück (1951)

Die Verhöre von 1947 hinterließen einen bleibenden Eindruck in der amerikanischen Filmindustrie, vor allem aber sorgten sie für große Verunsicherung und Panik bei den Studios und ihren Produzenten. Wie bereits erwähnt, setzten massiver Zuschauerschwund, das Ende der vertikalen Integration⁹⁰ und die steigende Gefahr, die vom Fernsehen ausgeht, Hollywood bereits immens zu. Nachdem die „Hollywood Ten“ 1950 verurteilt wurden und ihre Gefängnisstrafen antreten mussten, kündigte der Kongressausschuss Anfang 1951 an, nach Hollywood zurückzukehren und ihre Untersuchungen zu kommunistischer Subversion in der Unterhaltungsindustrie fortzusetzen.⁹¹ Anders als die Untersuchungen von 1947, in denen hauptsächlich die Filminhalte im Fokus der Ermittlungen standen,⁹² waren die Untersuchungen ab 1951 wesentlich breiter angelegt und weiteten sich dementsprechend auf die gesamte Industrie und ihr Personal aus.⁹³ Das Komitee, mittlerweile geleitet von John S. Wood (Demokrat aus Georgia⁹⁴), und dessen Mitglieder waren sich der Kritik an ihren Vorgängern bewusst und verzichteten

⁸⁷ Vgl. Smith, Jeff: ‚A Good Business Proposition.‘ S. 214ff.

⁸⁸ Vgl. Casper, Drew: *Postwar Hollywood 1946 – 1962*. S. 81.

⁸⁹ Vgl. Smith, Jeff: ‚A Good Business Proposition.‘ S. 230f.

⁹⁰ Vertikale Integration meint, dass Filmstudios sowohl Produktion, Vertrieb und Vorführung von Filmen unter ihrer Kontrolle hatten. Genau dies befand der Oberste Gerichtshof 1948 im Antitrust-Prozess gegen Paramount für verfassungswidrig. Vgl. Deutsch, James I. (1995): *Hunting Communists and Shooting Films*. In: Kaenel, André (Hg.): *Anti-Communism and McCarthyism in the United States (1946 – 1954). Essays on the Politics and Culture of the Cold War*. Paris: Edition Messene. S. 125.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 132.

⁹² Vgl. Birdnow, Brian E.: *The Subversive Screen*. S. 64.

⁹³ Vgl. Ceplair, Larry / Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S. 366.

⁹⁴ Vgl. Neve, Brian (2005): *Elia Kazan's First Testimony to the House Committee on Un-American Activities, Executive Session, 14 January 1952*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 25. Jg. Nr. 2. S. 252.

diesmal auf dramatische und theatralische Schauprozesse, trotz der allgegenwärtigen aufgeheizten Stimmung gegenüber allem, was vermeintlich subversiv und den amerikanischen Werten entgegengerichtet war.⁹⁵ Dies lag vor allem an der Rhetorik eines Mannes:

„The postwar anti-communism headed to its climax with the meteoric rise of Republican Senator Joseph McCarthy of Wisconsin. He was immediately catapulted to national spotlight when he claimed in February 1950 that he had a list of names of the Communist Party members within the State Department and followed it with similarly wild allegations. He truly gripped the national imagination to the point that his name became synonymous with the postwar history of anti-communist crusade. Yet, it is a mistake to exaggerate his significance to this history, of which he was a prime icon. He skillfully took advantage of the movement that had been underway to advance his political career and the Republican Party.“⁹⁶

Und auch wenn sein Name praktisch zu einem Synonym für die antikommunistische „Hexenjagd“ in Amerika geworden ist, so ist McCarthys Einfluss auf die Untersuchungen in Hollywood vergleichsweise gering. Aber auch wenn McCarthy selbst nicht Teil des Kongresskomitees war, welche die angebliche Infiltration und Subversion der Filmindustrie untersuchte, so war sein Einfluss doch deutlich spürbar:

„Although the infamous Senator Joseph McCarthy was not a part of the hearings which took place in the house and not the senate, many of his traits were part of the overall investigation such as the lack of evidence against any of the ten who were convicted by the committee. The committee hearings in the end would turn out to be little more than a vanity exercise by the committee members in order to gain publicity for themselves rather than investigate whether there was in fact any actual subversion being carried out by the communist members within the Hollywood entertainment industry.“⁹⁷

Selbst ohne den Hang zur Theatralik und zur übersteigerten Dramatik, den das Komitee 1947 unter dem Vorsitz von J. Parnell Thomas zur Schau gestellt hatte, konnte das neu formierte HUAC nicht den Eindruck zerstreuen, dass es ihr in erster Linie mehr darum ging, sich selbst in Szene zu setzen, als um eine faire und nüchterne Untersuchung der in den Raum gestellten Vorwürfe.

⁹⁵ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 217.

⁹⁶ Joo, Jeongsuk: *The Hollywood Red Scare*. S. 129.

⁹⁷ Kenny, Emmet: *A Critical Review of the 1947 HUAC Hearings and the Hollywood Ten*. S. 3f.

In der zweiten Welle an HUAC-Verhören wurden insgesamt 110 Mitglieder der Filmindustrie vorgeladen, von denen 58 bereit waren, mit dem Ausschuss zu kooperieren.⁹⁸ Victor Navasky sprach in seinem erstmals 1980 publizierten Buch *Naming Names* in diesem Zusammenhang von sogenannten „degradation ceremonies“.⁹⁹ Navasky vergleicht hierbei die Aussagen der kooperativen Zeugen mit einem Ritual, welchem sie sich unterziehen mussten. Wollten sie ihre Karrieren in Hollywood nicht verlieren und die Reputation ihrer Namen nicht aufs Spiel setzen, so reichte es nicht, ihre eigene kommunistische Vergangenheit zuzugeben und sie als Zeichen der Reue als großen Fehler zu bezeichnen sowie die Existenz und das Handeln des Komitees gutzuheißen: HUAC war erst zufrieden, wenn die Zeugen Namen anderer Parteimitglieder oder Parteisympathisanten nannte. Dass das Komitee bei ihren Ermittlungen tatkräftig vom „Federal Bureau of Investigation“ (FBI) unterstützt wurde und dementsprechend bereits über eine Liste von Namen verfügte, spielte keine Rolle. Der Zweck bestand darin, sowohl den „Verräter“ als auch die „Verratenen“ zu denunzieren.¹⁰⁰ Zwei Personen aus der erstgenannten Gruppe werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit im Fokus stehen.

2.6. Der Fall Budd Schulberg

Während das Schicksal jener auf der „Blacklist“ gelandeten Filmschaffenden – Karriere-schwierigkeiten oder -ende, Imageverluste, Existenzängste, - die Filmindustrie und Filmhistoriker zweifellos noch Jahrzehnte danach beschäftigt, sind auch die „freundlichen“ Zeugen von HUAC nach wie vor ein interessanter Untersuchungsgegenstand: sei es, um sie als „Verräter“ zu brandmarken und ihre Motive zu hinterfragen, ihre Werke als allegorische Rechtfertigungsversuche zu interpretieren oder ihre Entscheidung, mit dem Komitee zu kooperieren, lang und breit zu diskutieren. Auf Budd Schulberg treffen sicherlich alle drei Punkte zu. Und genau das macht seinen Fall so interessant.

Seymour Wilson Schulberg, so sein bürgerlicher Name, wurde 1914 in ein privilegiertes Leben hineingeboren: sein Vater war Benjamin Percival „B.P.“ Schulberg, ein Pionier

⁹⁸ Vgl. DiAngelo, Linda M. (2002): *Elia Kazan Controversy: Past, Present and Future*. In: *Theses and Dissertations*. 1425. <https://rdw.rowan.edu/etd/1425> (23.09.2019) S. 23.

⁹⁹ Navasky, Victor S. (2003 [1980]): *Naming Names*. New York: Hill and Wang. 1. Hill and Wang Ausgabe. S. 199.

¹⁰⁰ Vgl. Shulman, Robert (2003): *The Cold War on the Waterfront. Arthur Miller's A View from the Bridge and Elia Kazan's ON THE WATERFRONT*. In: *American Studies in Scandinavia*. 35. Jg. Nr. 1. S. 27.

der amerikanischen Filmindustrie, der als Produktionschef bei Paramount Pictures tätig war, bevor er in einem klassischen Coup hinausgedrängt wurde.¹⁰¹

2.6.1. Frühe kommunistische Einflüsse

Schulberg mag zwar ein Kind aus Hollywood sein,¹⁰² aber er zeigte bereits früh Interesse an sozialistischem Realismus und war fasziniert von russischen Schriftstellern und Dramatikern, die ebendiesen propagierten. Bereits 1930 hatte Schulberg den einflussreichen russischen Filmregisseur Sergei Eisenstein kennengelernt, als dieser nach Hollywood kam und einen Vertrag mit Paramount Pictures abgeschlossen hatte, ohne dass sich beide Vertragspartner auf ein Filmprojekt einigen konnten. Schulberg und Eisenstein hielten Kontakt und der junge Autor war beeindruckt von Eisensteins Ausführungen über die russische Filmindustrie.¹⁰³ Im Sommer 1934 reiste Schulberg schließlich erstmals in die Sowjetunion, und diese Reise übte einen starken Einfluss auf den damals 20-jährigen angehenden Schriftsteller aus.¹⁰⁴ In dem Artikel „Collision with the Party Line“, welchen er ein Jahr nach seiner Aussage vor HUAC geschrieben hat, berichtete er ausführlich über seine Eindrücke über die dortige Kunstszene. Victor Navasky schreibt dazu, wie eindrucksvoll Schulberg seine Reise nach Russland beschrieb, und welchen Einfluss die russischen Dichter, Denker und Dramatiker, unter anderem Wsewolod Meyerhold, Konstantin Stanislawski, Jewgeni Wachtangow, Alexander Afinogenow, Leo Tolstoi und Maxim Gorki, auf ihn ausübten.¹⁰⁵

Der idealistische Budd Schulberg schien nach der Rückkehr aus der Sowjetunion seine Bestimmung gefunden zu haben und peilte eine Karriere als Schriftsteller an.¹⁰⁶ Er trat der Kommunistischen Partei der USA zur Zeit der „Popular Front“¹⁰⁷ bei bzw. zu einer Zeit, als der Kommunismus für durchschnittliche amerikanische Staatsbürger attraktiv

¹⁰¹ Vgl. Nason, Robert (2014): *What Made Budd Run?* In: *Commentary*. November 2014. 138. Jg. Nr. 4. S. 40.

¹⁰² Seine 1981 publizierte Autobiographie trägt den passenden Titel *Moving Pictures: Memoirs of a Hollywood Prince*. Erschienen in New York: Stein and Day.

¹⁰³ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 16 zitiert nach: Schulberg, Budd (1952): *Collision with the Party Line*. In: *Saturday Review*. 30. August 1952. S. 8.

¹⁰⁴ Vgl. Rapf, Joanna E. (2003): *Introduction: ‚The Mysterious Way of Art‘. Making A Difference in ON THE WATERFRONT*. In: Rapf, Joanna E. (Hg.): *On the Waterfront*. S. 4.

¹⁰⁵ Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 307.

¹⁰⁶ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 19.

¹⁰⁷ In den Zwischenkriegsjahren, als die Große Depression und die Furcht vor dem Nationalsozialismus und Faschismus Amerika beschäftigten, und insbesondere während des Zweiten Weltkrieges kam es zu einem temporären Schulterschluss zwischen liberalen und radikalen Lagern, der gemeinhin als „Popular Front“ bekannt wurde. Vgl. Neve, Brian: *HUAC, the Blacklist and the Decline of Social Cinema*. S. 67.

erschien.¹⁰⁸ Schulberg wurde zu einem namhaften Mitglied und einem enthusiastischen Anwerber, was ihn, so seine Befürchtung, zu einem Ziel von Martin Dies‘ damals neu gegründeten „Kongresskomitee für unamerikanische Umtriebe“ machen hätte können, wozu es zu diesem Zeitpunkt aber nicht gekommen war.¹⁰⁹

2.6.2. *What Makes Sammy Run?*: Entfremdung von der Partei

Während seiner Zeit in der Kommunistischen Partei Ende der 1930er Jahre begann Schulberg, Kurzgeschichten zu schreiben, die bereits in Magazinen veröffentlicht wurden; diese haben seinen Parteikollegen aber nicht gefallen.¹¹⁰ Als Schulberg beschloss, eine dieser Geschichten, *What Makes Sammy Run?*, in einen Roman zu erweitern, wurde der Widerstand der Partei größer. Schulberg wurde mitgeteilt, dass seine Idee nicht mit den Ansichten der Partei vereinbar wäre und dass er, wenn er sich für die Arbeit am Roman eine Auszeit von der Partei nehmen wolle, erst einen Entwurf vorlegen und diesen von John Howard Lawson absegnen lassen müsse.¹¹¹

What Makes Sammy Run? ist eine Satire auf Hollywood, und hat einen Protagonisten, Sammy Glick, im Zentrum, einen unmoralischen Emporkömmling, der sich von nichts und niemandem unterkriegen lässt, um es in der Filmindustrie bis ganz nach oben zu schaffen. Dessen unaufhaltsamer Aufstieg wird aus der Sicht eines weniger durchtriebenen Journalisten geschildert. Im grimmigen, zynischen Stil Ernest Hemingways, Dashiell Hammetts oder Raymond Chandlers geschrieben,¹¹² ist der Roman eine bitterböse Abrechnung mit der Filmindustrie, sicherlich auch inspiriert durch den tiefen Fall, den sein Vater bei Paramount erleiden musste. Einige hochrangige Studiobosse waren erbost über den Inhalt des Romans und der Darstellung ihrer Industrie.¹¹³ Der „Kampf“, den Schulberg um seine kreative Vision mit seinen Parteikollegen austragen musste, brachte ihn schließlich zu einer Erkenntnis:

„With difficulty, he came to the conclusion that if he was ever going to become a writer, he had to ,pay no more dues, listen to no more advice, indulge in no more literary discussions, and go away from the Party.“¹¹⁴

¹⁰⁸ Vgl. Nason, Robert: *What Made Budd Run?* S. 41.

¹⁰⁹ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 71f.

¹¹⁰ Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 286.

¹¹¹ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 72 zitiert nach Interview der Autoren mit Budd Schulberg. 17. März 2004.

¹¹² Vgl. Ebd. S. 75 sowie Nason, Robert: *What Made Budd Run?* S. 42.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 78.

¹¹⁴ Ebd. S. 73.

In seiner Aussage vor HUAC am 23. Mai 1951 gab Schulberg zu Protokoll, dass er der Partei in den 1930er Jahren beigetreten sei, weil ihn die wenigen Reformmöglichkeiten in Amerika zu jener Zeit und der Drang, etwas tun zu müssen, dazu bewogen hätten, der Kommunistischen Partei beizutreten, aber seine Irritation über die Versuche der Partei, seine schriftstellerische Arbeit zu regulieren, seine Entscheidung zum Austritt maßgeblich geprägt hat.¹¹⁵ Schulberg stellte sich HUAC freiwillig als kooperativer Zeuge zur Verfügung, bereit, über seine Erfahrungen in und mit der Kommunistischen Partei der USA zu sprechen und Namen anderer Parteimitglieder preiszugeben – eine Entscheidung, die sein zukünftiger kreativer Partner und guter Freund Elia Kazan ein Jahr später treffen sollte.¹¹⁶

¹¹⁵ Vgl. Hey, Kenneth (1979): *Ambivalence as a Theme in ‚ON THE WATERFRONT‘ (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study*. In: *American Quarterly*. 31. Jg. Nr. 5. S. 675.

¹¹⁶ Vgl. Cardullo, Robert J. (2019): *McCarthyism, Christianity and the Mafia: Elia Kazan’s ON THE WATERFRONT Reconsidered*. In: *Film Historia Online*. 29. Jg. Nr. 1, 2. S. 152.

3. Der Fall Elia Kazan

Anfang der 1950er Jahre gab es keinen gefragteren und erfolgreicheren Regisseur sowohl in Hollywood als auch am Broadway als Elia Kazan. Er galt als „actor’s director“,¹¹⁷ womit seine Fähigkeit gemeint ist, stets das Bestmögliche aus den Schauspielern, mit denen er gearbeitet hatte, herauszuholen; Stars wie Marlon Brando und James Dean verdankten ihm ihren Durchbruch.¹¹⁸ Kazan befand sich zweifellos am Höhepunkt seiner Karriere, wobei seine filmischen Meisterwerke noch vor ihm lagen, als er 1952, ein Jahr nachdem HUAC seine Hollywood-Verhöre wieder aufnahm, eine Vorladung nach Washington, D.C. erhalten hatte, um über seine Verbindungen zur Kommunistischen Partei auszusagen und dem Komitee Namen zu liefern. Kazan trat zweimal – am 14. Januar und am 10. April 1952 – vor den Ausschuss und erklärte sich, zögerlich und erst nach reiflicher Überlegung, zur Kooperation bereit.¹¹⁹ Eine Entscheidung, die seine öffentliche Wahrnehmung für immer veränderte und ihn in den Augen vieler zur ultimativen Verräterfigur werden ließ.¹²⁰

Elia Kazanjoglou wurde im September 1909 in Konstantinopel, der heutigen türkischen Metropole Istanbul, geboren, seine Eltern waren anatolische Griechen. Als Elia vier Jahre alt war, emigrierte die Familie nach New York.¹²¹ Dort eröffnete sein Vater einen florierenden Teppichhandel, der Kazan eine gute Schulbildung ermöglichte: er studierte am geisteswissenschaftlichen Williams College.¹²² Und das, obwohl sein Vater vorgesehen hatte, dass Elia eines Tages das Geschäft von ihm übernehmen sollte, was dieser, unterstützt von seiner Mutter, zu seinem großem Missfallen aber ablehnte.¹²³ Nach seinem Abschluss am Williams College studierte er für kurze Zeit an der Yale School of Drama bevor er, im Sommer 1932, gemeinsam mit seinem Studienkollegen Alan Baxter, als Auszubildender in das Ensemble des progressiven Theaterkollektivs „Group Theatre“ aufgenommen wurde.¹²⁴

¹¹⁷ DiAngelo, Linda M.: *Elia Kazan Controversy*. S. 42.

¹¹⁸ Vgl. Ebd.

¹¹⁹ Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 201f.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 206f.

¹²¹ Vgl. DiAngelo, Linda M.: *Elia Kazan Controversy*. S. 24.

¹²² Vgl. Maland, Charles (1982): *ON THE WATERFRONT. Film and the Dilemma of American Liberalism in the McCarthy Era*. In: *American Studies in Scandinavia*. 14. Jg. Nr. 2. S. 108f.

¹²³ Vgl. Carlet, Yves (2010): *Frank Capra and Elia Kazan, American Outsiders*. In: *European Journal of American Studies*. 5. Jg. Nr. 4. S. 5.

¹²⁴ Vgl. Smith, Wendy (1990): *Real Life Drama: The Group Theatre and America. 1931 – 1940*. New York: Alfred A. Knopf. S. 82.

3.1. Das „Group Theatre“ (1931 – 1940)

Das 1931 von Cheryl Crawford, Harold Clurman und Lee Strasberg gegründete „Group Theatre“¹²⁵ galt seinerzeit als eine der revolutionärsten, progressivsten und einflussreichsten Theatergruppen Amerikas. Kazan zeichnete sich durch großen Fleiß, Enthusiasmus, Vielseitigkeit und Einfallsreichtum aus, was ihm den Spitznamen „Gadget“ (meist abgekürzt als „Gadg“) einbrachte; er war nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Bühnenmanager und Presseassistent tätig.¹²⁶

3.1.1. Die kommunistische Einheit

Während seiner Zeit beim „Group Theatre“ kam Kazan erstmals mit der Kommunistischen Partei Amerikas in Berührung. Wie Kazan Jahre später vor HUAC ausgesagt hatte, wurde er im Sommer 1934 von seinem „Group“-Schauspielkollegen Tony Kraber rekrutiert.¹²⁷ Die KP-„Einheit“ in der „Group“ bestand laut Kazan neben ihm aus neun anderen Mitgliedern innerhalb des rund 30 Mitglieder umfassenden Ensembles.¹²⁸ Zu den Gründen, die Kazan dazu bewogen hatten, der Partei beizutreten, sagte Kazan im April 1952 vor HUAC aus:

„I want to reiterate that in those years, to my eyes, there was no clear opposition of national interests between the United States and Russia. It was not even clear to me that the American Communist Party was taking its orders from the Kremlin and acting as a Russian agency in this country. On the contrary, it seemed to me at that time that the Party had at heart the cause of the poor and unemployed people whom I saw on the streets about me. I felt that by joining, I was going to help them. I was going to fight Hitler, and, strange as it seems today, I felt that I was acting for the good of the American people.“¹²⁹

Diesem anfänglichen Idealismus Kazans wich aber nach etwa 19 Monaten¹³⁰ eine bittere Erkenntnis über die augenscheinlich „wahren“ Absichten der Kommunistischen Partei Amerikas:

¹²⁵ Vgl. Giner, Oscar (2005): *The Death of Marlon Brando*. In: *Communication and Critical/Cultural Studies*. 2. Jg. Nr. 2. S. 86f

¹²⁶ Vgl. Neve, Brian: *The Cinema of an American Outsider*. S.2f. Kazan erhielt seinen Spitznamen erstmals am Williams College.

¹²⁷ Vgl. Kazan, Elia: *Executive Hearing*. 10. April 1952. S. 486ff.

¹²⁸ Vgl. Neve, Brian: *Elia Kazan's First Testimony*. S. 254 zitiert nach Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 157 – 159, 252 sowie Cate, David (1978): *The Great Fear. The Anti-Communist Purge Under Truman and Eisenhower*. London: Secker & Warburg. S. 77 – 78.

¹²⁹ Kazan, Elia: *Executive Hearing*. 10. April 1952. S. 486ff.

¹³⁰ Vgl. Ebd.

„What I learned was the minimum that anyone must learn who puts his head into the noose of party ‚discipline‘. The Communists automatically violated the daily practices of democracy to which I was accustomed. They attempted to control thought and to suppress personal opinion. They tried to dictate personal conduct. They habitually distorted and disregarded and violated the truth. All this was crudely opposite to their claims of ‚democracy‘ and ‚the scientific approach‘.

To be a member of the Communist Party is to have a taste of the police state. It is a diluted taste, but it is bitter and unforgettable. It is diluted because you can walk out. I got out in the spring of 1936.“¹³¹

Was Kazan in seiner ganzseitigen Anzeige in der *New York Times*, welche zwei Tage nach seiner zweiten HUAC-Anhörung veröffentlicht wurde, mit den darin beschriebenen Praktiken der Partei meint, hatte seinen Ursprung in den Bestrebungen von V.J. Jerome, dem Kulturbeauftragten der Kommunistischen Partei, das „Group Theatre“ zu einer demokratischen Institution zu machen und die Entscheidungsgewalt dem gesamten Kollektiv anstatt wenigen ausgewählten Führungspersönlichkeiten – in diesem Fall Crawford, Clurman und Strasberg – zu überlassen. Damit war Elia Kazan, der als Mitglied im Komitee der „Group“ ein Mitspracherecht bei wichtigen Entscheidungen hatte, jedoch nicht einverstanden und stimmte dementsprechend auch als Einziger dagegen.¹³² Als Reaktion auf diesen „Bruch“ mit der Parteidirektive, so beschrieb Kazan in seiner HUAC-Aussage sowie in seiner 1988 publizierten ausführlichen Autobiographie,¹³³ entsendete die Partei einen Mann von außerhalb,¹³⁴ der in der Union der Automobilindustrie von Detroit tätig war, der Kazan bei einem Meeting in der Wohnung von Paula Miller Strasberg für seine Opposition heftig kritisierte und damit wohl schwer gedemütigt haben dürfte.¹³⁵ Man könnte durchaus argumentieren, dass Kazan dieses Meeting als Verrat empfunden haben dürfte, aus dem seine Entscheidung gereift ist, aus der Partei auszutreten. Wie schwer dieser Verrat an seiner Person im Kontext der Geschichte und insbesondere hinsichtlich seiner späteren Aussagen vor HUAC und seiner Stellungnahmen zu werten ist, ist einer der umstrittensten Argumentationspunkte der seit

¹³¹ Kazan, Elia: *A Statement. Advertisement*. In: *New York Times*. 12. April 1952. S. 7. Reprint in: Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 204ff.

¹³² Vgl. Neve, Brian: *The Cinema of an American Outsider*. S. 254.

¹³³ *A Life* erschien in dem New Yorker Verlag Alfred A. Knopf.

¹³⁴ Den Namen dieses „Mannes aus Detroit“ konnte Kazan in seiner Aussage nicht mehr aus seiner Erinnerung wiedergeben und ist auch sonst in keiner Quelle aufzufinden. Vgl. Kazan, Elia: *Executive Hearing*. 10. April 1952. S. 486ff.

¹³⁵ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 184f.

Jahrzehnten diskutierten Kontroverse um die Person Elia Kazan. Man kann eine „einfache“ Demütigung bei einem Meeting nun einmal nicht mit einer Aussage vor einem Kongresskomitee vergleichen, welche nichts weniger zum Ziel hatte, als die systematische Unterdrückung und Beseitigung angeblich subversiver und unamerikanisch eingestellter Künstler in der amerikanischen Filmindustrie, daher wären jegliche Versuche einer Relativierung nicht nur wenig sinnvoll, sondern würden auch dem Andenken all jener schaden, die von der antikommunistischen Hetzjagd betroffen waren.

Elia Kazan trat Anfang 1936 aus der kommunistischen „Einheit“ des „Group Theatre“ aus,¹³⁶ blieb dem Kollektiv jedoch bis zu dessen Auflösung 1940 als Schauspieler und in weiterer Folge auch als Regisseur erhalten.

3.1.2. *Waiting for Lefty* (1935)

Den vermutlich größten Erfolg mit der „Group“ feierte Kazan als Schauspieler in einem Stück, welches bereits einen Vorgeschmack auf sein späteres filmisches Schaffen geben sollte. Am 6. Januar 1935 hatte im ausverkauften „La Gallienne’s Civic Repertory Theater“ in New York das aus einem einzigen Akt bestehende Stück *Waiting for Lefty* seine umjubelte Uraufführung. Es handelt von einer geheimen Streiksitzung einer Gewerkschaft von Taxifahrern, die, worauf der Titel anspielt, auf ihren Anführer, Lefty, wartet.¹³⁷ Der Autor, Clifford Odets,¹³⁸ wurde von einem echten Streik der New Yorker Taxifahrer im Frühjahr 1934 inspiriert und konzipierte auch die Struktur des Stücks, welches in verschiedenen Szenen unterschiedliche Streikteilnehmer und ihre Schicksale in den Mittelpunkt stellt, die den drohenden Streik für sie unausweichlich machen.¹³⁹ *Waiting for Lefty* war ein Agitprop-Stück, welches nicht nur bei ihrem Premierenpublikum für Furore gesorgt hatte: der Erfolg führte dazu, dass *Lefty* bald landesweit zur Aufführung gebracht wurde, wofür unzählige neue Theatergruppen gegründet wurden.¹⁴⁰ Der

¹³⁶ Über den genauen Zeitpunkt von Kazans Austritt gibt es widersprüchliche Angaben und auch er selbst hat über die Jahre unterschiedliche Daten genannt. Vgl. Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 252.

¹³⁷ Vgl. Schickel, Richard (2006): *Elia Kazan: A Biography*. London, New York, Sydney, Toronto: Harper Perennial. S. 29.

¹³⁸ Der Dramatiker Clifford Odets wurde im Mai 1952, nur einen Monat nach Elia Kazan, vor HUAC zitiert und gab ebenfalls Namen anderer (ehemaliger) Kommunisten, u.a. Kazans, preis. Vgl. Neve, Brian: *Elia Kazan’s First Testimony*. S. 257.

¹³⁹ Vgl. Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 190.

¹⁴⁰ Vgl. Clurman, Harold (1985): *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*. New York, NY: Da Capo Press. Reprint. S. 156. Odets, als Urheber der Stücks, gab Amateurgruppen die Erlaubnis, das Stück kostenlos, sprich ohne Anspruch auf Tantiemen geltend zu machen, zu produzieren, während er von semiprofessionellen Theaterinstitutionen reduzierte Lizenzzahlungen entgegennahm. Vgl. Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 200.

revolutionäre Geist, der durch *Lefty* an jenem Premierenabend entfacht wurde, sollte die Mitglieder des „Group Theatre“ noch lange prägen, einen aber ganz besonders: Elia Kazan. Die Reaktionen auf das Stück haben auf ihn einen besonderen Eindruck hinterlassen.¹⁴¹ Seine Rolle – er spielt einen der streikenden Taxifahrer - in dem Stück war zwar klein, aber keinesfalls unbedeutend. Er ist es, der am Ende des Stückes, inkognito im Publikum sitzend, aufspringt und mit seinem Ruf nach Streik das Publikum zu lautstarken „Streik!“-Sprechchören animiert, und auch wenn sein Beitrag hier reduzierter ist als in seinen zukünftigen Arbeiten, so erkennt man bereits hier sein Faible für soziale Problemstellungen, welches sein künstlerisches Schaffen durchzieht.¹⁴² Eine interessante Parallele, die *Waiting for Lefty* zu Kazans späteren Filmen aufweist und im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch von Bedeutung sein wird, ist die in diesem Stück als Subtext eingeschriebene Beziehung zwischen zwei Brüdern. In einer früheren Szene erscheint Kazan und enttarnt seinen eigenen Bruder als Informanten des Gangsterbosses, Mr. Fatt, welcher die Union kontrolliert: fast 20 Jahre später, in seinem preisgekrönten Film *ON THE WATERFRONT*, greift Kazan genau diese problematische familiäre Konstellation und den Verrat innerhalb ebendieser noch einmal auf, jedoch mit anderer Rollenverteilung, worauf ich später noch einmal zurückkommen werde.¹⁴³

3.1.3. Spätere Jahre und Auflösung

Der Erfolg von *Waiting for Lefty* machte das „Group Theatre“ schlagartig landesweit bekannt und bedeutete den Durchbruch für einige ihrer Mitglieder. In den folgenden Jahren produzierte das Kollektiv noch einige andere Stücke: *Till the Day I Die*, welches oft gemeinsam mit *Lefty* als Doppelfeature aufgeführt wurde,¹⁴⁴ *Awake and Sing!*, welches trotz Veto von Lee Strasberg in Produktion ging¹⁴⁵ sowie die von Clifford Odets geschriebenen Stücke *Golden Boy* und *Paradise Lost* sind nur einige der insgesamt 23 Produktionen, die die „Group“ in den knapp 10 Jahren ihres Bestehens und trotz vieler Hürden auf die Bühne gebracht hat.¹⁴⁶ Elia Kazan übernahm schließlich 1938 als Theaterregisseur seine erste große Produktion mit dem wenig erfolgreichen Stück *Casey*

¹⁴¹ Vgl. Atkinson, Michael / Hoberman, Jon (1999): *A Snitch in Time*. In: *The Village Voice*. S. 42.

¹⁴² Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 200f.

¹⁴³ Vgl. Shulman, Robert: *The Cold War on the Waterfront*. S. 33.

¹⁴⁴ Vgl. Clurman, Harold: *The Fervent Years*. S. 164.

¹⁴⁵ Vgl. Atkinson, Michael / Hoberman, Jon: *A Snitch in Time*. S. 39. Die kommunistische Fraktion der Partei, zu der ironischerweise auch Strasbergs Frau Paula zählte, hatte die Produktion durchgesetzt.

¹⁴⁶ Vgl. Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 411.

Jones von Robert Ardrey.¹⁴⁷ Kazan inszenierte noch zwei weitere Stücke für die „Group“, *Quiet City* (1939) und *Thunder Rock* (1940),¹⁴⁸ bevor sich das Kollektiv Ende 1940 auflöste, als der Versuch, ein erneuertes „Group Theatre“ zu etablieren, scheiterte.¹⁴⁹

3.2. Aufstieg zum erfolgreichen Theater- und Filmregisseur (1940 – 1951)

Nach seiner Zeit mit dem „Group Theatre“ versuchte Kazan, gemeinsam mit anderen Kollegen, mit dem „Dollar Top Theatre“ eine neue Theaterinstitution auf die Beine zu stellen, welche trotz großer Bemühungen und dem Versprechen, große Theaterproduktionen zu günstigen Eintrittspreisen anzubieten, nie den Spielbetrieb aufnehmen konnte.¹⁵⁰ Aber das sollte keinesfalls das Ende von Kazans Karriere am Theater bedeuten: Anfang der 1940er etablierte er sich schließlich als einflussreicher Regisseur am Broadway und feierte Erfolge mit Thornton Wilders *The Skin of Our Teeth* (1942), S. J. Perelmans, Ogden Nashs und Kurt Weills *One Touch of Venus* (1943) und Franz Werfels *Jacobowsky and the Colonel* (1944).¹⁵¹

3.2.1. Erste Filmarbeiten

Bereits während seiner Zeit als Ensemblemitglied beim „Group Theatre“ sammelte Elia Kazan erste Erfahrungen im filmischen Bereich. Er arbeitete an dem Fantasy-Kurzfilm *PIE IN THE SKY* (1934) mit, an welchem sich auch andere „Group“-Schauspieler beteiligten und assistierte später dem Fotografen Ralph Steiner bei seinem Dokumentarfilm *PEOPLE OF THE CUMBERLANDS* (1936), produziert von Frontier Films, einer Gruppe Dokumentarfilmer.¹⁵² Seinen ersten Spielfilm drehte Kazan schließlich 1945: *A TREE GROWS IN BROOKLYN*, die Adaptation eines semi-autobiographischen Romans der Autorin Betty Smith und seine erste Zusammenarbeit mit Twentieth Century-Fox.¹⁵³ Obwohl es seine

¹⁴⁷ Vgl. Clurman, Harold: *The Fervent Years*. S. 218.

¹⁴⁸ Vgl. Dahl, Scott (2009): *A Metaphorical Mise-en-scène: Elia Kazan and Max Gorelik at the Group Theatre*. In: White, Christine A. (Hg.): *Directors & Designers*. Bristol, UK; Chicago, Illinois, USA: Intellect. S. 196.

¹⁴⁹ Vgl. Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 411.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 413. Der Name „Dollar Top Theatre“ leitete sich von ebendiesem Grundsatz ab, Tickets für nur je einen Dollar zu verkaufen.

¹⁵¹ Vgl. Thomson, David (2003): *An Actor Prepares*. In: Rapf, Joanna E. (Hg.): *On the Waterfront*. S. 95.

¹⁵² Vgl. Neve, Brian: *The Personal and the Political*. S. 24.

¹⁵³ Vgl. Neve, Brian: *The Cinema of an American Outsider*. S. 12 zitiert nach: *Elia Kazan Fragebogen*. In: Tay Garnett Material, Folder 179. Lewis Milestone Collection. Academy of Motion Picture Arts and

erste Arbeit als Filmregisseur war, zeichnete er sich bereits hier für sein außerordentliches Gespür für Schauspielführung aus: Nebendarsteller James Dunn erhielt einen „Academy Award“, während Jungschauspielerin Peggy Ann Garner mit dem „Juvenile Award“ ausgezeichnet wurde.¹⁵⁴ Dass Kazan gerne auch zu unkonventionellen Mitteln greift, um aus seinen Schauspielern die gewünschte Performance herauszuholen, beschreibt Dan Georgakas anhand dieses Films in einem Artikel zu Kazan:

„During the filming of *A TREE GROWS IN BROOKLYN*, in order to get his child star to cry in a fearful, panicky manner, Kazan told her of the dangers her father, a pilot flying perilous bombing missions in Europe, faced daily. A near-hysterical Garner was in an actual state of panic when her scene was shot.“¹⁵⁵

3.2.2. Durchbruch am Broadway und in Hollywood

1947 beginnt für Elia Kazan dann das produktivste und erfolgreichste persönliche Jahrzehnt seiner Karriere. Allein 1947 drehte er drei Filme in Hollywood (*SEA OF GRASS*; *BOOMERANG!*; *GENTLEMAN'S AGREEMENT*) und übernahm am Broadway die Regie zu Arthur Millers *All My Sons* und Tennessee Williams' *A Streetcar Named Desire* – zwei Stücke, welche eine fruchtbare und enge Partnerschaft, sowohl professionell als auch privat, mit beiden Schriftstellern begründeten. Zusammen mit Robert Lewis und Cheryl Crawford, mit denen er bereits im „Group Theatre“ zusammenarbeitete, gründete Kazan in diesem Jahr auch das „Actors Studio“,¹⁵⁶ die vermutlich bekannteste Schauspielerschule der Welt, nicht zuletzt, weil dort das revolutionäre, von Konstantin Stanislawski konzipierte und von Lee Strasberg weiterentwickelte, „Method Acting“, gelehrt wurde.¹⁵⁷ Seit der Gründung gingen unzählige Schauspielgrößen aus dieser Institution hervor, unter anderem Marlon Brando, Julie Harris, Lee J. Cobb, Montgomery Clift, Shelley Winters, und James Dean, um nur einige zu nennen.¹⁵⁸ Kazan selbst arbeitete bei vielen seiner Stücke und Filme mit Schauspielern aus dem „Actors Studio“

Sciences. Damals arbeitete er noch nicht mit Darryl F. Zanuck als Produzent zusammen, sondern mit Louis Lighton.

¹⁵⁴ Vgl. https://www.imdb.com/event/ev0000003/1946/1?ref_=ttawd_ev (08.06.2020) Der „Juvenile Award“ wurde damals für die besten Kinderdarsteller verliehen, diese Kategorie wurde aber Anfang der 1960er Jahre wieder aufgegeben.

¹⁵⁵ Georgakas, Dan (2011): *Kazan, Kazan*. In: *Cineaste – America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*. 36. Jg. Nr. 4. S. 5.

¹⁵⁶ Vgl. Brady, Leo: *On the Waterfront*. S. 9.

¹⁵⁷ Vgl. Wexman, Virginia Wright (2004): *Masculinity in Crisis*. In: *Movie Acting. The Film Reader*. S. 131.

¹⁵⁸ Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 200.

zusammen, wobei seine Zusammenarbeit mit Marlon Brando sicherlich zu den erfolgreichsten zählt. Kazan blieb bis 1964 einer der Direktoren des „Actors Studios“.¹⁵⁹

BOOMERANG!, sein zweiter Film für Twentieth Century-Fox und seine erste Zusammenarbeit mit Produzent Darryl Zanuck, weist bereits jene semi-dokumentarische Ästhetik auf, die die frühe Phase von Kazans Filmschaffen kennzeichnet, wobei ein gewisser Einfluss bei diesem Film, in dem es um einen zu Unrecht des Mordes beschuldigten Mannes geht,¹⁶⁰ auch dem Produzenten Louis de Rocheffort zugeschrieben wird, der die Wochenschauen für *The March of Time* kreierte hatte, aber auch Twentieth Century-Fox selbst, welches sich einen Namen für seine realistischen Sozialdramen zu jener Zeit gemacht hatte.¹⁶¹ Filmhistorikerin Giuliana Muscio sieht in dem Film bereits erste Vorzeichen für Kazans „politische Zwiespältigkeit“, die oft mit seiner HUAC-Kooperation erklärt wird:

„In Wirklichkeit weisen schon BOOMERANG (BUMERANG, 1947) und PANIC IN THE STREETS (UNTER GEHEIMBEFEHL, 1950), die Kazan vor seiner dramatischen Aussage vor dem HUAC gedreht hat, auf ein quälendes Verhältnis zur Autorität und zur etablierten Herrschaft hin, das am Schluss immer positiv gewendet wird. Kazan wurde wahrscheinlich zum Denunzianten, weil er ein problematisches Demokratieverständnis hatte und seine Rolle als Intellektueller innerhalb der Massenmedien äußerst zwiespältig begriff.“¹⁶²

Kazan selbst schreibt über diesen Film in einer seiner zweiten HUAC-Aussage beigefügten eidesstattlichen Erklärung, in welcher er jede seiner Regiearbeiten kurz kommentiert und auf ihre pro-amerikanischen Sichtweisen hinweist:

„BOOMERANG (picture), 1946: Based on an incident in the life of Homer Cummings, later Attorney General of the United States. It tells how an initial miscarriage of justice was righted by the persistence and integrity of a young district attorney, who risked his career to save an innocent man. This shows the exact opposite of the Communist libels in America.“¹⁶³

¹⁵⁹ Vgl. Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 420.

¹⁶⁰ Vgl. Rapf, Joanna E.: *Introduction: ‚The Mysterious Way of Art‘*. S. 6f.

¹⁶¹ Vgl. Georgakas, Dan: *Kazan, Kazan*. S. 6.

¹⁶² Muscio, Giuliana: *Hexenjagd in Hollywood*. S. 119.

¹⁶³ Kazan, Elia: *Executive Hearing*. 10. April 1952. S. 486ff.

Sein zweiter 1947 veröffentlichter Film, *SEA OF GRASS*, mit dem Hollywood-Traumpaar Spencer Tracy und Katharine Hepburn in den Hauptrollen, ist dagegen einer von Kazans weniger beachteten Filmen.

3.2.3. GENTLEMAN'S AGREEMENT (USA 1947)

Der dritte Film jedoch, *GENTLEMAN'S AGREEMENT*, wurde schließlich sein erster großer Erfolg als Filmregisseur. Wieder mit Darryl Zanuck als Produzent, nahm sich Kazan eines heiklen Tabuthemas, besonders zu jener Zeit, an: Antisemitismus. Die Buchvorlage von Laura Z. Hobson war ein Bestseller, der, auch wenn es für viele Leser zu jener Zeit den Anschein erweckt haben dürfte, keine autobiographischen Züge aufweist, obwohl Hobson selbst jüdischer Abstammung ist.¹⁶⁴ Die Geschichte handelt von einem Journalisten, Phil Green (Gregory Peck), der, um für einen Artikel zu recherchieren, vorgibt, jüdisch zu sein. Für die damalige Zeit war dies ein sehr gewagtes Projekt, auch wenn der Film starke melodramatische Züge annimmt, die den semi-dokumentarischen Anspruch etwas konterkariert. Kazan selbst sagte später einmal über diesen Film:

„It's too nice,“ he said. „It doesn't get into the parts of anti-Semitism that persist and hurt.“¹⁶⁵

Kazans Biograph Richard Schickel stimmt dem nicht ganz zu, und schreibt *GENTLEMAN'S AGREEMENT* die Bedeutung zu, einen großen Anteil an der Veränderung der gesellschaftlichen Situation und eines größeren Bewusstseins und einer größeren Toleranz gegenüber der jüdischen Bevölkerung seit der Veröffentlichung des Films Ende 1947 geleistet zu haben.¹⁶⁶ Trotz der eher zwiespältigen Rezeption wurde der Film vielfach ausgezeichnet, u.a. mit „Academy Awards“ für den besten Film und für die beste Regie, zu genau jener Zeit, in der Hollywood ihr eigener Liberalismus zum Verhängnis werden sollte.¹⁶⁷ Damit reiht sich *GENTLEMAN'S AGREEMENT* in eine Riege preisgekrönter und sozialkritischer Filme renommierter Regisseure jener Zeit wie *THE LOST WEEKEND* (USA 1945, Billy Wilder), *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (USA 1946, William Wyler) und *CROSSFIRE* (USA 1947, Edward Dmytryk) ein.¹⁶⁸ Doch Kazan

¹⁶⁴ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 158.

¹⁶⁵ Ebd. S. 163.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. Thomson, David: *An Actor Prepares*. S. 96.

¹⁶⁸ Vgl. Sbardellati, John (2008): *Brassbound G-Men and Celluloid Reds: The FBI's Search for Communist Propaganda in Wartime Hollywood*. In: *Film History*. 20. Jg. Nr. 4. S. 430. *CROSSFIRE* handelte, ebenso wie *GENTLEMAN'S AGREEMENT*, von Antisemitismus.

schöpfte sein Potenzial bei weitem noch nicht aus und musste sich, trotz des Prestige, das ihm bereits verliehen wurde, erst noch als formidabler Filmmacher beweisen.¹⁶⁹

3.2.4. PINKY und weitere Regiearbeiten (1949 – 1951)

Zwei Jahre nach den Erfolgen mit den Stücken *All My Sons*, *A Streetcar Named Desire* sowie dem Film GENTLEMAN'S AGREEMENT hat sich Elia Kazan nicht nur am Broadway, sondern mittlerweile auch in Hollywood und speziell bei Twentieth Century-Fox einen so exzellenten Ruf erarbeitet, dass Darryl Zanuck ihn prompt in einem Notfall um Hilfe gebeten hatte: nur einen Monat nach der Uraufführung von Arthur Millers später mit dem „Pulitzer-Preis“ ausgezeichneten Stücks *Death of a Salesman* am Broadway sollte er die Regie für PINKY (USA 1949), der Adaption des Romans *Quality*,¹⁷⁰ eines Plädoyers gegen Rassismus, übernehmen, da der ursprüngliche Regisseur, John Ford, sich nicht nur mit Zanuck überworfen hatte, weil Ford statt im Studio an Originalschauplätzen drehen wollte, sondern der Regisseur sich auch mit Schauspielerin Ethel Waters nicht verstand.¹⁷¹ Kazan, ein großer Bewunderer Fords, wurde von diesem in seiner filmischen Arbeit inspiriert und holte sich Ratschläge von dem erfahrenen Filmmacher ein.¹⁷² Hier nun musste er ihn aber ersetzen, um den Film fertigzustellen. PINKY war nicht minder kontrovers als GENTLEMAN'S AGREEMENT, wenn nicht sogar noch mehr: der Film handelt von Pinky, einer jungen afroamerikanischen Krankenschwester, die jedoch als weiß angesehen wird,¹⁷³ die aus dem Norden in ihre Heimatstadt in den Südstaaten zurückkehrt, wo sie mit den dortigen Rassenproblemen konfrontiert wird. Dort angekommen, übernimmt sie die Pflege einer einsamen alten Frau, die ihr zum Dank ihr Anwesen vermachen möchte, was zu einem erbitterten Rechtsstreit führt.¹⁷⁴ Auch PINKY weist, trotz des sozialkritischen Themas und der semi-dokumentarischen Ästhetik, melodramatische Plotelemente auf, die, ähnlich wie schon zuvor GENTLEMAN'S AGREEMENT, weniger auf eine nüchterne Betrachtung abzielen, sondern vielmehr dazu dienen, starke Emotionen hervorzurufen.

¹⁶⁹ Vgl. Thomson, David: *An Actor Prepares*. S. 96.

¹⁷⁰ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 202. Autor war Cid Rickett Sumner, der Exzerpte seiner Geschichte erstmals im Dezember 1945 im *Ladies' Home Journal* publizierte.

¹⁷¹ Vgl. Neve, Brian: *The Cinema of an American Outsider*. S. 24.

¹⁷² Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 201f.

¹⁷³ Jeanne Crain, die Darstellerin von Pinky, ist auch weißer Abstammung.

¹⁷⁴ Vgl. Frierson, Sharon Melody (2013): *Racing the Biracial Body: Biracial Performativity and Interpretation in PINKY and CAUCASIA*. Los Angeles, CA: University of California Press. S. 15.

Kazan und Darryl Zanuck brachten mit PINKY erneut ein kontrovers diskutiertes Tabuthema auf die Leinwand, dass gerade zu jener Zeit – Ende der 1940er Jahre – als ausgesprochen problematisch galt und damit Hollywoods Zensurbehörde, die „Production Code Administration“ (PCA) auf den Plan rief, welche die Befürchtung äußerte, dass die ohnehin schon schwierige Situation, insbesondere in den Südstaaten, wo ganz besonders restriktive Regelungen für die dortige „Black Community“ galten, noch einmal neu eskalieren könnte. Letztendlich oblag die Verantwortung des Projekts allein bei Twentieth Century-Fox.¹⁷⁵ Bei seiner Premiere im Herbst 1949 erhielt der Film gemischte Kritiken: einerseits wurde er für den Mut, sich des heiklen Themas anzunehmen, gelobt, andererseits aber die stereotypisierte Charakterzeichnung insbesondere der von Ethel Waters gespielten Aunt Dicey, als resolute, messerschwingende „Mammy“ kritisiert.¹⁷⁶ Aber PINKY war sehr erfolgreich in einigen Großstädten in den Südstaaten, wie etwa New Orleans, Atlanta und Pittsburgh, wo der Film überdurchschnittlich gut besucht war, womit der Film kommerziell erfolgreicher war als die thematisch ähnlichen Filme über Rassismus, HOME OF THE BRAVE (USA 1949, Mark Robson) und LOST BOUNDARIES (USA 1949, Alfred L. Werker).

Wenn man Kazans frühe filmische Werke aus den 1940er Jahren charakterisieren und mit seinen späteren Werken vergleichen möchte, so bringt es Estelle Changas sehr gut auf den Punkt:

„In films like BOOMERANG! (1947), GENTLEMAN’S AGREEMENT (1947), and PINKY (1949), Kazan was attacking a social problem in abstract terms – political corruption, anti-Semitism, racial prejudice. These early works, which first brought Kazan to the attention of American audiences and established him as a major directorial talent in the late Forties, were liberal do-gooder films designed to right some evil. In contrast to such sermons and preachments, the films of the mid-Fifties and Sixties were intense examinations of characters whom Kazan identified with and recognized as close to himself. In later years Kazan became more deeply involved in the psychological exploration of personal crises.“¹⁷⁷

Während Kazans frühe Filme mehr von den Themen dominiert wurden, die sie anzuprangern versuchten, treten in den Filmen, die er nach seiner HUAC-Aussage gedreht hat, in der Tat persönliche Schicksale mehr in den Vordergrund, die die eigentlichen

¹⁷⁵ Vgl. Clark, Ginger: *Cinema of Compromise*. S. 181f.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 185f. „Mammy“ bezeichnet eine Haushälterin.

¹⁷⁷ Changas, Estelle (1972): *Elia Kazan’s America*. In: *Film Comment*. 8. Jg. Nr. 2 S. 9.

Themen (z.B. Revolution, Korruption, Medienkritik) in den Schatten stellen, die eigentliche Problemstellung etwas vernachlässigen und stattdessen mehr Wert auf psychologische Charakterstudien legen. Vor allem aber haben diese Filme eines gemeinsam: sie alle handeln zu einem gewissen Grad von Verrat.¹⁷⁸

Anfang der 1950er Jahre drehte Kazan zunächst den Thriller PANIC IN THE STREETS (USA 1950) über eine Pandemie in New Orleans und die Bemühungen eines Gesundheitsinspektors, diese einzudämmen, bevor er im darauffolgenden Jahr mit der Verfilmung von A STREETCAR NAMED DESIRE, sein erster Film für Warner Bros., einen großen Erfolg als Filmregisseur verbuchen konnte. Das klaustrophobische, intensive Familiendrama, mit Marlon Brando, Vivien Leigh, Karl Malden und Kim Hunter besetzt, etablierte nicht nur Brando als Filmschauspieler, sondern auch das im „Actors Studio“ gelehrt „Method Acting“ in Hollywood. Der Film wurde nicht zuletzt dank seiner starken schauspielerischen Darbietungen vielfach preisgekrönt.¹⁷⁹

3.3. Wendepunkt: HUAC und der schleichende Imageverlust

Zu dieser Zeit hatte Elia Kazan seine kommunistische Vergangenheit zwar bereits lange hinter sich gelassen, das bedeutete aber nicht, dass sie ihn nicht früher oder später wieder einholen hätte können. Und genau das ist Anfang 1952 dann auch eingetreten. Kazans Name war dem Komitee aber schon weitaus länger bekannt: bereits 1947 hatte Jack Warner Kazan als Kommunist bezeichnet.¹⁸⁰ Doch zum Zeitpunkt der ersten HUAC-Ermittlungen schien der Regisseur noch nicht von allzu großem Interesse für den Ausschuss gewesen zu sein. Das änderte sich jedoch vier Jahre später, denn zu diesem Zeitpunkt war Kazan nicht nur ein enorm erfolgreicher und gefragter Theater- und Filmregisseur, seine Vergangenheit mit der Kommunistischen Partei machte ihn auch zu einem strategisch wertvollen Zeugen für das Komitee. Aber nicht nur für HUAC: auch die Gegner des Komitees für unamerikanische Umtriebe setzten ihre Hoffnungen auf ihn. Victor Navasky schrieb dazu:

„If Kazan had refused to cooperate [with HUAC],‘, speculates one director-victim of the day, ‚he couldn’t have derailed the Committee, but he might well have broken the

¹⁷⁸ Vgl. Atkinson, Michael / Hoberman, Jon: *A Snitch in Time*. S. 39ff. Die Autoren nennen hierbei jeden von Kazans sechs Filmen zwischen 1954 und 1961 – ON THE WATERFRONT, EAST OF EDEN (USA 1955), BABY DOLL, A FACE IN THE CROWD (USA 1957), WILD RIVER (USA 1960) und SPLENDOR IN THE GRASS (USA 1961).

¹⁷⁹ So gewann A STREETCAR NAMED DESIRE bei den „Academy Awards“ gleich drei Darstellerpreise: Hauptdarstellerin (Leigh), Nebendarsteller (Malden) und Nebendarstellerin (Hunter), sowie eine Nominierung für Brando als Hauptdarsteller. Damit ist STREETCAR neben NETWORK (USA 1976, Sidney Lumet) einer von nur zwei Filmen mit drei Darstellerpreisen bei der „Oscar“-Verleihung.

¹⁸⁰ Vgl. Atkinson, Michael / Hoberman, Jon: *A Snitch in Time*. S. 38.

blacklist. He was too important to be ignored.' Probably no single individual could have broken the blacklist in April 1952, and yet no person was in a better strategic position to try than Kazan, by virtue of his prestige and economic invulnerability, to mount a symbolic campaign against it, and by this example inspire hundreds of fence sitters to come over to the opposition."¹⁸¹

Kazans Situation schien folgendermaßen: sich dem Komitee zu widersetzen, hätte zwar nach wie vor eine Anklage wegen Missachtung des Kongresses zur Folge gehabt und Kazan hätte sich nichtsdestotrotz auf Hollywoods „Blacklist“ wiedergefunden. Aber da Kazan nach wie vor auch am Broadway sehr erfolgreich war und die „Blacklist“ dort so gut wie keinen Einfluss ausüben konnte, hätte er immer noch dort seine lukrative Karriere fortsetzen können.¹⁸² Wie Kazan seinem engen Freund und kreativem Partner Arthur Miller kurz vor seiner zweiten Aussage mitgeteilt hatte, war Kazan aber gar nicht mehr daran interessiert, ans Theater zurückzukehren.¹⁸³ Und, wie er der Schriftstellerin Lillian Hellman in etwa zur selben Zeit erzählte, „I made \$400,000 last year from films. But [Twentieth Century-Fox-Präsident Spyros, Anm.] Skouras says that I will never make another movie if I don't cooperate.“¹⁸⁴ Kritiker werfen Kazan dementsprechend vor, des Geldes wegen mit HUAC kooperiert zu haben. Einige behaupteten sogar, dass Kazan am Tag nach seiner Aussage einen neuen, lukrativen Vertrag mit Fox abgeschlossen haben soll, ein Gerücht, welches weder bestätigt noch widerlegt wurde und von Kazan selbst stets abgestritten wurde.¹⁸⁵ An dieser Stelle steht man vor widersprüchlichen Äußerungen und Angaben, die eine objektive Auseinandersetzung mit der Person Elia Kazan und der Geschichte erschwert.

3.3.1. Kazans HUAC-Aussagen

Fakt ist jedenfalls: am 14. Januar 1952 stand Kazan HUAC in Washington, D.C. erstmals in einer geschlossenen Sitzung Rede und Antwort.¹⁸⁶ Vor dem Hearing, so beschrieb es Kazan später in seiner Autobiographie, hatte er ein Meeting mit dem

¹⁸¹ Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 200.

¹⁸² Vgl. Niemi, Robert (2006): *History in the Media: Film and Television*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO. S. 320f.

¹⁸³ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 265.

¹⁸⁴ DiAngelo, Linda M.: *Elia Kazan Controversy*. S. 32f.

¹⁸⁵ Vgl. u.a. Smith, Wendy: *Real Life Drama*. S. 417. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 273. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 237.

¹⁸⁶ Das Transkript zu dieser ersten Anhörung lag 50 Jahre lang unter Verschluss und wurde erst im Januar 2002 veröffentlicht. Vgl. Neve, Brian: *Elia Kazan's First Testimony*. S. 251. In Neves Text ist auch das gesamte Transkript dieser Aussage enthalten.

Chefermittler des Komitees, Raphael Nixon, in welchem dieser Kazan auf den speziellen Status seiner Anhörung und der damit verbundenen Geheimhaltung hinwies, ihn zugleich aber auch ersuchte, seine Entscheidung, keine Namen nennen zu wollen, zu überdenken. Hierfür erhielt Kazan dann auch schriftliche Aufzeichnungen der ein Jahr zuvor durchgeführten Verhöre mit Regisseur Edward Dmytryk sowie den Autoren Richard Collins und Budd Schulberg.¹⁸⁷ Kazan änderte seine Meinung jedoch nicht: er sprach über seine eigenen Erfahrungen mit der Kommunistischen Partei, Namen anderer ihm bekannter Mitglieder nannte er nicht, selbst als er auf die Risiken hingewiesen wurde, die Missachtung des Kongresses in sich bergen. Am Ende brachte Nixon Kazan gegenüber seine Unzufriedenheit darüber zum Ausdruck, was Kazan berechtigterweise verunsichert hatte. Kazan musste befürchten, ein weiteres Mal vorgeladen zu werden – diesmal öffentlich.¹⁸⁸ Das erhöhte den Druck auf Kazan, der sich bewusst war, dass sowohl seine Karriere als auch seine Reputation auf dem Spiel standen, und er sich zwangsläufig für das eine entscheiden und dafür das andere opfern wird müssen. Die Entscheidung machte er sich allerdings nicht leicht und er führte viele Gespräche mit Freunden und Weggefährten, vor allem jene, die er ans Komitee verraten würde.¹⁸⁹ Kazan entschied sich für seine Karriere und für die Kooperation mit HUAC: am 10. April 1952 trat er, abermals in einer geschlossenen Sitzung, wieder vor das Komitee und durfte ein vorgefertigtes Statement verlesen, in dem er neben einigen Parteifunktionären acht ehemalige Mitglieder des „Group Theatre“ nannte, mit denen er Mitte der 1930er Jahre der kommunistischen Einheit der Gruppe angehört hatte.¹⁹⁰

3.3.2. Kazans öffentliche Stellungnahmen / Reaktionen

Am Tag darauf wurde Kazans zweite Aussage veröffentlicht, und wiederum einen Tag später publizierte die *New York Times* eine ganzseitige Anzeige, geschrieben von Kazans Ehefrau Molly Day Thacher, in der Kazan seine Sicht darzulegen und sein Handeln zu verteidigen versuchte. Vor allem aber war diese Anzeige ein Angriff auf die

¹⁸⁷ Vgl. Neve, Brian: *The Cinema of an American Outsider*. S. 61 zitiert nach Kazan, Elia (1988): *A Life*. New York: Alfred A. Knopf. S. 432, 445. Schulberg, den Kazan zu dieser Zeit noch gar nicht kannte, wurde später sein kreativer Partner bei *ON THE WATERFRONT* und *A FACE IN THE CROWD*.

¹⁸⁸ Vgl. Ryskind, Allan H. (2015): *Hollywood Traitors: Blacklisted Screenwriters: Agents of Stalin, Allies of Hitler*. Washington D.C.: Regnery History. S. 153f.

¹⁸⁹ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 232f.

¹⁹⁰ Neve, Brian: *The Cinema of an American Outsider*. S. 67f. Diese Mitglieder waren Tony Kraber, Lewis Leverett, J. Edward Bromberg, Phoebe Brand, Morris Carnovsky, Paula Miller Strasberg, Art Smith und Clifford Odets. Odets und Kazan vereinbarten, sich gegenseitig vor HUAC zu nennen, was Odets wiederum einen Monat später dann auch tat.

Kommunistische Partei und ihre Ideologien und ein Aufruf, seinem Beispiel zu folgen und ebenfalls mit den amerikanischen Behörden zu kooperieren.¹⁹¹ Mehr noch als die Aussage an sich dürfte es diese öffentliche Bekanntmachung gewesen sein, die Kazan endgültig die Sympathien seiner Kollegen gekostet hat.¹⁹² Nicht nur, dass Kazan einige von ihnen an HUAC verraten hatte, auch die Bereitschaft, dies öffentlich zu adressieren ohne dabei Reue und Mitgefühl für jene zu demonstrieren, deren Karrieren und Existenzen durch die Verhöre bedroht und teils zerstört wurden, fügten seinem ohnehin schon angeschlagenen Image nur noch größeren Schaden zu.¹⁹³ Dass dieses Gefühl des Verrats nicht einseitiger Natur gewesen sein dürfte und wie Kazan auf dieses unrühmliche Kapitel seiner Karriere künstlerisch reagierte, verarbeitete er in den Filmen, die er zu jener Zeit inszenierte.

3.4. Filmische Vergangenheitsbewältigung (1952 – 1955)

3.4.1. Die Mexikanische Revolution als antikommunistische Metapher

Im selben Jahr seiner HUAC-Aussagen veröffentlichte Elia Kazan seine lange geplante Biographie über den legendären mexikanischen Revolutionär Emiliano Zapata, für die er mit dem Schriftsteller John Steinbeck als Drehbuchautor zusammenarbeitete.¹⁹⁴ Kazan plante, den Film an Originalschauplätzen in Morelos zu drehen und wollte sich die Unterstützung der mexikanischen Filmindustrie sichern. Doch der Plan scheiterte, als Kazan und Steinbeck ihr Drehbuch vorlegten und ihre Absicht äußerten, Marlon Brando als Zapata zu besetzen. Die beiden vermuteten jedoch auch, dass die Kommunistische Partei hinter dem Widerstand gegen ihr Filmprojekt steckte und dabei eine tragende Rolle gespielt hätte.¹⁹⁵ Kazan legte sich schließlich auf einen Drehort in Texas nahe der amerikanisch-mexikanischen Grenze am Rio Grande fest.¹⁹⁶

¹⁹¹ Vgl. Braudy, Leo: *On the Waterfront*. S. 21. Smith, Jeff (2014): *Film Criticism, the Cold War and the Blacklist. Reading the Hollywood Reds*. University of California Press. S. 128f zitiert nach Kazan, Elia: *A Statement. Advertisement*. In: *New York Times*. 12. April 1952. S. 7.

¹⁹² Vgl. z.B. Braudy, Leo: *On the Waterfront*. S. 21.

¹⁹³ Kazan, so Richard Schickel, erwähnte diese Anzeige, die er sich als taktischen Fehler eingestehen musste, danach nur ein einziges Mal kurz in seiner Autobiographie. Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 272 zitiert nach Kazan, Elia (1988): *A Life*. S. 466.

¹⁹⁴ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 236. Bereits 1935, nach einer kurzen Reise nach Mexiko, soll Kazan Pläne für ein derartiges Filmprojekt geäußert haben

¹⁹⁵ Vgl. Schoenwald, Jonathan (1996): *Rewriting Revolution: The Origins, Production and Reception of ‚VIVA ZAPATA!‘*. In: *Film History*. 8. Jg. Nr. 2. S. 118.

¹⁹⁶ Vgl. Schickel, Richard (2006): *Elia Kazan: A Biography*. S. 241.

Der Film schildert den Aufstieg des einfachen mexikanischen Bauern Emiliano Zapata (Brando), der mithilfe seines Bruders Eufemio (Anthony Quinn) und des politischen Beraters Fernando Aguirre (Joseph Wiseman) eine Revolution gegen Staatsoberhaupt Porfirio Díaz (Fay Roope) anführt, um den im Exil lebenden idealistischen, aber schwachen Revolutionär Madero (Harold Gordon) zum Präsidenten zu machen, der jedoch bereits nach kurzer Zeit im Amt ermordet wird. In den Wirren politischer Intrigen wird Zapata schließlich selbst Präsident, kann mit seiner neuen Machtposition aber nicht umgehen und kehrt zu seinen Leuten zurück, die mittlerweile von Eufemio unterdrückt werden, bevor er wenig später vom neuen Regime, assistiert von Aguirre, in einen Hinterhalt gelockt und ermordet wird.

VIVA ZAPATA! stand zum Zeitpunkt von Kazans HUAC-Aussage kurz vor der Veröffentlichung, dementsprechend nervös war der Präsident von Twentieth Century-Fox, Spyros Skouras, sodass er sämtliche an diesem Projekt beteiligten Personen aufforderte, ihre politischen Ansichten und Kooperationen schriftlich offenzulegen. Um schlechte Presse zu vermeiden, leitete er diese Erklärungen an den Klatschreporter des *Hollywood Reporter*, George Sokolsky, weiter, doch als die Publikation das unter Verschluss gehaltene Transkript von Kazans erster, „unkooperativer“ Anhörung erhielt, verstärkte dies den Druck auf den Regisseur, ausführlich mit dem Ausschuss zu kooperieren.¹⁹⁷ Darryl Zanuck sagte zu ihm: „Name the names, for chrissake. Who the hell are you going to jail for? You’ll be sitting there and someone else will sure as hell name those people. Who are you saving?“¹⁹⁸ Eine Aufforderung, die seinen Entschluss maßgeblich beeinflusst haben dürfte.

In seiner, der zweiten HUAC-Aussage beigefügten, kommentierten Auflistung aller Regiearbeiten am Theater und fürs Kino schrieb Kazan folgendes über VIVA ZAPATA:

„VIVA ZAPATA (picture, my most recent one), 1951: This is an anti-Communist picture. Please see my article on political aspects of this picture in the *Saturday Review* of April 5, which I forwarded to your investigator, Mr. Nixon.“¹⁹⁹

Kazan bezeichnet den Film dezidiert als antikommunistisch, ohne jedoch, wie bei seinen anderen Arbeiten, einen diese Aussage stützenden oder erklärenden Satz

¹⁹⁷ Vgl. Atkinson, Michael / Hoberman, Jon: *A Snitch in Time*. S. 39.

¹⁹⁸ Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 187.

¹⁹⁹ Kazan, Elia: *Executive Hearing*. 10. April 1952. S. 486ff. Raphael Nixon war Mitglied von HUAC während der zweiten Phase der Anhörungen und bei Kazans Aussage anwesend. Vgl. Neve, Brian: *Elia Kazan's First Testimony*. S. 257.

beizufügen. Stattdessen verweist er auf einen Brief, adressiert an die Zeitung *Saturday Review*, welcher eine Woche zuvor in dieser veröffentlicht wurde. Darin verteidigt er seinen Film gegen einige kontroverse Entscheidungen, die Kazan und Drehbuchautor John Steinbeck getroffen hatten: insbesondere jene, wonach Zapata, nachdem er das Amt des mexikanischen Präsidenten übernommen hatte, seine Machtposition wieder abgibt, um diese dem Volk zurückzugeben. Kazan verstand Zapata als Mann, der sich weder korrumpieren lassen noch sich für unehrenhafte Zwecke einsetzen würde.²⁰⁰ Ein weiterer Kritikpunkt, welchen Kazan in demselben Brief aufgriff, bezog sich auf die Figur des Fernando Aguirre, des opportunistischen Handlangers jenes Mannes, der auch immer gerade das Präsidentenamt in Mexiko innehat. Kritiker warfen Kazan und Steinbeck nach Veröffentlichung des Films vor, diesen Charakter frei erfunden und demzufolge die Geschichte der Mexikanischen Revolution falsch wiedergegeben zu haben.²⁰¹ Kazan wiederum argumentierte, dass diese Entscheidung fast ausschließlich politischer denn filmischer Natur gewesen sei, er eine weniger kontroverse Figur als Aguirre einsetzen hätte können, aber er und Steinbeck entschieden,

„...there is such a thing as a Communist mentality. We created a figure of this complexion in Fernando, whom the audience identify as ‚the man with the typewriter.‘ He typifies the men who use the just grievances of the people for their own ends, who shift and twist their course, betray any friend or principle or promise to get power and keep it.“²⁰²

Brian Neve bezeichnet diesen Charakter gar als „Stalinist heavy, while balancing their [Kazan und Steinbeck] sympathy for peasant revolution with warnings that the masses should not place too much faith in their leaders.“²⁰³

Anhand von Fernando, den Kazan und Steinbeck als unsympathischen und machthungrigen Mitläufer charakterisieren, der blind jedem zu gehorchen scheint, der gerade an der Macht sitzt,²⁰⁴ lässt sich Kazans Abgesang auf den Kommunismus und ihren idealistischen, letztlich aber von der Macht korrumpierten Anführern herauslesen.²⁰⁵ Es ist

²⁰⁰ Vgl. Schoenwald, Jonathan: *Rewriting Revolution*. S. 121 zitiert nach: Kazan, Elia (1952): *Kazan on ZAPATA!*. In: *Saturday Review*. 5. April 1952. S. 22.

²⁰¹ Vgl. Ebd. S. 120 zitiert nach: Zanuck, Darryl: *Brief an John Steinbeck*. 10. August 1950. In: MA3659, Autograph Manuscript Collection. Pierpont Morgan Library.

²⁰² Ebd. zitiert nach: Kazan, Elia: *Kazan on ZAPATA!*. S. 22.

²⁰³ Neve, Brian: *The Personal and the Political*. S. 26.

²⁰⁴ Eine ähnliche Kritik schreibt der britische Filmkritiker und Regisseur Lindsay Anderson später über die letzte Sequenz von Kazans *ON THE WATERFRONT*. Vgl. Anderson, Lindsay (1955): *The Last Sequence of ON THE WATERFRONT*. In: *Monthly Film Bulletin*. London. 24. Jg. Nr. 3. S. 127.

²⁰⁵ Vgl. Neve, Brian: *The Personal and the Political*. S. 26 zitiert nach: Young, Jeff (1999): *Kazan: The Master Director Discusses His Films*. New York: Newmarket Press. S. 93.

aber nicht nur der Verrat Fernandos an Zapata, durch den letzterer den Niedergang findet – nicht nur ein wichtiges Motiv von *VIVA ZAPATA!*, sondern von Elia Kazans nahezu gesamtem filmischen Oeuvre der 1950er Jahre und frühen 1960er Jahre – sondern auch der Verrat zwischen Brüdern, der hier erstmals ein wichtiges Handlungselement bei Kazan wird. Wie später in *ON THE WATERFRONT* und *EAST OF EDEN*, ist auch in *VIVA ZAPATA!* eine Konstellation dreier Figuren in das filmische Narrativ eingeschrieben, und in jedem dieser drei Filme steht eine Figur als Instanz zwischen zwei Brüdern: hier ist es Fernando, der maßgeblich an der Entwicklung von Emiliano Zapata als Aushängeschild der Mexikanischen Revolution beteiligt ist, während Emilianos Bruder Eufemio, zunächst ein loyaler Mitstreiter, der später jedoch selbst am Alkohol und an seiner eigenen Machtbesessenheit zerfällt,²⁰⁶ sich infolge dieser charakterlichen Entwicklung von seinem idealistischen und gerechtigkeitsbewussten Bruder entfremdet. Ich werde diese interessante Dreieckskonstellation anhand der anderen beiden Filmbeispiele noch etwas genauer untersuchen.

VIVA ZAPATA! erhielt seinerzeit gemischte Kritiken und war kein großer Erfolg beim Publikum, was sicher auch an den bereits erwähnten Kontroversen rund um den filmischen Inhalt und der Darstellung einiger Figuren,²⁰⁷ aber auch an der öffentlichen Wahrnehmung Elia Kazans gelegen haben dürfte, dessen Kooperation mit HUAC großes Aufsehen erregte.

3.4.2. Der Zirzensische Drahtseilakt

Kazan, der mittlerweile seine politische Position und seine Entscheidungen zu rechtfertigen versuchte, drehte danach für Fox, mit dem die Kooperation nicht mehr so gut ablief wie zuvor,²⁰⁸ als nächstes das auf einer wahren Geschichte beruhende Drama *MAN ON A TIGHTROPE* (USA 1953), in dem eine Zirkustruppe aus der kommunistischen Tschechoslowakei nach Deutschland zu fliehen versucht.²⁰⁹ Von allen Filmen Kazans ist dieser am offensichtlichsten ein filmisches Statement Kazans zu seiner antikommunistischen Haltung, was sich insbesondere an einer Verhörszene festmachen lässt, in dem der Hauptcharakter, Zirkusdirektor Karel Cernik, von der tschechoslowakischen

²⁰⁶ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 244.

²⁰⁷ Vgl. Schoenwald, Jonathan: *Rewriting Revolution*. S. 121.

²⁰⁸ So kürzte Darryl Zanuck Kazans Gage aufgrund der Kontroversen um seine Person, was eine gewisse Ironie in sich trägt, wenn man bedenkt, dass Zanuck ihn zuvor noch zur Kooperation mit HUAC gedrängt hatte. Vgl. Braudy, Leo: *On the Waterfront*. S. 22.

²⁰⁹ Vgl. Bessie, Alvah (Übers.) / Tailleur, Roger (Verf.): *Elia Kazan and the House Un-American Activities Committee*. S. 54.

Polizei einvernommen und befragt wird, warum er nicht die vom kommunistischen Regime vorgegebenen Richtlinien einhält. Diese Szene lässt sich aber nicht nur als filmische Allegorie über Kazans Erfahrungen mit der Partei, sondern auch jener mit HUAC interpretieren.²¹⁰ Hier findet die Aussage in Kazans Anzeige in der *New York Times*, „To be a member of the Communist Party is to have a taste of the police state.“,²¹¹ einen entsprechenden filmischen Kontext.

MAN ON A TIGHTROPE war ein kritischer wie auch kommerzieller Misserfolg, und wird gemeinhin als Tiefpunkt in Kazans Karriere angesehen, von dem er sich aber mit seinen nächsten beiden Filmen wieder rehabilitierte.²¹²

3.4.3. Biblischer Bruderzwist als allegorische Auseinandersetzung

EAST OF EDEN, ein Jahr nach seinem großen Triumph mit ON THE WATERFRONT erschienen und Kazans erster Film, den er selbst produzierte, basiert zum Teil auf dem gleichnamigen Romans von John Steinbeck, mit dem Kazan bei VIVA ZAPATA! zusammengearbeitet hatte.²¹³ Das ist nicht die einzige Parallele, die beide Filme miteinander verbindet. Im Zentrum des Films, der während des Ersten Weltkriegs spielt, steht die schwierige Beziehung der Familie Trask, insbesondere zwischen Cal (James Dean) und seinem distanzierten Vater Adam (Raymond Massey), von dem sich Cal nicht genug wertgeschätzt fühlt, sowie zwischen den beiden ungleichen Brüdern Cal und Aron (Richard Davalos). Hinzu kommen Cals Gefühle für Arons Verlobte Abra (Julie Harris). Nachdem Cal seine totgeglaubte Mutter Kate (Jo Van Fleet), die im Nachbarsort ein Bordell betreibt, ausfindig macht und mit ihrer Hilfe seinen Vater vor dem finanziellen Ruin retten möchte, was dieser aber ablehnt, erreichen die familiären Konflikte ihren Höhepunkt und Cal bringt Aron zu ihrer Mutter, was Aron so verstört, dass er sich betrinkt und wegfährt, um sich freiwillig zum Kriegsdienst zu melden. Daraufhin erleidet Adam einen Herzinfarkt, versöhnt sich am Krankenbett aber, auf Bitten Abras, die Cals Gefühle mittlerweile erwidert, mit seinem entfremdeten Sohn. Wie bereits bei VIVA

²¹⁰ Vgl. Smith, Jeff: *Film Criticism, the Cold War and the Blacklist*. S. 136f.

²¹¹ Kazan, Elia: *A Statement. Advertisement*. S. 204ff.

²¹² Vgl. Neve, Brian: „HUAC, the Blacklist and the Decline of Social Cinema. S. 80 zitiert nach: Womack Jr., John (1972): *Zapata and the Mexican Revolution*. Harmondsworth: Penguin. S. 565. Lawson, John Howard (1953): *Film in the Battle of Ideas*. New York: Masses & Mainstream. S. 38 – 50. Solomon, Aubrey (1988): *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press. S. 71, 86.

²¹³ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S. 270f. Steinbeck schrieb aber nicht das Drehbuch zu EAST OF EDEN, die Adaption übernahm Paul Osborn.

ZAPATA!, und auch bei ON THE WATERFRONT, nimmt auch hier eine Beziehung zwischen Brüdern einen wichtigen Handlungsstrang ein, die zudem von einer dritten Person noch einmal verkompliziert wird. Hier ist es der Vater der beiden Brüder, der einen zum Leidwesen des anderen stets bevorzugt und diesen mit seiner Verachtung und Gefühlskälte in die Verzweiflung treibt. Adam, die dritte Figur in dieser Konstellation ist es auch, der, indirekt, den Verrat zwischen den Brüdern auslöst: Cal, voller Zorn über die Zurückweisungen seines Vaters und des eifersüchtigen Aron, der Cal von Abra fernhalten möchte, erzählt seinem Bruder die Wahrheit über ihre Mutter – ungeachtet der Konsequenzen, die daraus resultieren.

Der Film schildert aber auch einen Reifeprozess:

„In ON THE WATERFRONT and EAST OF EDEN, Brando and Dean respectively play characters that are initially boyish but grow, through a series of circumstances that demand self-confrontation, into manhood. Kazan’s notion of manhood had its limitations.“²¹⁴

Dieser Reifeprozess – vom Verrat zur Rehabilitation und der Akzeptanz der Mitmenschen – spiegelt in beiden Fällen auch Kazans schwierigen Prozess wider, nach seiner HUAC-Aussage wieder die Anerkennung zurückzuerlangen, die er zuvor noch innehatte. Dabei ist es auch in EAST OF EDEN nicht allzu schwer, Analogien zwischen Kazans realem Leben und den Figuren zu finden: etwa Cals verzweifelter Versuch, die Liebe seines Vaters zu gewinnen und letztendlich zu erkaufen, nur um dann, von ihm in die Enge getrieben und emotional korrumpiert, eine folgenschwere Entscheidung zu treffen, die sein Leben und das seiner Familie für immer verändert.

EAST OF EDEN hat eindeutig biblische Züge – der Bruderzwist ist angelehnt an Kain und Abel – und die Bezeichnungen „Gut“ und „Böse“ werden in den Dialogen immer und immer wieder aufgeworfen.²¹⁵ Gleichzeitig fungiert der Film aber auch als Demontage des amerikanischen Traums, und das in mehrfacher Hinsicht, denn nicht nur Kazan selbst findet in der Geschichte ein Abbild in Cal. Der Film hat für ihn auch eine familiäre Komponente: denn auch Kazans Vater wird in dem Film durch Adam Trask repräsentiert: beide hart arbeitende Männer, bei denen der Erfolg und das Glück mit großen persönlichen Opfern einherging.²¹⁶ Cal wiederum, ebenso wie Kazan gedemütigt und seiner Rechte – im weitesten Sinne – beraubt, sieht als einzigen Ausweg den Verrat, der

²¹⁴ Lippe, Richard (2009): *Elia Kazan: 1909 – 2009: A Man in Conflict*. In: *Cineaction*. S. 6.

²¹⁵ Vgl. Bessie, Alvah (Übers.) / Tailleur, Roger (Verf.): *Elia Kazan and the House Un-American Activities Committee*. S. 55.

²¹⁶ Vgl. Briley, Ron: *The Ambivalent Legacy of Elia Kazan*. S. 49.

ihm aber keineswegs Genugtuung und Frieden bringt. Auch hier ist das Band zwischen den Brüdern für immer zerstört, auch wenn EAST OF EDEN am Ende offenlässt, ob Aron jemals lebend wiederkehren wird.

EAST OF EDEN steht am Ende einer Reihe von sehr persönlichen Werken Kazans:

„ON THE WATERFRONT, A STREETCAR NAMED DESIRE, and EAST OF EDEN are iconic movies, but they're also intensely personal statements. STREETCAR captures Kazan's feelings about his conflicted first marriage in its depiction of a man and a woman who have diametrically opposed philosophies of life, vehemently reject the other's perspective, and yet are fatally attracted. WATERFRONT is indeed a defense of informing: it shows a man being true to himself by rejecting the values of his community, as Kazan had done. EAST OF EDEN rips the facade off a seemingly proper American family and boils with Kazan's outraged belief that comfortable, black-and-white morality is a sham and a lie.“²¹⁷

Vielleicht ist EAST OF EDEN sogar Kazans persönlichster Film aus jener Phase seiner Karriere. Am meisten assoziiert und gemessen wird er aber mit einem anderen Film, an welchem er zudem mit einem Drehbuchautor zusammenarbeitete, der eine ganz ähnliche Erfahrung gemacht hatte wie er.

²¹⁷ Smith, Wendy (2015): *The Director Who Named Names*. In: *The American Scholar*. Winter 2015. S. 90f.

4. Die „Auteur“-Theorie

Bevor ich mich weiter intensiv mit Elia Kazan und seinen filmischen Werken auseinandersetze, gilt es zunächst einmal, ein theoretisches Handwerkzeug zu bestimmen und zu elaborieren, anhand dessen ich die filmischen Beispiele analysieren und interpretieren kann. Hierzu greife ich auf eine Theorie zurück, die seit jeher als eine der umstrittensten und am kontroversesten diskutierten innerhalb der Filmwissenschaft gilt: die „Auteur“-Theorie. In diesem Kapitel gehe ich näher auf die Theorie, ihre Geschichte und unterschiedlichen Lesarten ein, und setze mich in weiterer Folge aber auch mit den verschiedenen Perspektiven und ihren kritischen Zugängen auseinander.

4.1. Selbstverständnis der „Auteur“-Theorie

Die „Auteur“-Theorie hat es sich grundsätzlich zum Ziel gemacht, das Medium Film als anerkannte Kunstform zu etablieren, gleichgestellt mit der Malerei sowie der Literatur.²¹⁸ Die große Frage, die die „Auteur“-Theorie antreibt und welche auch nicht ganz unwesentlich zu ihrem umstrittenen Stellenwert beiträgt, ist jene nach der Urheberschaft eines Films. Während der Maler und der Schriftsteller in der Regel unmissverständlich und unwiderruflich als „Autoren“ und Urheber ihrer Werke anerkannt werden, verhält es sich im filmischen Bereich alles andere als eindeutig. Die Vertreter der „Auteur“-Theorie, die gemeinhin als „Auteuristen“ bezeichnet werden, plädieren für den Regisseur als einzig wahren „Autor“ eines Films.²¹⁹ Dass dabei aber der kleinteilige Arbeitsprozess an Filmproduktionen, an denen, je nach Größe und Aufwand des Projekts, Hunderte oder gar Tausende Filmschaffende, mitarbeiten, und der nicht unerhebliche Anteil und Einfluss anderer am Film Beteiligten – Kameramann/-frau, Editor, die Besetzung, Produktionsdesigner, Visual Effects-Designer, und nicht zuletzt auch die Drehbuchautoren, die die eigentliche literarische Vorlage zum Film liefern – außer Acht gelassen wird, wird den „Auteuristen“ oft und gern entgegengehalten.²²⁰

Aber nicht nur dieser Umstand erschwert eine objektive und allgemeingültige Einordnung filmischer Autorenschaft. Wie insbesondere der amerikanische Auteurist Andrew

²¹⁸ Vgl. Sayad, Cecilia (2013): *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. London: I.B. Tauris. S. xvii f.

²¹⁹ Vgl. u.a. Richards, Rashna Wadia (2013): *Cinematic Flashes: Cinephilia and Classic Hollywood*. Bloomington: Indiana University Press. S. 123.

²²⁰ Vgl. Menne, Jeff (2019): *Post-Fordist Cinema: Hollywood Auteurs and the Corporate Counterculture*. New York: Columbia University Press. S. 13.

Sarris bemerkt, muss unterschieden werden zwischen Regisseuren, die nur im Auftrag eines Studios die Umsetzung eines ihnen vorgelegten Drehbuchs verantworten, oder eines Filmemachers, der von der Konzeption bis zur fertigen Schnittfassung seine eigene, persönliche Handschrift einbringt.²²¹ All dies sind Faktoren, die bei der Diskussion um filmische Autorenschaft keinesfalls außer Acht gelassen werden sollten, aber den Diskurs gleichsam unwiderruflich verkomplizieren.

4.2. Die französische „Autorenpolitik“

4.2.1. Ursprung: „Die Kamera als Federhalter“

Der Ursprung der „Auteur“-Theorie reicht zurück ins Frankreich der späten 1940er und 1950er Jahre. In seinem viel beachteten Aufsatz „Die Geburt einer neuen Avantgarde: Die Kamera als Federhalter“ wagt der französische Filmkritiker Alexandre Astruc 1948 erstmals eine Analogie zwischen Filmemachern und Schriftstellern, indem er schreibt:

„Präzisieren wir: Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman geworden sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken oder seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [*la caméra-stylo*].“²²²

Genauso wie der Schriftsteller seine Texte mit einer Feder verfasst, so nutzt der Filmemacher die Kamera, um seine Sicht der Dinge darzulegen. Anhand der abstrakten Analogie zwischen dem Pinsel, der Schreibfeder und der Kamera unternimmt Astruc hier einen ersten Versuch der Aufwertung des Mediums Film zu einer höheren Kunstform – etwas, das dem Kino, insbesondere in seinen frühen Jahren, als es noch als Attraktion auf Jahrmärkten oder in Vaudeville-Theatern aufgeführt wurde, vorenthalten wurde. Astruc spricht hier auch die Entwicklung an, die der Film hin zu einer eigenständigen Kunstform hin durchläuft, die eine eigene Sprache entwickelt.

²²¹ Vgl. Doherty, Thomas Patrick (2007): *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York: Columbia University Press. S. 338.

²²² Astruc, Alexandre (1948): *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*. In: Kotulla, Theodor (Hg.) (1964): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper. S. 111f.

4.2.2. *Cahiers du Cinéma* und die Begründung der „Autorenpolitik“

Im April 1951 wurde erstmals die von André Bazin und Jacques Doniol-Valcroze herausgegebene Filmpublikation *Cahiers du Cinéma* veröffentlicht.²²³ Diese einflussreiche und stilbildende Zeitschrift war weniger für ihre Filmkritiken bekannt als für ihre filmtheoretischen und filmästhetischen Auseinandersetzungen. Zu den Redakteuren der ersten Generation gehörten die späteren Filmemacher François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette und Éric Rohmer. Die *Cahiers du Cinéma* und insbesondere Truffaut sind heute filmgeschichtlich nahezu untrennbar mit der „Auteur“-Theorie verbunden.²²⁴ 1954 publizierte Truffaut seinen polemischen und viel diskutierten Artikel „Une certaine tendance du cinéma français“ („Eine gewisse Tendenz im französischen Kino“). Darin bemängelt Truffaut den damals vorherrschenden Zustand des französischen Kinos: von etwa hundert Filmproduktionen aus Frankreich, die jährlich ins Kino gebracht werden, würden nur etwa zehn bis zwölf den Ansprüchen der *Cahiers*-Kritiker genügen und dementsprechend deren Aufmerksamkeit verdienen.²²⁵ Allen anderen Filmen attestiert Truffaut die titelgebende Tendenz, nämlich eines „psychologischen Realismus.“²²⁶ Die wenigen, laut Truffaut, annehmbaren Filme subsumiert er als „Tradition der Qualität“,²²⁷ die das Prestige des französischen Kinos hochhalten und bei den großen Filmfestivals reüssieren. Truffaut echauffiert sich an einer gewissen Mut- und Einfallslosigkeit französischer Filmemacher, die zwar allesamt handwerklich begabt sind, denen es aber an Eigenständigkeit mangelt. Regisseure wie Claude Autant-Lara, René Clément und Yves Allégret drehen Adaptionen literarischer Stoffe, die zwar kommerziell erfolgreich, aber auf künstlerischer Ebene unbefriedigend sind.²²⁸ Sprach Astruc noch Jahre zuvor davon, dass der Film im Begriff war, eine eigene, spezifische Sprache zu entwickeln, tendiert er im Frankreich der 1950er Jahre dazu, zu abgefilmtem Theater oder abgefilmter Literatur zu verkommen. Die Redakteure der *Cahiers* blickten

²²³ Vgl. Moninger, Markus (1992): *Filmkritik in der Krise: die „politique des auteurs“ – Überlegungen zur filmischen Rezeptions- und Wirkungsästhetik*. Tübingen: Narr. S. 21f.

²²⁴ Wobei hier dezidiert anzumerken ist, dass Herausgeber André Bazin selbst nicht zu den „Auteuristen“ gezählt werden kann, und Bazin einigen Standpunkten Truffauts et al nicht zugestimmt hatte. Vgl. Levy, Emanuel (2001): *The Legacy of Auteurism*. In: Levy, Emanuel (Hg.): *Citizen Sarris, American Film Critic: Essays in Honor of Andrew Sarris*. Lanham, MD, London: Scarecrow Press. S. 83.

²²⁵ Vgl. Truffaut, François (1954): *A Certain Tendency of the French Cinema*. In: Grant, Barry Keith (Hg.) (2008): *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing. S. 9.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Vgl. ebd. S. 9f.

– neid- und ehrfurchtsvoll – nach Hollywood, wo Filmemacher selbst unter dem vorherrschenden Studiosystem, wenn auch eingeschränkt, Filme nach ihren eigenen Vorstellungen und Stilpräferenzen verwirklichen konnten.²²⁹ Und das Aufkommen des Neorealismus im Italien der späten 1940er Jahre mit Filmen von Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini und Michelangelo Antonioni, zeigte, dass auch in Europa große Filmkunst mit frischen Ideen und Geschichten möglich sein konnte.²³⁰ Mit seinem Aufsatz begründete Truffaut eine neue Denkweise und ideologische Betrachtung des Kinos, welche fortan als „*La politique des auteurs*“²³¹ („Autorenpolitik“) bezeichnet wurde.

4.2.3. Aufwertung und Differenzierung des Regisseurs

Die „Autorenpolitik“ versteht sich als Aufwertung des Regisseurs, welcher mit medien-spezifischen Mitteln, die gemeinhin unter dem Begriff „*mise en scène*“²³² (zu Deutsch: das „In-Szene-setzen“) subsumiert werden, die literarische Vorlage, das Drehbuch, so umsetzt, dass daraus eine eigenständige visuelle Ästhetik entsteht, die dem Filmemacher, indem er diese Stilistik über sein gesamtes filmisches Oeuvre hinweg konsequent anwendet und weiterentwickelt, zugerechnet werden kann.²³³ Dadurch tritt der literarische Einfluss auf die filmische Gestaltung in den Hintergrund und legt die Feinheiten der filmischen Sprache offen – mit der Kamera als dem Regisseur eigenes Instrument.²³⁴ Die „Autorenpolitik“ legt daher größeres Augenmerk auf die „*mise en scène*“ als auf thematische und inhaltliche Kohärenz, was, so John Caughie, „was the foundation of the textual analysis which secured for Film Studies a place of grudging respect in the humanities and the academy.“²³⁵ Auf Basis dieser theoretischen Ausführungen unterscheidet François Truffaut zwischen zwei Arten von Filmemachern: dem „*metteur-*

²²⁹ Vgl. Cristian, Reka M. (2007): *Cinema and Its Discontents: Auteur, Studio, Star*. In: *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*. 14. Jg. S. 65.

²³⁰ Vgl. Sarris, Andrew (1963): *The Auteur Theory and the Perils of Pauline*. In: *Film Quarterly*. 1. Juli 1963. 16. Jg. Nr. 4. S. 32f.

²³¹ Vgl. Andrews, David (2013): *No Start, No End: Auteurism and the Auteur Theory*. In: *Film International*. 10. Jg. Nr. 6. S. 38f.

²³² Vgl. Caughie, John (2007): *Authors and Auteurs: The Uses of Theory*. In: Donald, J. (Hg.) / Renov, M. (Hg.): *The SAGE Handbook of Film Studies*. London: SAGE. In: <http://eprints.gla.ac.uk/3787/> (05.10.2020) S. 15f.

²³³ Vgl. Momann, Imke (2012): *Autorkult und Autortod: Zur politique des auteurs und ihren Modifizierungen durch ihre Begründer*. In: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*. 122. Jg. Nr. 2. S. 132.

²³⁴ Vgl. Astruc, Alexandre: *Die Geburt einer neuen Avantgarde*. S. 114.

²³⁵ Caughie, John: *Authors and Auteurs*. S. 15f.

en-scène“,²³⁶ ein begabter filmischer Handwerker, der lediglich die Umsetzung eines Drehbuchs nach literarischer Vorlage verantwortet, ohne eigenständigem kreativen Input einerseits, und dem „Auteur“, der Filme nach eigenem Sujet und mit persönlichem visuellen Stil gestaltet, andererseits.²³⁷

Die Redakteure der *Cahiers* propagierten ihre filmästhetischen Ansätze nicht nur in ihren Kritiken und Artikeln, sie praktizierten sie später auch, als sie sich aufmachten, selbst Filme zu drehen, die der kurzlebigen,²³⁸ aber stilbildenden und einflussreichen Ära der französischen „Nouvelle Vague“ Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre zugerechnet werden.²³⁹

In den 1960er Jahren, nachdem die Regisseure der „Nouvelle Vague“ die Redaktion der *Cahiers* verlassen hatten, nahm auch der Einfluss und das Prestige der Zeitschrift merklich ab, was nicht nur an der Abwesenheit ihrer prägendsten Autoren lag, sondern auch an internen Umstrukturierungen und Streitigkeiten über die Ausrichtung der *Cahiers*.²⁴⁰ Dennoch hat sich die Publikation über die Jahrzehnte erhalten und brachte auch in der Folgezeit Filmkritiker hervor, die ebenfalls später selbst Filme inszenierten.²⁴¹

4.3. Von der „Politik“ zur „Theorie“: Amerikanisierung des „Auteurs“ 4.3.1. Andrew Sarris‘ Theoretisierung

Zur selben Zeit machte sich ein amerikanischer Filmkritiker daran, die französische Autorenpolitik aufzugreifen, weiterzuentwickeln, und für die amerikanische Filmindustrie zu adaptieren. Andrew Sarris, zu jener Zeit Filmkritiker der Zeitschrift *The Village Voice*,²⁴² veröffentlichte seinen Essay „Notes on the Auteur Theory in 1962“ zuerst in *Film Comment* im Winter 1962/63.²⁴³ Auffallend an dem Essay ist, dass Sarris zwar die Denkansätze seiner französischen Kollegen übernimmt, aber, bewusst, statt einer

²³⁶ Der Begriff wurde erstmals von André Bazin geprägt. Vgl. Doughty, Ruth / Etherington-Wright, Christine (2017): *Understanding Film Theory*. Macmillan International Higher Education. S. 6.

²³⁷ Vgl. Benschhoff, Harry (2016): *Film and Television Analysis. An Introduction to Methods, Theories, and Approaches*. London, New York: Routledge. S. 68f.

²³⁸ Vgl. Balio, Tino (2010): *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946 – 1973*. Madison, WI: University of Wisconsin Press. S. 162.

²³⁹ Vgl. Gerstner, David (2003): *The Practices of Authorship*. In: Gerstner, David (Hg.) / Staiger, Janet (Hg.): *Authorship and Film*. New York et al: Routledge. S. 7.

²⁴⁰ Vgl. Richards, Rashna Wadia: *Cinematic Flashes*. S. 8.

²⁴¹ Dazu zählen u.a. die französischen Filmemacher Olivier Assayas und Leos Carax. Vgl. Kehr, David (2001): *Cahiers Back in the Day*. In: *Film Comment*. September/Okttober 2001. 37. Jg. Nr. 5. S. 31.

²⁴² Vgl. Levy, Emanuel: *The Legacy of Auteurism*. S. 79.

²⁴³ Sarris, Andrew (1962): *Notes on the Auteur Theory in 1962*. In: *Film Comment*. Winter 1962/63. Nr. 27. S. 561 – 564. Reprint in: Grant, Barry Keith (Hg.): *Auteurs and Authorship*. S. 35 – 45.

„Autorenpolitik“ von einer „Auteur-Theorie“ spricht. Obwohl es durchaus Stimmen gibt, die Sarris einen simplen Übersetzungsfehler attestieren,²⁴⁴ schreibt er selbst in „Notes on the Auteur Theory“:

„It was largely against the inadequate theoretical formulation of *la politique des auteurs* that Bazin was reacting in his friendly critique. (Henceforth, I will abbreviate *la politique des auteurs* as the *auteur* theory to avoid confusion.)“²⁴⁵

Ähnlich wie Truffauts Aufsatz acht Jahre zuvor, wurde auch Sarris' Text bei seinem Erscheinen breit und kontrovers diskutiert. In „Notes on the Auteur Theory in 1962“ nimmt Sarris Bezug auf André Bazins 1957 erschienenen Artikel „De la politique des auteurs“, in dem Bazin zwar eine gewisse Distanz zu den „Auteuristen“ in der *Cahiers*-Redaktion wahrt, dennoch in einigen wichtigen Punkten bezüglich der „Autorenpolitik“ zustimmt.²⁴⁶ Dies greift Sarris in seinem Text auf und arbeitet Analogien aus Theater, Literatur und klassischer Musik heraus.²⁴⁷ Dann stellt er in weiterer Folge in einem Vergleich zwei Misserfolge der Regisseure John Huston und Vincente Minnelli einander gegenüber.²⁴⁸ Grundsätzlich lässt sich Sarris' Haltung in einem Satz ausdrücken, den er aus einem Aufsatz seines Kollegen Ian Cameron zitiert:

„On the whole we accept the cinema of directors, although without going to the farthest-out extremes of *la politique des auteurs*, which makes it difficult to think of a bad director making a good film and almost impossible to think of a good director making a bad one.“²⁴⁹

4.3.2. Qualitätsmerkmale der „Auteur“-Theorie

Die „Auteur“-Theorie erkennt somit nicht nur den Regisseur als Urheber eines Films an, sondern geht sogar noch weiter und nimmt eine Klassifizierung von Filmemachern ausgehend von der qualitativen Gesamtheit ihres Werks vor. Sarris stellt drei wichtige Kriterien vor, anhand derer ein „Auteur“ ausgemacht werden kann, die in Form ineinander verschlungener konzentrischer Kreise visualisiert werden können. Das erste, und äußerste, Qualitätsmerkmal ist die „technische Kompetenz“ des Regisseurs. Das schließt viele Aspekte der Filmproduktion ein, vom Drehbuch, dem Schauspiel, der

²⁴⁴ Vgl. Doughty, Ruth / Etherington-Wright, Christine: *Understanding Film Theory*. S. 6.

²⁴⁵ Sarris, Andrew: *Notes on the Auteur Theory*. S. 37.

²⁴⁶ Vgl. Bazin, André (1957): *De la politique des auteurs*. In: Grant, Barry Keith (Hg.) *Auteurs and Authorship*. S. 20.

²⁴⁷ Vgl. Sarris, Andrew (1962): *Notes on the Auteur Theory*. S. 36.

²⁴⁸ Vgl. ebd. S. 37. Hustons *MOBY DICK* (USA 1956) und Minnellis *LUST FOR LIFE* (USA 1956).

²⁴⁹ Cameron, Ian in Sarris, Andrew: *Notes on the Auteur Theory*. S. 42.

Kameraführung, Farbgestaltung und Schnitt, um nur einige zu nennen.²⁵⁰ Als zweites, und mittleres, Qualitätsmerkmal führt Sarris die „erkenn- und differenzierbare Persönlichkeit“ des Regisseurs an und hebt dabei solche hervor, deren Werke eine konsequente, kohärente visuelle Handschrift tragen, die unmissverständlich ihnen zugerechnet werden kann.²⁵¹ Und schließlich als drittes, und zentrales, Qualitätsmerkmal eines „Auteurs“, benennt Sarris die „innere Bedeutung“ und definiert dies wie folgt:

„Interior meaning is extrapolated from the tension between a director’s personality and his material. This conception of interior meaning comes close to what Astruc defines as *mise-en-scène*, but not quite. It is not quite the version of the world a director projects nor quite his attitude toward life. It is ambiguous, in any literary sense, because part of it is imbedded in the stuff of the cinema and cannot be rendered in noncinematic terms. Truffaut has called it the temperature of the director on the set, and that is a close approximation of its professional aspect.“²⁵²

Damit meint Sarris die persönliche Beziehung eines Regisseurs zu den Stoffen seiner Filme. Die „innere Bedeutung“ legt persönliche Präferenzen und Ideologien des Filmemachers offen und lässt so, wie kein anderes Qualitätsmerkmal, Schlüsse auf die persönliche Handschrift und Eigenständigkeit zu.

4.3.3. Kritik an Sarris‘ Theorie

Wie bereits erwähnt, stieß Sarris‘ Aufsatz auf gemischte Reaktionen und löste teils hitzige Diskussionen aus. Zu seinen schärfsten Gegnerinnen gehörte die amerikanische Filmkritikerin Pauline Kael, die ein Jahr nach Sarris‘ Artikel eine Replik in Form des Essays „Circles and Squares“²⁵³ publizierte, dessen Titel an Sarris‘ Metapher der konzentrischen Kreise angelehnt ist und dessen theoretischen Ausführungen sie mit Sarkasmus und Misstrauen entgegentritt.²⁵⁴ Kael stört sich insbesondere daran, dass die „Auteur“-Theorie die künstlerische Bandbreite filmischer Autoren außer Acht lässt und stattdessen Filmemacher präferiert, die entweder hauptsächlich zu einem Genre erfolgreich beigetragen haben,²⁵⁵ oder deren Stilistik und Ästhetik, unabhängig von Genre

²⁵⁰ Vgl. ebd. S. 43.

²⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Kael, Pauline (1963): *Circles and Squares (Excerpt)*. In: *Film Quarterly*. 16. Jg. Nr. 3. S. 14 - 20. Reprint in: Grant, Barry Keith (Hg.): *Auteurs and Authorship*. S. 46 – 54.

²⁵⁴ Vgl. Doughty, Ruth / Etherington-Wright, Christine: *Understanding Film Theory*. S. 7.

²⁵⁵ Z.B. Alfred Hitchcock im Thriller-Genre, Vincente Minnelli im Musical, oder John Ford im Western. Vgl. Levy, Emanuel: *The Legacy of Auteurism*. S. 87.

und Inhalt, über deren gesamtes filmisches Schaffen hinweg wenig bis überhaupt nicht variiert.²⁵⁶ Zudem weist Kael, mit einer vergleichenden Analogie zur Literatur, auf wenig adäquate Vergleichsmöglichkeiten zwischen herausragenden Autoren, denen es jedoch an zumindest einem Qualitätsmerkmal der „Auteur“-Theorie mangelt, und vergleichsweise weniger geachteten Autoren, die hervorgehoben werden, eben weil sie sämtliche von Sarris aufgestellten Kriterien erfüllen, die einen „Auteur“ ausmachen sollten, hin.²⁵⁷ Bezugnehmend auf Sarris’ erstes Kriterium, nämlich der „technischen Kompetenz“ eines Regisseurs, meint Kael, dass „this seems less the premise of a theory than a commonplace of judgment, as Sarris himself indicates when he paraphrases it as, ‚A great director has to be at least a good director.‘“²⁵⁸ Damit stünde Sarris in der Tat näher einer „Autorenpolitik“ denn einer „Auteur“-Theorie.

4.3.4. Kategorisierungen und Vormachtansprüche: Sarris’

The American Cinema: Directors and Directions

Kritiker werfen der „Auteur“-Theorie vor, Regisseuren größere Wertschätzung entgegenzubringen als deren eigentlichen Werken.²⁵⁹ Dem ist insofern zuzustimmen, als dass die „Auteuristen“, angeführt von Sarris, dazu tendieren, Regisseure in vorgefertigte Kategorien und Wertordnungen einzuteilen und anhand der Gesamtheit ihres filmischen Oeuvres zu beurteilen. Sarris selbst trieb diese Denkweise, ungeachtet der polarisierenden Rezeption seines Aufsatzes, voran, als er seine Theorie weiter ausbaute und 1968 in Buchform veröffentlichte: *The American Cinema: Directors and Directions, 1929 – 1968* ist Sarris’ Abhandlung der amerikanischen Filmgeschichte vom Aufkommen des Tonfilms Ende der 1920er Jahre bis zum Ende der „klassischen Hollywood-Ära“ seiner Gegenwart. Sarris argumentierte bereits in „Notes on the Auteur Theory in 1962“, „that, film for film, director for director, the American cinema has been consistently superior to that of the rest of the world from 1915 through 1962.“²⁶⁰ In *The American Cinema* geht er schließlich weiter und nimmt Kategorisierungen von über 200 Regisseuren aus dieser Ära vor, die – mal mehr, mal weniger schmeichelhafte – Bezeichnungen

²⁵⁶ Kael vergleicht dies sarkastisch mit Männern, deren Erfahrungsschatz nicht über Kindheit und Pubertät hinausreicht. Vgl. Gerstner, David: *The Practices of Authorship*. S. 9.

²⁵⁷ Vgl. Kael, Pauline: *Circles and Squares (Excerpt)*. S. 47. Kael vergleicht die Autoren Fjodor Dostojewski und Clarence Budington Kelland.

²⁵⁸ Ebd. S. 48.

²⁵⁹ Vgl. Levy, Emanuel: *The Legacy of Auteurism* S. 82f.

²⁶⁰ Sarris, Andrew: *Notes on the Auteur Theory*. S. 42.

tragen.²⁶¹ In abfallender Reihenfolge sind dies: „Pantheon Directors“, „The Far Side of Paradise“, „Expressive Esoterica“, „Fringe Benefits“, „Less Than Meets the Eye“, „Lightly Likable“, „Strained Seriousness“, „Oddities, One-Shots and Newcomers“, „Subjects for Further Research“, „Make Way for the Clowns!“ und „Miscellany“.²⁶² Zu Sarris' „Pantheon“ zählen insgesamt 14 Regisseure: Charles Chaplin, Robert Flaherty, John Ford, D. W. Griffith, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Buster Keaton, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Max Ophüls, Jean Renoir, Josef von Sternberg, and Orson Welles.²⁶³ Auffallend an dieser Auflistung ist die Tatsache, dass acht von vierzehn Regisseuren aus Europa stammen, die restlichen sechs aus Amerika, aber alle zumindest ein paar ihrer Filme im Studiosystem Hollywoods inszeniert haben, was zwar Sarris' Behauptung der „Übermacht“ des amerikanischen Kinos bestärkt, aber zugleich den Einfluss europäischer Filmemacher unterstreicht.²⁶⁴

Andrew Sarris' theoretische Überlegungen der 1960er Jahre hinterließen einen bleibenden Eindruck – nicht nur im Metier der Filmkritik, sondern in der gesamten Filmindustrie.²⁶⁵ Sarris selbst zeigte sich über die Jahre jedoch teilweise selbstkritisch über seine Auswahl an „Auteurs“ und revidierte auch die ein oder andere Einordnung eines Regisseurs.²⁶⁶ Und auch wenn die Kritik an der „Auteur“-Theorie nie gänzlich verstummte und, insbesondere angesichts der immer aufwändiger werdenden Filmproduktion der jüngeren Vergangenheit, veraltet oder gar obsolet anmutet, ist ihr Einfluss immer noch gegenwärtig und ihre Anwendung nach wie vor gerechtfertigt – wenn auch unter veränderten Bedingungen.

²⁶¹ Vgl. Benschhoff, Harry: *Film and Television Analysis*. S. 70.

²⁶² Sarris, Andrew (1996 [1968]): *The American Cinema: Directors and Directions, 1929 – 1968*. Milton Keynes, UK: Da Capo Press.

²⁶³ Vgl. Levy, Emanuel: *The Legacy of Auteurism*. S. 80.

²⁶⁴ Wobei Peter Wollen den europäischen Regisseuren einen markanten Qualitätsverlust in ihren amerikanischen Produktionen attestiert. Vgl. Wollen, Peter (2013 [1972]): *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Palgrave Macmillan. 5. Auflage. S. 61.

²⁶⁵ Dies zeigt sich exemplarisch an Emanuel Levys Sammelband *Citizen Sarris, American Film Critic: Essays in Honor of Andrew Sarris*, in dem neben anderen Filmkritikern auch Drehbuchautoren, Regisseure und Produzenten Sarris' Einfluss auf ihr Schaffen im Besonderen und auf die Filmindustrie im Allgemeinen erörtern.

²⁶⁶ 1991, 23 Jahre nach Erscheinen von *The American Cinema*, nahm Sarris Billy Wilder nachträglich in seinen „Pantheon“ auf und begründete seine Entscheidung in einem Essay. Vgl. Sarris, Andrew (1991): *Why Billy Wilder Belongs in the Pantheon*. In: *Film Culture*. 27. Jg. S. 346 – 349.

4.4. „Tod des Autors“ und „Auteur-Strukturalismus“

4.4.1. Operationalisierung und „Tod“ des Autors

Einen anderen, abstrakteren Zugang zur „Auteur“-Theorie definierte Peter Wollen in seinem erstmals 1969 erschienenen Buch *Signs and Meaning in the Cinema*.²⁶⁷ Darin wählt Wollen einen strukturalistischen Ansatz, angelehnt an die Semiotik, und definiert die „Auteurs“ als operationalisierte Zeichen in einem System, die auf Kräfte und Bedeutungen innerhalb dessen keinen Einfluss nehmen.²⁶⁸ Diese leblose Darstellung des „Auteurs“ als Komponente eines komplexen Systems verfestigte sich in den 1970er Jahren, als strukturalistische und poststrukturalistische Theoretiker in Anlehnung an Roland Barthes‘ 1968 veröffentlichten, gleichnamigen Aufsatz vom „Tod des Autors“ sprachen. Dies weist auch auf eine zunehmende Abwertung des filmischen „Auteurs“ hin.²⁶⁹ Barthes selbst argumentiert den von ihm propagierten „Tod des Autors“ nicht nur damit, dass, sobald ein Text erst einmal geschrieben wurde und demzufolge erzählt worden ist, der Autor in den Zeilen oder – je nach Form der Schilderung – der Erzählung verschwindet,²⁷⁰ sondern auch, dass der Autor (in diesem Sinne Urheber) nicht der alleinige Produzent des Textes und seiner Bedeutung(en) ist, sondern der Text vielmehr unterschiedlicher Lesarten unterzogen werden kann, und dementsprechend die Rezipienten die eigentlichen Produzenten des Textes sind.²⁷¹ Damit nimmt Barthes auch die zunehmende populärkulturelle Bedeutung des Films vorweg, die spätestens mit dem Aufkommen der „Blockbuster“-Ära Mitte der 1970er Jahre neue kritische und rezeptive Denkweisen filmischer Autorenschaft evozieren.²⁷²

4.4.2. Kritik am „Tod des Autors“

Kritik an Barthes‘ Ausführungen kommt insbesondere von Michel Foucault, der im Rahmen einer 1969 gehaltenen Vorlesung den Text „Was ist ein Autor?“ geschrieben hat.²⁷³ Foucault hinterfragt, wie Barthes, darin die Funktion des Autors und die allgemeine Annahme, dass der Autor der alleinige Urheber des Texts ist. Anders hingegen als ein symbolischer „Tod“, wie ihn Barthes propagiert, geht Foucault vielmehr von

²⁶⁷ Ich beziehe mich in dieser Arbeit auf Wollens überarbeitete Fassung aus dem Jahr 1972. Wollen, Peter (2013 [1972]): *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Palgrave Macmillan. 5. Auflage.

²⁶⁸ Vgl. Andrews, David: *No Start, No End*. S. 43.

²⁶⁹ Vgl. Benshoff, Harry: *Film and Television Analysis*. S. 64.

²⁷⁰ Vgl. Barthes, Roland (1968): *The Death of the Author*. In: Grant, Barry Keith (Hg.): *Auteurs and Authorship*. S. 97.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 99.

²⁷² Vgl. Benshoff, Harry: *Film and Television Analysis*. S. 64.

²⁷³ Vgl. Doughty, Ruth / Etherington-Wright, Christine: *Understanding Film Theory*. S. 9.

einem freiwilligen „Rückzug“ oder „Verschwinden“ des Autors in den Text aus.²⁷⁴

Foucault stimmt mit Barthes insofern überein, als dass er dem Autor als „Person“ weniger Bedeutung attestiert als vielmehr dessen „Funktion“:

„Foucault preferred to speak of the ‚author function,‘ seeing authorship as an ephemeral time-bound institution which would soon give way to a future ‚pervasive anonymity of discourse.‘ The film author, as a consequence, tended to shift from being the generating source of the text to becoming a shifting discursive configuration produced by the intersection of a group of films with historically constituted ways of reading and viewing.“²⁷⁵

Statt vom „Tod des Autors“ zu sprechen, weist ihm Foucault sich verändernde Funktionen in seinem jeweiligen mediengeschichtlichen Kontext zu. Dadurch verliert der Autor zwar dennoch seine Bedeutung als Urheber des Texts zugunsten des eigentlichen Inhalts, nimmt aber im diskursiven Kontext eine andere Funktion ein.

4.4.3. Strukturalismus versus Ästhetizismus

Peter Wollens „Auteur-Strukturalismus“ – den er im zweiten Kapitel von *Signs and Meaning in the Cinema*, in dem er sich der „Auteur“-Theorie widmet, vorstellt – hebt, anders als es die *Cahiers*-Redakteure mit ihrer „Autorenpolitik“ praktizierten, die Kohärenz thematischer Bezüge der „Auteurs“ hervor.²⁷⁶ Die strukturalistische Methode unterzieht linguistische, soziale, und institutionelle Strukturen, die Bedeutungen in Filmen generieren, einer genauen Untersuchung, und konzentriert sich auf deren Bedeutungssysteme, ohne jedoch die Rezipienten in ihre Überlegungen einzubeziehen.²⁷⁷ Daraus ergeben sich im einzelnen Fall der „Auteurs“ komplexe semiotische Systeme, anhand derer man mittels operationalisierter Variablen das filmische Gesamtwerk anhand ausgewählter Gesichtspunkte, wie z.B. wiederkehrende thematische Schwerpunkte, visuelle Zeichen, Charaktermerkmale, analysieren und interpretieren kann.

Wollen unterscheidet zwischen zwei Denkrichtungen innerhalb der „Auteur“-Theorie: jene der Kritiker, die Bedeutungen und thematische Motive eruieren wollen (die strukturalistische Methode der „Auteur-Strukturalisten“), und jene der Kritiker, deren Augenmerk auf Stil und Inszenierung liegt (die ästhetische Methode der *Cahiers*-

²⁷⁴ Vgl. ebd. S. 10.

²⁷⁵ Stam, Robert (2000): *The Author*. In: Miller, Toby / Stam, Robert (Hg.): *Film and Theory: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell. S. 4.

²⁷⁶ Vgl. Caughie, John: *Authors and Auteurs*. S. 16.

²⁷⁷ Vgl. Cristian, Reka M.: *Cinema and Its Discontents*. S. 68.

„Auteuristen“).²⁷⁸ Zugleich weist er auch darauf hin, dass die Bedeutung des Werks eines „Auteurs“ erst im Nachhinein konstruiert wird, jene – zumindest semantische – des Werks eines „*metteurs-en-scène*“ aber bereits im Vorhinein.²⁷⁹ Dies untermauert den bereits erwähnten Kritikpunkt an der „Auteur“-Theorie, dass der Filmemacher als Künstler statt in Form seines Werks im Zentrum der Aufmerksamkeit steht: ein neuer Film eines einfachen „Filmhandwerkers“ wird von vornherein als weiterer, wenig beachtenswerter Beitrag seiner Filmographie angesehen, während die neueste Schöpfung eines „Auteurs“ erst im Nachhinein in das ästhetische Gefüge seines filmischen Oeuvres eingegliedert wird.

4.5. Neuere Entwicklungen der „Auteur“-Theorie

4.5.1. Einbeziehung von Minderheiten und Randgruppen

Während die französische „Autorenpolitik“ sowie ihr amerikanisches Äquivalent, die „Autorentheorie“, auch nach über 60 Jahren noch ausgiebig und hitzig diskutiert werden, wurde der Diskurs um filmische Autorenschaft im Laufe der Zeit um einige Facetten erweitert, denen die „Auteuristen“ seinerzeit wenig bis gar keine Aufmerksamkeit geschenkt hatten. An dieser Stelle lässt sich somit ein weiterer Kritikpunkt an Sarris‘ Theorie und seiner Kategorisierungen festmachen: ein Mangel an Vielseitigkeit. Sarris fokussiert sich, mit wenigen Ausnahmen, auf amerikanische Filmemacher sowie auf Emigranten aus Europa, die sich in die amerikanische Filmindustrie eingliedern, lässt dabei aber im Gegenzug Vertreter und Vertreterinnen von Minderheiten und Filmemacher aus filmgeschichtlich weniger beachteten Regionen außen vor.²⁸⁰

Einige Filmwissenschaftler arbeiten daher seit einigen Jahrzehnten daran, diese Lücke zu schließen, und auch Randgruppen und Minderheiten in den „Auteur“-Diskurs zu integrieren.

4.5.2. Autorenschaft als „Technik des Selbst“ bei Janet Staiger

In ihrem gemeinsam mit David Gerstner 2003 herausgegebenen Sammelband *Authorship and Film* problematisiert Janet Staiger den „Autor“-Diskurs des späten 20. Jahrhunderts und benennt dabei zwei grundsätzliche Probleme: einerseits die, in den

²⁷⁸ Vgl. Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*. S. 62.

²⁷⁹ Vgl. ebd.

²⁸⁰ Sarris lässt in *The American Cinema* aber auch Regisseure, die das internationale Kino des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt haben, außen vor. Beispiele hierfür wären z.B. Akira Kurosawa (Japan), Satyajit Ray (Indien) oder Ingmar Bergman (Schweden).

vorigen Unterkapiteln bereits erläuterte, poststrukturalistische Tendenz, die auf den „Tod des Autors“ beruht und andererseits die Entwicklung des Films hin zu einem Massenmedium.²⁸¹ Und gerade das erste Problem stellt einen großen Nachteil für einige Gruppen dar – insbesondere Feministinnen, homosexuelle Aktivisten und Antirassisten.²⁸² Staiger stellt sich daher folgende Frage:

„The question isn't whether to pursue authorship studies – at least at this historical moment – but how to do so without reproducing humanist and capitalist author-functions.“²⁸³

Staiger arbeitet in weiterer Folge insgesamt sieben Herangehensweisen heraus, mit denen sie ihren Forschungsansatz begründet: Autorenschaft als Quelle, als Persönlichkeit, als eine Soziologie der Produktion, als Signatur, als Lesestrategie, als Ort des Diskurses und als Technik des Selbst.²⁸⁴ Von besonderem Interesse hinsichtlich Repräsentation von Minderheiten und Randgruppen ist die letzte Methode, nämlich die „Technik des Selbst“. Bereits in den 1970er Jahren setzte ein Umdenken in der poststrukturalistischen Theorie ein, die aus dem Aufkommen von Feminismus, veränderter Identitätspolitik und queerer Theorie resultierte. Staiger kommt dabei zu dem Schluss, dass „the point is that for many people in a nondominant situation, who is speaking does matter.“²⁸⁵ Damit schreibt Staiger explizit jedem das Recht zu, seiner bzw. ihrer Stimme Ausdruck zu verleihen und greift damit die vorwiegend patriarchal dominierten Strukturen in der Kulturindustrie an. Staiger versteht Autorenschaft insofern als eine „Technik des Selbst“, als dass Autoren ihre Persönlichkeit und ihr Selbst im Kontext der Geschichte und auf Basis ihrer eigenen Entscheidungen erschaffen und stets neu definieren.²⁸⁶ In einem 10 Jahre später publizierten Artikel²⁸⁷ benennt Staiger mehrere Charakteristika, anhand derer man Identitäten im Diskurs zu Autorenschaft analysieren kann: etwa den von Carol Cane, Dorothy Holland, William Lachicotte, Jr. und Debra Skinner entlehnten Begriff der „figured worlds“.²⁸⁸ Innerhalb dieser gelten spezifische Regeln, Normen

²⁸¹ Vgl. Staiger, Janet (2003): *Authorship Approaches*. In: Gerstner, David (Hg.) / Staiger, Janet (Hg.): *Authorship and Film*. S. 27

²⁸² Vgl. Ebd. S. 29.

²⁸³ Ebd. S. 30.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 30, 33, 40, 43, 45, 46, 49.

²⁸⁵ Ebd. S. 49.

²⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 50f.

²⁸⁷ Staiger, Janet (2013): *“Because I Am A Woman”*: *Thinking Identity and Agency for Historiography*. In: *Film History: An International Journal*. 25. Jg. Nr. 1 – 2. S. 205 – 214.

²⁸⁸ Ebd. S. 207 zitiert nach: Cane, Carole / Holland, Dorothy / Lachicotte, Jr., William / Skinner, Debra (1998): *Identity and Agency in Cultural Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press. S. 41.

und erwartete Verhaltensweisen, die Autoren erst erlernen müssen. Diese geformten Welten bilden einen dynamischen Kontext, innerhalb dessen sie sich positionieren.²⁸⁹ Ein weiteres Merkmal ist die „Positionalität“,²⁹⁰ die durch Hierarchien und Machtstrukturen bestimmt, aber durch Geschlechterrollen, Race, Klassenunterschiede und nationale Diskriminierung verkompliziert wird.²⁹¹ Zwei weitere von Cane et al entlehnte Begriffe sind „Space of Authoring“,²⁹² welcher die Mittel umschreibt, mit denen Autoren auf ihren Kontext reagieren, und „Making Worlds“,²⁹³ was die Schaffung möglicher alternativer Welten, die später einmal in die reale Tat umgesetzt werden können, meint.²⁹⁴

4.5.3. Hamid Naficys „Akzentuierte Autorenschaft“

Neben einem feministischen Schwerpunkt hat sich in der jüngeren Vergangenheit auch ein ethnischer herausgebildet, der insbesondere vom iranischen Filmwissenschaftler Hamid Naficy geprägt wurde. In *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, erstmals 2001 publiziert, teilt Naficy sein „akzentuiertes Kino“ in exilische, diasporische und postkoloniale Filme ein, „a division based chiefly on the varied relationship of the films and their makers to existing or imagined homeplaces.“²⁹⁵ Diese Filme zeichnen sich, je nachdem, ob es sich um Lang- oder Experimentalfilme handelt, durch unterschiedliche Ästhetiken aus, aber auch durch unterschiedliche Zugänge zu identitätspolitischen Themen.²⁹⁶ Was beide filmische Zugänge in diesem Kontext eint sind mehr oder weniger ausgeprägte auktoriale (auto-)biographische Bezüge. Auch Naficy reiht sich in die Riege der Filmtheoretiker ein, die der poststrukturalistischen Tradition zugerechnet werden können. Er sieht Autoren als Fiktionen innerhalb ihrer Texte, die sich erst bei der Rezeption zu erkennen geben und dadurch eine rezeptive Lesart der auktorialen vorzieht, wie es Roland Barthes in „Tod des Autors“ vorweggenommen hatte.²⁹⁷ Naficy erweitert in seiner Arbeit diese Lesart um die Herkunft und die Historizität des Autors und sieht die akzentuierte Filmtheorie als Erweiterung der Autorentheorie.²⁹⁸ Diese akzentuierten Filmautoren sind Reisende, vertrieben oder

²⁸⁹ Vgl. ebd.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Vgl. Ebd.

²⁹² Ebd. Zitiert nach: Cane, Carole et al.: *Identity and Agency in Cultural Worlds*. S. 272.

²⁹³ Ebd. Zitiert nach: ebd.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

²⁹⁵ Naficy, Hamid (2018 [2001]): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press. S. 21.

²⁹⁶ Vgl. Ebd.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 33.

²⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 33f.

befreit von ihrer ursprünglichen Heimat, und ihre Filme sind persönlich und einzigartig, weil sie zugleich auktorial und autobiographisch sind. Diskussionen über Autorenschaft im Exil müssen daher nicht nur die Individualität, Originalität und Persönlichkeit der Autoren, sondern auch, viel wichtiger, deren Positionierung innerhalb von Zwischenräumen (Heimat – Exil) miteinbeziehen.²⁹⁹ Naficy schreibt weiter:

„Exilic authorship is also a function of the filmmakers’ mode of production. In fact, in their multiple incarnations or personifications, the authors are produced by their production mode. If the cinema’s dominant postindustrial production mode privilege certain kinds of authorship, then the artisanal accented production modes must favor certain other authorial signatures and accents.“³⁰⁰

Und auch wenn diese Filme als identitätsabbildende Inszenierungen ihrer Urheber angesehen werden können, die zweifellos ihre ästhetische Handschrift tragen, bedeutet das nicht, dass die Autoren in den Filmen persönlich präsent sein oder die Filme explizit über ihr eigenes Leben handeln müssen, um als identitätsabbildende Inszenierungen betrachtet zu werden. Denn, „as interstitial authors, accented filmmakers use each of their films, intentionally or unintentionally, as an occasion for dramatizing themselves.“³⁰¹ „Akzentuierte“ Autoren nutzen somit ebenso die Kamera wie einen „Federhalter“, um ihre eigenen Geschichten zu schreiben, die zumeist von einer Reise, sowohl im buchstäblichen als auch im übertragenen Sinn, handeln und im Zwischenraum von Heimat und Exil produziert und angesiedelt werden, und, je nach Ausgangslage, entweder Heimat oder Exil als Zielpunkt haben.³⁰²

4.6. Fazit zur „Auteur“-Theorie

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich der „Auteur“-Theorie folgendes festhalten: ausgehend von den Filmkritikern der französischen Publikation *Cahiers du Cinéma* entstand in den 1950er Jahren mit der „Autorenpolitik“ eine völlig neue Denkrichtung, die den Regisseur eines Films nicht nur als dessen „Autor“ anerkennt, sondern ihn in einem weiteren Schritt auch in die künstlerischen Sphären eines Malers oder Schriftstellers erhebt. Dieser sogenannte „Auteur“ hebt sich von einem einfachen Regisseur, oder „*metteur-en-scène*“ ab, indem er seinen Filmen eine unverkennbare, visuell anspruchsvolle

²⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 34.

³⁰⁰ Ebd. S. 35.

³⁰¹ Ebd. S. 282.

³⁰² Vgl. Ebd. S. 33.

Ästhetik verleiht. In seiner amerikanischen Version in den 1960er Jahren wird daraus nicht nur ein theoretisches Konstrukt, sondern auch ein hierarchisches Kastensystem, das die Überlegenheit des amerikanischen Kinos demonstrieren soll und die persönliche Aura und das Prestige des „Auteurs“ über die eigentlichen Werke stellt. Parallel dazu entwickelte sich dann in den 1970er Jahren ein strukturalistischer Gegenentwurf, der anhand abstrakter semiotischer Zeichensysteme eine Methodik schafft, die die filmischen Werke eines „Auteurs“ objektiv miteinander vergleicht und so wiederkehrende Merkmale und inhärente Markenzeichen herausarbeitet.

Beide Varianten, sowohl die ästhetische Methodik der französischen und amerikanischen Filmkritiker als auch die strukturalistische Methodik der amerikanischen Strukturalisten und Post-Strukturalisten, gelten, insbesondere in der jüngeren Filmgeschichte, als veraltet und zunehmend obsolet, auch wenn sie weiterhin zur Anwendung gebracht werden. Aber gerade für Filme und Filmemacher aus der klassischen Ära des Hollywood-Kinos von der Frühzeit bis in die 1950er Jahre hinein erweist sich die „Auteur“-Theorie als nach wie vor sehr effektiv, wenn es darum geht, filmische Autorenschaft zu untersuchen und zu interpretieren.

Das amerikanische Kastensystem, welches Andrew Sarris in seiner unnachahmlichen Eloquenz aufgestellt und über Jahrzehnte, bis auf wenige Ausnahmen, rigide verteidigt hat, macht es jedoch schwierig, über subjektive Kategorisierungen hinweg das filmische Schaffen einzelner „Auteurs“ entsprechend zu evaluieren und zu würdigen. Nichtsdestotrotz gibt es in den Weiten von Sarris' breit gefächertem Mikrokosmos der Regisseure einige Beispiele, die für eine kritische Neu-Untersuchung interessante Fallbeispiele darstellen würden. Eines davon steht im Zentrum dieser Arbeit.

4.7. Elia Kazan, „Auteur“?

Elia Kazan, einer der erfolgreichsten und einflussreichsten Regisseure der 1940er und 1950er Jahre, sowohl am Broadway als auch in Hollywood, wurde von Andrew Sarris in die Kategorie „Less Than Meets the Eye“ eingeteilt – zusammen mit anderen erfolgreichen, aber unter „Auteuristen“ wenig beachtetten Filmemachern wie Joseph Mankiewicz, John Huston, William Wellman und Billy Wilder (der erst nachträglich in Sarris'

„Pantheon“ aufgenommen wurde).³⁰³ Bezüglich Kazan schrieb Sarris in *The American Cinema*:

„Elia Kazan’s position seemed dubious in 1963 when I wrote: ‚The Method of A STREETCAR NAMED DESIRE has finally degenerated into the madness of SPLENDOR IN THE GRASS. Kazan’s violence has always been more excessive than expressive, more mannered than meaningful. There is an edge of hysteria even to his pauses and silences, and the thin line between passion and neurosis has been crossed time and again. Yet, his brilliance with actors is incontestable.‘“³⁰⁴

Sarris stört sich insbesondere an Kazans inkonsistenter Kameraarbeit, die mal stabil, mal unruhig und verwackelt ausfällt.³⁰⁵ Umgemünzt auf Sarris‘ drei Qualitätsmerkmale, könnte man aus diesem Kritikpunkt schon einmal „technische Kompetenz“ ausschließen, sofern dies, in einem hochgradig arbeitsteiligen Produktionsprozess, überhaupt als aussagekräftiges Argument angeführt werden kann. Wie es sich mit der „unverkennbaren Persönlichkeit“ Kazans sowie insbesondere der „inneren Bedeutung“ seiner Filme verhält, bedarf jedoch einer weiter- und vor allem tiefergehenden Untersuchung.

³⁰³ Vgl. Hicks, Alexander A. / Petrova, Velina (2006): *Auteur Discourse and the Cultural Consecration of American Films*. In: *Poetics Journal of Empirical Research on Literature, the Media, and the Arts*. 34. Jg. Nr. 3. S. 198. Bezüglich Wilder siehe Fußnote 269.

³⁰⁴ Sarris, Andrew: *The American Cinema*. S. 158.

³⁰⁵ Vgl. ebd. S. 159.

5. Jahre des Verrats: Filmanalyse zu Elia Kazans filmischen Auseinandersetzungen

Nachdem ich in den vorangegangenen Kapiteln einen historischen Überblick über die politische Situation in Hollywood in den 1940er und 1950er Jahren und einen Abriss über die Karriere Elia Kazans bis zu dieser Zeit herausgearbeitet, sowie das theoretische Grundgerüst meiner Untersuchung, die „Auteur“-Theorie, erklärt und diskutiert habe, repräsentiert dieses Kapitel den nächsten Schritt dieser Arbeit: eine eingehende Analyse der Filme Kazans bzw. der Autorenfunktion, die er in diesen Filmen einnimmt.

5.1. Die Entwicklung von Elia Kazans Filmkarriere in drei Phasen

Kazans Filmkarriere lässt sich grundsätzlich in drei Phasen einteilen: eine *Frühphase*, in der er, im Auftrag großer Studios, die Inszenierung filmischer Stoffe verantwortete, die zwar seinem Interesse, sozialkritische Themen aufzugreifen, entsprachen, ansonsten aber kaum persönliche Bezüge zu Kazan selbst aufwiesen. Nach dem großen Erfolg mit seiner Verfilmung von Tennessee Williams' *A STREETCAR NAMED DESIRE* setzt eine *Übergangsphase* ein, in der Kazans Filme intimer und persönlicher werden, gleichzeitig dennoch sein Gespür für kontroverse und gesellschaftlich relevante Themen beibehalten. Spätestens mit *EAST OF EDEN* hat sich Kazan dann als eigenständiger Produzent und Auteur etabliert, der die maßgebliche kreative Kontrolle über seine Filme innehat. Dieser überaus erfolgreichen Phase Mitte der 1950er Jahre schließt sich dann die *Spätphase* seiner Karriere ab den 1960er Jahren an, in der sein kreativer Output zwar weniger wird, seine Filme aber unverkennbar seine Handschrift tragen. Von besonderem Interesse und Augenmerk muss daher die Übergangsphase von Kazans Karriere und seine Entwicklung hin zu einem eigenständigen Auteur sein.

Von den 19 Werken, die Kazan in seiner über 30-jährigen Filmkarriere gedreht hat, ist *ON THE WATERFRONT* ohne Zweifel das signifikanteste und daher auch am meisten diskutierte. Gleichzeitig stellt der Film einen Wendepunkt in Kazans Karriere dar. Und er liefert auch heute noch, 66 Jahre nach seiner Uraufführung, viel Stoff für umfangreiche Diskussionen. Aber da es äußerst schwierig und daher auch wenig sinnvoll ist, Analysen eines filmischen „Auteurs“ auf einen einzigen Film zu beschränken, beziehe ich zwei Filme aus derselben Periode der Karriere Kazans unmittelbar nach seiner

Kooperation mit HUAC, VIVA ZAPATA!³⁰⁶ und EAST OF EDEN, in die Untersuchung mit ein, um Vergleiche und Analogien herstellen zu können und ein klareres Bild von Kazans filmischer Praxis und Ideologie zu generieren.

5.2. Gewalt und Verbrechen im Hafenviertel

5.2.1. Erster Versuch: *The Hook*

ON THE WATERFRONT ist die erste filmische Zusammenarbeit Elia Kazans mit dem Schriftsteller und Drehbuchautor Budd Schulberg sowie dem unabhängigen Produzenten Sam Spiegel. Der Ursprung dieses Projekts geht aber auf einen Mann zurück, der letztendlich nichts mit dem fertigen Werk an sich zu tun hatte: im Jahr 1947, etwa zu der Zeit, als sein Stück *All My Sons* unter Kazans Regie am Broadway uraufgeführt wurde, stieß der Dramatiker Arthur Miller bei einem Spaziergang im „Red Hook“-Viertel von Brooklyn auf ein Wandgraffiti mit dem Schriftzug „Dov’è Pete Panto?“ (Italienisch für „Wo ist Pete Panto?“)³⁰⁷ Bei seinen darauffolgenden Recherchen erfuhr Miller die Geschichte eines jungen Mannes, eines aufsässigen Gewerkschaftsmitglieds der Hafnarbeiter, der sich gegen die korrupte Führungsriege zur Wehr setzte und dieses Engagement mit seinem Leben bezahlte.³⁰⁸ Miller wollte aus dieser Geschichte ein Drehbuch entwickeln und lud seinen damaligen besten Freund Kazan zur Zusammenarbeit ein.³⁰⁹ Gemeinsam schrieben sie *The Hook*, ein Drama, welches von Pantos Geschichte inspiriert und dessen Surrogat der italienischstämmige Protagonist Marty Ferrara sein sollte.³¹⁰ Kazan und Miller boten das Skript zunächst Twentieth Century-Fox an, wo Kazan nach wie vor einen gültigen Vertrag und einen ausgezeichneten Ruf hatte, doch Darryl Zanuck war mehr an VIVA ZAPATA! interessiert und lehnte ab, ebenso wie Warner Brothers.³¹¹ Schließlich sprachen sie bei Harry Cohn, Präsident von Columbia Pictures, vor. Cohn signalisierte zwar Interesse, wollte das Drehbuch, auch aus Angst vor

³⁰⁶ An dieser Stelle sei allerdings anzumerken, dass VIVA ZAPATA! zum Zeitpunkt von Kazans HUAC-Aussagen bereits abgedreht war und im Frühjahr 1952, kurz vor seiner zweiten Vorladung, uraufgeführt wurde. Nichtsdestotrotz, auch wegen der zeitlichen Nähe zwischen der Veröffentlichung des Films und Kazans zweiter Aussage im April 1952 sowie der impliziten antikommunistischen Handlungselemente, eignet sich der Film für vergleichende Analysen.

³⁰⁷ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 321.

³⁰⁸ Vgl. Schwartz, Stephen (2004): *Arthur Miller’s Proletariat: The True Stories of ON THE WATERFRONT, Pietro Panto and Vincenzo Longhi*. In: *Film History*. 16. Jg. Nr. 4. S. 383ff.

³⁰⁹ Vgl. Brady, Leo: *On the Waterfront*. S. 11.

³¹⁰ Vgl. Schwartz, Stephen: *Arthur Miller’s Proletariat*. S. 379. Der Name „Ferrarra“, so Schwartz, sollte eigentlich an die gleichnamige italienische Stadt Ferrara angelehnt sein, ist aber falsch geschrieben. Vgl. ebd. S. 381.

³¹¹ Vgl. Brady, Leo: *On the Waterfront*. S. 11f.

dem kontroversen Inhalt und der kommerziellen Aussichten, aber erst vom einflussreichen Gewerkschafter Roy Brewer begutachten lassen. Brewer forderte Änderungen von Kazan und Miller, unter anderem sollte Marty nicht gegen eine korrupte Verbrecherorganisation, sondern gegen Kommunisten antreten.³¹² Damit zeigte sich aber insbesondere Arthur Miller nicht einverstanden, der daraufhin, zur großen Verwunderung der anderen Beteiligten, aus dem Projekt ausstieg und das Skript zurückzog.³¹³ 1955, ein Jahr nach der Veröffentlichung von *ON THE WATERFRONT*, brachte Miller dann sein eigenes Drama im Hafendarbeitermilieu auf die Bühne: *A View from the Bridge*, welches sich aber inhaltlich und figurespezifisch sehr stark von *The Hook* unterschied.³¹⁴ Das Stück, welches vom verbotenen sexuellen Verlangen eines italienischstämmigen Hafendarbeiters nach seiner Nichte und vom Verrat an seinem Nebenbuhler handelt, wird oft als Antwort Millers auf Kazans Film interpretiert.

5.2.2. Zweiter Versuch: *Crime on the Waterfront*

Zur selben Zeit, unabhängig von Kazan und Miller, arbeitete Budd Schulberg an seinem eigenen Filmprojekt über Korruption im Hafendarbeitermilieu. Der aufstrebende Produzent Joseph Curtis³¹⁵ beauftragte ihn mit der Adaption einer Serie von Artikeln, die in der *New York Sun* erschienen sind und mit dem „Pulitzer-Preis“ ausgezeichnet wurden: *Crime on the Waterfront* von Malcolm Johnson.³¹⁶ Doch auch dieses Projekt ging nicht in Produktion, weil man sich nicht über die Finanzierung einig werden konnte. Die Verfilmungsrechte gingen daher 1952 zurück an Schulberg.³¹⁷ Im Frühling desselben Jahres wurde Schulberg von Elia Kazan kontaktiert, um eine mögliche Zusammenarbeit zu besprechen, da Kazan immer noch einen Film über unterdrückte Hafendarbeiter machen wollte.³¹⁸ Schulbergs ursprüngliche Hauptfigur wurde inspiriert von dem Priester John Corridan aus Hoboken, den er durch Malcolm Johnson kennenlernte und der Schulberg nicht nur durch seinen Glauben, sondern auch durch Mut und Stärke angesichts seiner gefährlichen Umgebung beeindruckte.³¹⁹ Es war jedoch die Begegnung Kazans mit dem früheren Hafenvorarbeiter Tony Mike di Vincenzo, der später gegen seine

³¹² Vgl. Murphy, Brenda (2003): *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 209.

³¹³ Vgl. Briley, Ron: *The Ambivalent Legacy of Elia Kazan*. S. 35f.

³¹⁴ Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 214.

³¹⁵ Curtis war der Neffe von Harry Cohn. Vgl. Brady, Leo: *On the Waterfront*. S. 15.

³¹⁶ Vgl. Hey, Kenneth: *Ambivalence as a Theme in ‚ON THE WATERFRONT‘*. S. 674f.

³¹⁷ Vgl. ebd.

³¹⁸ Vgl. Brady, Leo: *On the Waterfront*. S. 19.

³¹⁹ Vgl. Niemi, Robert: *History in the Media: Film and Television*. S. 321.

Gewerkschaft aussagte und sich den Zorn vieler ehemaliger Freunde und Weggefährten zuzog, welche Kazan und Schulberg letztendlich zur finalen Geschichte inspirierte. Besonders Kazan erkannte viele Parallelen zwischen Tony Mike und ihm selbst.³²⁰ Die Figur des Priesters wurde jedoch nicht gänzlich aufgegeben: Father Barry wird im Film nichtsdestotrotz als moralische Instanz eine wichtige Rolle zuteil.

Nach Fertigstellung des Drehbuchs mussten Kazan und Schulberg erneut bei den Studios vorsprechen: Darryl Zanuck lehnte abermals ab und meinte, „Who’s going to care about a lot of sweaty longshoremen?“³²¹ Außerdem gefiel ihm die Idee, den Film statt im großen „Cinemascope“-Format in Schwarz-Weiß zu drehen, nicht.³²² Schließlich fanden Schulberg und Kazan einen unabhängigen Produzenten, der bereit war, das Projekt mit ihnen in Angriff zu nehmen: Sam Spiegel. Dessen Produktionsfirma, Horizon Pictures, handelte zunächst die finanziellen Rahmenbedingungen und Vertriebsrechte mit United Artists aus,³²³ doch nachdem die Vereinbarung platzte, brachte Spiegel das Projekt doch noch für ein geringes Budget von 900,000\$ bei Columbia Pictures unter – obwohl Harry Cohn zunächst noch abgelehnt hatte.³²⁴

Ausschlaggebend dafür war die Besetzung der Hauptrolle: Marlon Brando war jedoch ursprünglich nicht interessiert, weil er von Kazans Verhalten vor dem HUAC-Komitee enttäuscht und nicht mehr an einer Zusammenarbeit mit ihm interessiert war, weswegen die Rolle zunächst mit Frank Sinatra besetzt wurde. Schlussendlich gelang es Spiegel jedoch, Brando doch noch zu überreden.³²⁵ Brando war nicht der einzige Schauspieler in der Besetzung, der am legendären „Actors Studio“ ausgebildet und für seine Anwendung von Lee Strasbergs „Methode“ bekannt wurde: die Nebenrollen wurden mit den „Studio“-Absolventen Eva Marie Saint, Karl Malden, Lee J. Cobb und Rod Steiger besetzt,³²⁶ während echte Hafenarbeiter und ehemalige Boxer in kleineren Rollen eingesetzt wurden.³²⁷

³²⁰ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 284.

³²¹ Braudy, Leo: *On the Waterfront*. S. 23f.

³²² Vgl. ebd. S. 24. Zanuck jedoch dementierte diese Darstellung.

³²³ Vgl. ebd. S. 24ff.

³²⁴ Vgl. Niemi, Robert: *History in the Media: Film and Television*. S. 322.

³²⁵ Vgl. Neve, Brian: *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*. S. 82.

³²⁶ Vgl. Giner, Oscar: *The Death of Marlon Brando*. S. 93.

³²⁷ Vgl. Neve, Brian (1995): *On the Waterfront*. In: *History Today*. 45. Jg. Nr. 6. S. 22f.

5.2.3. Handlungsablauf

Zu Beginn des Films erhält Terry Malloy (Marlon Brando), ehemaliger Profiboxer und nunmehr Hafendarbeiter im Dienst der korrupten Gewerkschaft von Johnny Friendly (Lee J. Cobb), den Auftrag, Joey Doyle, mit dem er die Leidenschaft für die Taubenzucht teilt, auf das Dach seines Wohnhauses zu locken. Was Terry nicht ahnt: er schickt Joey damit unwissentlich in seinen Tod. Joey wollte gegen die verbrecherische Gewerkschaft aussagen und wurde unter Terrys Mithilfe beseitigt. Terrys Schuldgefühle werden noch stärker, als er kurz darauf Joeys Schwester Edie (Eva Marie Saint) trifft, die den Mord an ihrem Bruder unbedingt aufklären will. Unterstützung erhält sie dabei von Father Barry (Karl Malden), der die unterdrückten Arbeiter schon lange dazu auffordert, sich gegen Friendly zur Wehr zu setzen. Wenig später wird ein weiterer aufsässiger Arbeiter durch einen „Unfall“ beim Verladen einer Spirituosenslieferung im Inneren eines Schiffes ermordet. Die sich entwickelnde Beziehung zwischen Terry und Edie wird von Friendly und seiner rechten Hand, Terrys Bruder Charley (Rod Steiger), mit Argwohn beobachtet. Schließlich gesteht Terry erst Father Barry, dann Edie seine Beteiligung an Joeys Ermordung und steht nun vor der Wahl: gegenüber seinem Bruder und der Gewerkschaft loyal zu bleiben oder der wiederholten Aufforderung der Behörden zur Aussage in den Mordermittlungen nachzukommen. Als sich Terry endgültig gegen Friendly stellt und seinen Bruder mit seinem moralischen Dilemma konfrontiert, lässt Charley ihn gehen und wird dann selbst ermordet. Daraufhin sagt Terry vor Gericht gegen Friendly und seine Gang aus, wird aber daraufhin von der Gesellschaft als Verräter gebrandmarkt und öffentlich angefeindet. Das lässt Terry aber nicht auf sich sitzen und er fordert, nachdem ihm sein Recht auf Arbeit am Hafen verweigert wird, Friendly zu einem brutalen Faustkampf heraus. Obwohl er von Friendlys Schergen fast totgeprügelt wird, erlangt er den Respekt der anderen Arbeiter zurück – Edies und Joeys Vater stößt Friendly ins Wasser – und führt sie, auf wackeligen Beinen und am wütenden und Drohgebärden aussprechenden Friendly vorbei, zur Arbeit.

5.2.4. Dreiecksförmige Machtstruktur: Zusammenarbeit zwischen Kazan, Schulberg und Spiegel

Auch wenn ON THE WATERFRONT heute gemeinhin als Elia Kazans Film angesehen wird, so darf der Einfluss von Produzent Sam Spiegel und Drehbuchautor Budd Schulberg keinesfalls außer Acht gelassen werden. Vor allem Spiegel übte großen Einfluss

auf die Dramaturgie und auf das Drehbuch aus, sehr zum Verdruss Schulbergs, der während der Produktion mehrfach mit dem Ausstieg gedroht hatte.³²⁸

Zwei Szenen waren dabei besonders umkämpft: einerseits Father Barrys aufwühlende Predigt im Inneren eines Schiffes nach dem tödlichen „Unfall“ des Hafenarbeiters „Kayo“ Dugan, und andererseits die letzte Szene, in der Terry Malloy, immer noch geschwächt von der Prügelei mit Johnny Friendly, die anderen Arbeiter auf dem Weg zum Hangar anführt.³²⁹ Schulberg weigerte sich, die Predigt zu kürzen, da sie viel zu wichtig für den ganzen Film sei. Kazan musste schließlich einschreiten und es gelang ihm, Spiegel zum Einlenken zu bewegen, indem er versicherte, dass sich die Kamera nicht allein auf Father Barry konzentriert, sondern sich immer wieder durch die Szenerie bewegt und zu anderen Figuren geschnitten wird.³³⁰ In der letzten Szene wiederum war es Schulberg, der einen Kompromiss einging: in der ursprünglichen Fassung hätte Terry den Kampf nicht überlebt, und er wäre einen Märtyrertod gestorben, der die anderen Arbeiter zur Revolte angetrieben hätte. Spiegel wollte den Film aber nicht auf tragische Weise enden lassen. Schulberg lenkte schließlich ein, bestand aber darauf, Friendlys Drohgebärden als letzte Worte des Films zu verwenden.³³¹

Anhand dieser Beispiele zeigt sich eine dreiecksförmige Machtstruktur zwischen Produzent Spiegel, Regisseur Kazan und Drehbuchautor Schulberg, in der die kreativen Visionen immer wieder neu ausgehandelt werden mussten. Regisseur Kazan stand dabei meist zwischen den Fronten und musste schlichtend eingreifen, indem er sich für eine Seite zu entscheiden hatte. Dies stellt eine interessante Analogie mit den Figuren im Film dar: auch diese sind durch eine solche Machtstruktur verbunden. Terry Malloy muss sich einerseits zwischen seinem Gewissen, welches durch seine aufkeimende Liebe zu Edie auf die Probe gestellt wird, und seiner Loyalität zu Friendly und seiner Gang entscheiden. Sein Bruder Charley wiederum steht ebenfalls zwischen den Fronten: soll er seinen eigenen Bruder an Friendlys Schergen opfern, nachdem er ihn schon einmal verraten hat, oder opfert er sich selbst, um Terry zu retten? Kazan und Schulberg können daher durchaus als Surrogate sowohl für Terry als auch für Charley betrachtet werden, und das in vielerlei Hinsicht, nicht nur im Kontext der schwierigen

³²⁸ Vgl. Schulberg, Budd (2003): *Introduction*. In: Rapf, Joanna E. (Hg.): *On the Waterfront*. S. xvii.

³²⁹ Vgl. Georgakas, Dan (2003): *Schulberg on the Waterfront*. In: Rapf, Joanna E. (Hg.): *On the Waterfront*. S. 51.

³³⁰ Vgl. ebd.

³³¹ Vgl. ebd. S. 53.

Produktionsbedingungen des Films, sondern auch im Kontext ihrer eigenen politischen Vergangenheit.

5.2.5. Parallelen zwischen Budd Schulberg und Terry Malloy

Wie bereits in Kapitel 2.6 beschrieben, strebte Drehbuchautor Budd Schulberg eine Karriere als Schriftsteller an, nachdem er von einer Reise in die Sowjetunion Mitte der 1930er Jahre zurückkehrte. Der Entwurf seines ersten Romans, *What Makes Sammy Run*, entsprach jedoch nicht den Vorstellungen der kommunistischen Partei der USA. Schulbergs Versuch, sich als Schriftsteller zu etablieren, findet eine zusätzliche Analogie in *ON THE WATERFRONT*: Terry Malloy galt Jahre zuvor als starker, vielversprechender Boxer, der um Titel hätte kämpfen und eine lange, erfolgreiche Karriere vor sich hätte haben können. Er ist aber zu einem folgenschweren Kompromiss gezwungen, der sein Leben und seine Karriere nachhaltig aus der Bahn wirft, weil sein Mentor und Vatersatz Johnny Friendly und sein Bruder Charley für einen großen Gewinn auf Terrys Gegner setzen. Schulbergs Situation, in der er vor der Entscheidung zwischen einer Karriere als Schriftsteller und seiner Loyalität zur kommunistischen Partei stand, ist eine ähnliche. Anstatt als Boxer bewusst einen Kampf zu verlieren, sollte er hingegen seine literarischen Ideen und Ambitionen zugunsten der Parteilinie anpassen oder gar aufgeben. Dass Schulberg das Sujet des Boxsports als Hintergrund für Terrys gescheiterte Existenz und zu einem gewissen Grad als Analogie zu seinen eigenen schwierigen Karriereentscheidungen verwendet, hängt mit Schulbergs Faszination für das Boxen zusammen, welche ihn seit seiner Kindheit geprägt hatte.³³² Eine weitere Analogie zwischen Terry und Schulberg ist die bittere Anklage Terrys, in der er Johnny Friendly für die Morde an Joey Doyle, „Kayo“ Dugan und Charley verantwortlich macht. Viele der Dramatiker und Schriftsteller, die Schulberg während seines Aufenthalts in der Sowjetunion 1934 kennenlernte, wurden vom stalinistischen Regime unterdrückt und ermordet, darunter Vsevolod Meyerhold und Maxim Gorki.³³³ Terrys wütende Tirade Richtung Johnny Friendly, in der er keinerlei Reue für seinen Verrat an ihm zeigt und im Gegenteil sogar stolz auf seine Courage ist, kann nicht nur als allegorische Antwort Kazans auf seine Kritiker und Gegner interpretiert werden, sondern auch als implizite Antwort

³³² Vgl. Neve, Brian: *The Personal and the Political*. S. 48.

³³³ Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 309.

Schulbergs auf seine Kritiker und Gegner.³³⁴ Denn auch dieser zeigte sich desillusioniert und erschüttert von seinen einstigen kommunistischen Kameraden und ihrer Ideologie, von der er sich immer mehr entfremdet hatte.³³⁵ Verrat spielt auf vielen Ebenen eine elementare Rolle im Film, wie auch in der Lesart desselben.

5.2.6. Symbolik des Verrats im Film

5.2.6.1. Die Jacke des Verräters

Kazan symbolisiert Verrat im Film mehrfach, etwa durch Joey Doyles Jacke. Diese Jacke wechselt im Verlauf des Films dreimal den Besitzer: Joeys Vater gibt sie nach dem Tod seines Sohnes „Kayo“ Dugan, da dessen Jacke schon sehr abgenutzt und löchrig ist. Wenig später wird aber auch Dugan, der wie Joey zu einer Aussage gegen Friendly bereit gewesen wäre, durch einen „Unfall“ beseitigt. Daraufhin überreicht Edie die Jacke an Terry, da auch er keine geeignete Ummantelung für den kargen und bitterkalten Winter am Hafen hat. Die Jacke symbolisiert im Film so etwas wie das Markenzeichen eines Verräters. Jeder, der sie trägt – erst Joey, dann Dugan, und schließlich Terry – stellt sich gegen Johnny Friendly und seine Gewerkschaft. Joey und Dugan werden, während sie im Besitz der Jacke sind, schließlich ermordet. Terry wiederum zieht die Jacke erst an, nachdem er seine Aussage gemacht hat bzw. kurz bevor er sich auf den Weg zum Hafen macht, um sein Recht auf Arbeit durchzusetzen. Er trägt die Jacke auch dann, als er Johnny Friendly zum brutalen Faustkampf vor seiner Hütte herausfordert. Und zunächst sieht es auch ganz danach aus, als ob auch Terry dem „Fluch der Jacke des Verräters“ zum Opfer fällt. Terry überlebt die Schlägerei mit Friendlys Schergen, und liegt schwer mitgenommen am Steg. Während Friendly die anderen Hafendarbeiter zum Weitermachen auffordert, versuchen Father Barry und Edie Terry wieder auf die Beine zu helfen, da sie erkennen, dass die Arbeiter Terry nunmehr als einen von ihnen ansehen und Friendlys ultimative Niederlage antizipieren, wenn Terry die Arbeiter anführt. In einer besonderen Geste rehabilitiert Father Barry dabei die Jacke, die zuvor Joey und Dugan Unglück gebracht hatte: nachdem Terry seine Jacken bislang stets halb offen getragen hat, zieht Barry den Reißverschluss bis ganz nach oben, damit sich die Jacke endgültig an Terrys muskulösen Oberkörper anpasst und ihn ganz umgibt. Damit verkörpert Terry nun gänzlich die Ideale der beiden verstorbenen Männer – nicht den Verrat, sondern den

³³⁴ Wobei hier die Betonung bei *kann* liegt, da Schulberg eine bewusste Parallele zwischen dem Film und seiner und Kazans Beteiligung an den HUAC-Verhören stets explizit dementiert hat, so u.a. auch im Vorwort zu Joanna Rapps Sammelband zum Film. Vgl. Schulberg, Budd: *Introduction*. S. xxi f.

³³⁵ Vgl. Radosh, Allis / Radosh, Ronald: *Red Star over Hollywood*. S. 182.

Kampf um und für seinesgleichen. Die vollständige Ummantelung Terrys hebt zudem auch seine unentschlossene, halbherzige und zwiegespaltene Einstellung auf: anstatt zwischen den Fronten zu stehen und sich seiner Loyalität zu einer Seite nie gänzlich sicher zu sein, signalisiert das ordentliche Tragen der Jacke seine wahre Solidarität, nämlich jene zu den unterdrückten Arbeitern. Sie verhilft ihm dazu, endlich seinen Platz im Leben und in der Hierarchie des kargen und unbarmherzigen Hafenarbeitermilieus zu finden. Diese Geste, so banal und beiläufig sie auch erscheinen mag, erfüllt damit einen symbolträchtigen Effekt.

5.2.6.2. Tauben

Ein weiterer Signifikant für das übergeordnete Thema des Films – Verrat – ist Terrys Hobby: die Taubenzucht.³³⁶ Im übertragenen Sinn symbolisieren die Tauben so etwas wie Lockvögel, oder auch Spitzel.³³⁷ Und als solche werden sowohl Joey als auch später Terry angesehen, als sie mit den Behörden kooperieren wollen. Im Verlauf des Films verwenden Terry, Charley, Friendly und andere Figuren immer wieder solche Metaphern, wenn sie über Verrat sprechen.³³⁸ Dabei ist es sogar buchstäblich eine Taube, mit der Terry zu Beginn des Films Joey aus seiner Wohnung auf das Dach des Hauses lockt, von dem er geworfen wird. Im Laufe des Films kümmert sich Terry immer wieder um die Tauben, die in einem Gehege auf dem Dach des Wohnhauses untergebracht sind, mit der Unterstützung einer Gang aus Jugendlichen, die einst von ihm selbst gegründet wurde und sich „Golden Warriors“ nennt. Als Terry seine Aussage vor Gericht tätigt und damit Johnny Friendly und die Gewerkschaft an die Behörden verrät, nimmt Tommy, einer der „Warriors“, enttäuscht und verärgert über Terrys Verhalten, Rache an ihm und tötet sämtliche Tauben im Gehege, wirft Terry eine davon vor die Füße und kommentiert dies mit einem lapidaren „A pigeon for a pigeon!“³³⁹ Der Mord an den Tauben symbolisiert gleichsam den Tod des Verräters. Terry ist in Tommys Augen nicht mehr der Boxer und Taubenzüchter, zu dem er aufsehen und den er als Mentor bezeichnen kann. In seinen Augen ist er auch kein „Golden Warrior“ mehr. Dieser Verrat trifft Terry augenscheinlich am härtesten. Terry hatte sich liebevoll um die Tauben

³³⁶ Auch dieses Sujet geht auf ein Hobby Schulbergs zurück, welchem er seit seiner Kindheit nachgegangen ist. Vgl. Rapf, Joanna E.: *Introduction: ‚The Mysterious Way of Art.‘* S. 4.

³³⁷ Vgl. Briley, Ron: *The Ambivalent Legacy of Elia Kazan*. S. 39.

³³⁸ Vgl. Bessie, Alvah / Tailleur, Roger: *Elia Kazan and the House Un-American Activities Committee*. S. 54f. Beispiele solcher Bezeichnungen für Verräter sind „Stool pigeon“, „Cheese-eater“, „Canary“, „Rat“, „Pigeon“, „Cheesie“, um nur einige zu nennen.

³³⁹ Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 209.

gekümmert und die Jugendlichen, allen voran Tommy, haben stets zu Terry aufgesehen. Leo Braudy schreibt dazu:

„In a broader sense, his own desire for tenderness has been repressed and ignored in his relation to the gang with its insistence on the tough-guy shield. Only with his pigeons can Terry indulge the feeling of innocence (and domesticity) otherwise missing from his life.“³⁴⁰

Für Terry ist der Taubenkäfig so etwas wie sein einziger friedlicher Rückzugsort abseits des tristen und mitunter brutalen Alltags am Hafen und innerhalb der erwachsenen Gang korrupter Gewerkschafter rund um Johnny Friendly. Die jugendliche Gang, angeführt von Tommy, ist das genaue Gegenteil, hier ist Terry umgeben von jugendlicher Unschuld. Wenn diese Unschuld dann später, nach Terrys Verrat an Friendly, in einen Akt sinnloser Gewalt und Tierquälerei umschwenkt, ist auch dieser Ort nicht mehr der, der er einmal war. Eine Situation, in der sich im realen Leben auch Regisseur Elia Kazan wiederfand. Für sein Dilemma, vor HUAC Namen kommunistischer Kollegen preisgeben zu müssen, oder andernfalls das Ende seiner erfolgreichen Karriere in Hollywood zu riskieren, erhielt er zwar zunächst verständnisvollen Zuspruch, wurde dann aber dennoch fortan von alten Freunden und Weggefährten gemieden und fallen gelassen.³⁴¹

5.2.6.3. Der weiße Handschuh

Ein weiteres Symbol, wenn auch nur ein ganz Beiläufiges und, in diesem Fall, sogar gänzlich dem Zufall geschuldet, ist Edies weißer Handschuh. Nachdem Friendlys Schergen ein geheimes Treffen der Hafendarbeiter in Father Barrys Kirche gewaltsam angreifen, flüchtet der anwesende Terry mit Edie durch einen Hinterausgang und begleitet sie anschließend durch einen Park. Während des Spaziergangs fällt einer von Edies weißen Handschuhen zufällig auf den Boden. Terry hebt ihn auf und spielt damit herum, als Vorwand, um mehr Zeit mit ihr verbringen zu können. Schließlich zieht er ihn sogar an. Während der Proben für die Szene, welche ursprünglich nachts spielen sollte, fiel Eva Marie Saint der Handschuh zufällig aus der Hand, und Marlon Brando improvisierte den Rest, ein Einfall, der Kazan so gut gefiel, dass er ihn für die Szene, die letztlich im Film verwendet wurde, beibehielt.³⁴² Dies ist nur eine von vielen Szenen, in denen die instinktiven Entscheidungen der Schauspieler den Ablauf einer Szene

³⁴⁰ Braudy, Leo: *On the Waterfront*. S. 63.

³⁴¹ Vgl. DiAngelo, Linda M.: *Elia Kazan Controversy*. S. 32f.

³⁴² Vgl. Braudy, Leo: *On the Waterfront*. S. 43f.

maßgeblich prägen und modifizieren. In diesem Fall erfüllt Terrys Entscheidung ihren Zweck in mehrfacher Hinsicht: sie gibt Terry einen Vorwand, damit Edie nicht gleich von ihm weggeht und er sich weiter mit ihr unterhalten kann. Zugleich gibt es Terry die Möglichkeit, seine sensible und gefühlvollere Seite zu zeigen, die unter seiner rauen Schale schlummert. Neben Terrys Zuwendung zu den Tauben ist dies seine einzige Gelegenheit, aus dem Typus des aggressiven, schlagkräftigen Rebellen auszubrechen. Der weiße, wollige Handschuh gibt Terry dazu die passende Gelegenheit, ist er doch ein starker Kontrast zu den Boxhandschuhen, die er noch Jahre zuvor getragen hatte. Das Tragen des Handschuhs ist zugleich auch ein weiterer Vorbote für seinen immer stärker werdenden inneren Konflikt. Indem er versucht, seine Hand in Edies Handschuh gleiten zu lassen, versucht er sogleich auf subtile Weise, sich an sie anzupassen und sich ihr in weiterer Folge anzunähern. Der Handschuh symbolisiert somit Terrys Versuch, sich von seinem gewohnten Typus abzugrenzen und einen menschlicheren, zugänglicheren Typus zu etablieren – diese zwei Typen, die miteinander in Konflikt stehen und Terrys Gewissen im Verlauf des Films schwer belasten, bestimmen ihn und seine weitere Charakterentwicklung. Diese beiden Typen fühlen sich zu zwei gegensätzlichen Fraktionen hingezogen: der aggressive, ungestüme Terry ist seinem Bruder Charley, seinem väterlichen Freund Johnny Friendly und deren Gang gegenüber loyal, während der nachdenkliche, geradezu melancholische Terry seinem Gewissen und seinen Gefühlen folgt – befeuert durch Father Barry, insbesondere jedoch durch Edie:

„The glove adds the crucial element of interchange. Edie and Terry are not just trading reminiscences. They are beginning to trade attitudes. He puts on her glove as he tries out, and will continue to explore, her view of the world. When she takes it back, it will have the memory of his hand in it.”³⁴³

In dieser Hinsicht könnte man dem Handschuh mehr symbolische Strahlkraft zugestehen als man es normalerweise in einer beiläufigen Geste während einer größtenteils improvisierten Szene erkennt. Nicht nur, dass sich Terry und Edie über dieses Kleidungsstück annähern, der Eindruck und die Erinnerung an diesen Moment wird einen prägnanten und signifikanten Effekt auf sie beide haben.

Solche Momente, die zu einem gewissen Grad von Schulbergs Drehbuch abweichen und von den Instinkten der Schauspieler getragen werden, legen zugleich auch Kazans Gespür für Regie offen. Die Entscheidung, eine Unachtsamkeit während einer Probe

³⁴³ Ebd. S. 47.

aufzunehmen und sie in die szenische Dramaturgie miteinzubeziehen, ist der beste Beweis dafür. Hier bringt Kazan seine eigenen autoritativen Instinkte mit ein, die mit Schulbergs Dialogen und Boris Kaufmans Kameraführung verschmelzen und der Szene ihre Qualität verleihen.

5.2.7. Konfrontation zweier Brüder: die Taxiszene

In der berühmtesten Szene des Films, Terrys und Charleys Konfrontation im Rücksitz des Taxis, verhält es sich, zumindest wenn es nach Elia Kazan geht, ironischerweise genau umgekehrt. Kazan gab in Interviews immer wieder an, Marlon Brando und Rod Steiger in der Szene keinerlei Regieanweisungen gegeben zu haben. Das stimmt nicht ganz: zunächst wich Brando wiederholt vom Drehbuch ab und improvisierte aus dem Stegreif, worauf Rod Steiger auch entsprechend reagierte. Dies wurde von Kazan dann unterbunden.³⁴⁴ Schließlich drehten Brando und Steiger die Szene so, wie sie im Drehbuch stand. Terrys Reaktion, als Charley verzweifelt eine Pistole auf ihn richtet, geht jedoch allein auf Brando zurück: in einem Gespräch mit Kazan und Schulberg äußerte er den Einwand, dass Terry seine emotionale Anklage an Charley nicht machen könne, wenn dieser ihn mit einer Waffe bedroht. Da die Pistole als Druckmittel aber einen unverzichtbaren Teil der Szene darstellt, musste ein Kompromiss gefunden werden.³⁴⁵ In der Szene drückt Terry die Pistole dann mit einer sanften, ruhig ausgeführten Bewegung nach unten und setzt dann zu seiner verzweifelten, emotionalen Lebensbeichte an:

„I coulda been a contender. I coulda been somebody instead of a bum, which is what I am,‘ he [Terry, Anm.] announces at the climax of the cinema’s greatest scene of self-recognition.”³⁴⁶

Während Brandos herausragendes Schauspiel und seine Einfälle mit viel Lob und Bewunderung bedacht werden, darf aber auch Rod Steigers Beitrag und seine eigene schauspielerische Leistung nicht außer Acht gelassen werden. Steigers emotionales, verzweifertes und mitunter verbittertes Spiel wurde zum Teil auch dadurch beeinflusst, dass in seinen Nahaufnahmen nicht Marlon Brando neben ihm saß, sondern Dialogcoach Guy Thomajan. Diese Einstellungen wurden gefilmt, nachdem Brando das Set

³⁴⁴ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 300 zitiert nach: Beck, Nicholas (2001): *Budd Schulberg: A Bio-Bibliography*. Lanham, MD: Scarecrow Press. S. 56.

³⁴⁵ Vgl. ebd. S. 303.

³⁴⁶ Bell, James / Hirsch, Foster (2014): *Birth of the Method: The Revolution in American Acting*. In: *Sight and Sound*. 24. Jg. Nr. 11. S. 46f.

für seinen täglichen Termin mit seinem Psychiater verließ.³⁴⁷ All diese Faktoren spielen in der Konzeption dieser herausragenden Szene eine tragende Rolle, und spiegeln nicht nur Kazans Regie, Schulbergs Dramaturgie und Dialogkunst sowie Boris Kaufmans Bildgestaltung wider, sondern auch die Ausdruckskraft und Präsenz beider Schauspieler. In dieser Hinsicht sind sie alle, in gewisser Weise, „Autoren“ dieser Szene, da jeder seinen Anteil an Ästhetik und Wirkung hat. Die Taxiszene kann durchaus als sinnbildliches und emblematisches Beispiel für Andrew Sarris' drei „Auteur“-Kriterien herangezogen werden: die technische Kompetenz, mit der Kazan und Kaufman das Beste aus den wenigen Möglichkeiten herausgeholt hatten, was das Taxi-Set bieten konnte,³⁴⁸ in Kombination mit dem für Kazan charakteristischen Augenmerk für starke schauspielerische Ausdruckskraft mithilfe psychologischer Tricks sowie seiner persönlichen Beziehung zur und seinem emotionalen Investment in die Dramaturgie und ihrer Symbolik.

5.3. Strukturalistische Filmanalyse: ON THE WATERFRONT, VIVA ZAPATA! und EAST OF EDEN

Wie lassen sich nun Vergleiche zwischen ON THE WATERFRONT, VIVA ZAPATA! und EAST OF EDEN herstellen? Ich beziehe mich in meinen folgenden analytischen Ausführungen auf Peter Wollens „Auteur-Strukturalismus“. Hierbei arbeitete er durch operationalisierte filmische Aspekte ein Zusammenspiel von Gegensätzen heraus, die dann anhand verschiedener Filmbeispiele angewandt werden können. Wollen hat dies anhand der Filme John Fords demonstriert, indem er unter anderem den Gegensatz von Garten und Wildnis als wiederkehrendes thematisches Motiv Fords benennt und analysiert.³⁴⁹

5.3.1. „Brüderlichkeit“ versus „Verrat“

Wenn man dieses Spiel der Gegensätze nun auf die ausgewählten Werke Elia Kazans anwenden möchte, bietet sich als Erstes die Dichotomie „Brüderlichkeit“ versus „Verrat“ an, was besonders hinsichtlich Kazans persönlichem Bezug durchaus sinnhaft ist. Und tatsächlich: alle drei Filme haben eine Hauptfigur, deren Geschichte maßgeblich von der Beziehung zu ihrem eigenen Bruder geprägt wird. Gleichzeitig wird diese brüderliche Beziehung der Hauptfigur aber von einer dritten Person beeinflusst, die an

³⁴⁷ Vgl. Neve, Brian: *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*. S. 87. Steiger war darüber jahrelang sehr verärgert und verbittert gegenüber Brando.

³⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 86f. Da das Set keine Rückprojektion hatte, stellte Kaufman eine Abdeckung an die Heckschleife und simulierte mit Scheinwerfern den Straßenverkehr.

³⁴⁹ Vgl. Wollen, Peter (1969): *The Auteur Theory*. In: Grant, Barry Keith (Hg.): *Auteurs and Authorship*. S. 61.

einem bestimmten Punkt zu deren Antagonisten wird und einen unüberbrückbaren Keil zwischen die Brüder treibt, einen von ihnen ins Verderben stürzt und den Protagonisten somit zum Handeln zwingt.

Terry Malloy, der zunehmend mit seinem schlechten Gewissen hinsichtlich seiner Beteiligung an Joey Doyles Mord kämpft, hat seine Konfrontation mit seinem Bruder Charley auf dem Rücksitz eines Taxis, das einen der beiden Männer in einen tödlichen Hinterhalt führen wird. In einer der berühmtesten und herausragendsten Szenen der Filmgeschichte wirft Terry seinem großen Bruder vor, ihn für seine eigenen Vorteile verraten und ausgenutzt sowie dessen große Boxkarriere und seine Chance auf ein ehrliches Leben zerstört zu haben. Angetrieben und unterstützt von ihrer Vaterfigur Johnny Friendly, fristen sie stattdessen ihr Dasein innerhalb einer kriminellen Gewerkschaft, die die hart schuftenden Hafenarbeiter unterdrückt und einschüchtert. Terry, schockiert von Charleys verzweifelterm Verhalten, konfrontiert seinen Bruder mit dessen Verrat, ohne dabei jedoch seine Zuneigung aufzugeben. Es ist genau diese einfühlsame und zu einem gewissen Grad auch verständnisvolle Reaktion, die Charley besonders zusetzt, führt sie ihm doch vor Augen, wie sehr er seinem kleinen Bruder Unrecht getan und seine brüderliche Verantwortung Terry gegenüber vernachlässigt hat. Charleys bittere Erkenntnis kommt jedoch zu spät, und er ist gezwungen, sich für sein eigenes Überleben oder für das seines Bruders zu entscheiden. Eine Entscheidung, die eigentlich schon bei Terrys Einstieg gefällt werden musste, durch die emotionale Konfrontation aber an Dynamik dazugewonnen hat. Letzten Endes folgt Charley seinem Gewissen, gibt Terry seine Pistole und lässt ihn aussteigen, womit er sein Schicksal endgültig besiegelt.

Emiliano Zapata kämpft Seite an Seite mit seinem Bruder Eufemio in der mexikanischen Revolution, angestachelt und beraten von dem opportunistischen und machthungerrigen Berater Fernando Aguirre. Der Einfluss Aguirres auf Emiliano und die Verantwortung und Pflicht gegenüber dem mexikanischen Volk, als Präsident zu dienen, entzweit die beiden Brüder zunehmend voneinander. Als Eufemio seine neugewonnene Macht und der Einfluss auf die Bauern, an deren Seite er zunächst noch gegen Unterdrückung und Ausbeutung gekämpft hat, allmählich zu Kopf steigt, ist Emiliano gezwungen, seinen Bruder zu konfrontieren. Anders als im Fall der Brüder Malloy ist ihre letzte Interaktion keinesfalls so melancholisch und anrührend, sondern im Gegenteil von einer wachsenden Abneigung vonseiten des stark alkoholisierten Eufemio geprägt. Hier ist von Brüderlichkeit keine Rede mehr, vielmehr steht nur noch der Verrat zwischen ihnen. Verrat an ihren Idealen, sich für das Anliegen ihrer Mitstreiter einzusetzen und

ein gerechtes und gleichberechtigtes Mexiko zu schaffen. Eufemio, der den plötzlichen Ruhm und die Macht seines Bruders nicht verkraften kann, stellt sich gegen diese Ideale, was Emiliano zwingt, seine neugewonnene Position aufzugeben, um seinem Bruder gegenüberzutreten. Doch auch hier ist es bereits zu spät, und die Differenzen zwischen ihnen lassen sich nicht mehr überwinden. Auch Eufemios Schicksal findet seine tragische und gewaltsame Besiegelung im Moment seines brüderlichen Verrats.

Die klimatische Konfrontation in *EAST OF EDEN* findet am Geburtstag von Cals und Arons Vater Adam statt. Adam, der Cal stets kaltherzig und desinteressiert begegnet, während er Aron bevorzugt behandelt, lehnt Cals ehrlich verdientes und geschickt angelegtes Geld, welches Adam zuvor aufgrund von Missmanagement verloren hat, ab, trotz Abras verzweifelter Versuche zur Vermittlung. Cals emotionaler Ausbruch und sein Eingeständnis, niemals den Ansprüchen seines Vaters genügen zu können und daher um sein familiäres Idyll gebracht worden zu sein, führt zum endgültigen Zerwürfnis mit seinem Bruder. Anders als in den anderen beiden Beispielen ist es aber nicht Cals Bruder, an den er seine emotionale Anklage richtet, sondern an der dritten, manipulierenden Person in dieser Dreieckskonstellation, in diesem Fall ihren gefühlskalten Vater. Cals Hass und Verachtung gilt ursprünglich gar nicht seinem Bruder, wird aber von dessen abweisender Reaktion Cal gegenüber ausgelöst. Auch hier wird, ähnlich wie bei den Brüdern Zapata, dieser Umschwung brüderlicher Gefühle durch tief verwurzelte Eifersucht ausgelöst. Cal ist eifersüchtig auf Arons enge Beziehung zu ihrem Vater, während Aron wiederum eifersüchtig auf Cals enge Beziehung zu seiner Verlobten Abra ist. Daraufhin distanziert sich Aron von Cal und verbietet ihm den Umgang mit ihr. Cal, in einem ultimativen Akt der Vergeltung, führt seinem Bruder schließlich die bittere Wahrheit über den Verbleib ihrer totgeglaubten Mutter vor Augen und löst eine Katastrophe aus, die das Leben aller Beteiligten für immer verändert.

In allen drei Filmen bringt eine dritte Person zwei Brüder geschickt gegeneinander auf, bis diese einander in einer finalen Konfrontation gegenüberstehen. Elia Kazan machte diese Erfahrung, wenn auch im übertragenen Sinn, am eigenen Leib. Seine enge, nahezu brüderliche Beziehung zu Arthur Miller, dessen Stücke *All My Sons* und *Death of a Salesman* er erfolgreich am Broadway inszenierte und mit dem er ursprünglich gemeinsam einen Film über Korruption im Hafendarbeitermilieu machen wollte, wurde ebenfalls durch eine außenstehende Instanz nachhaltig beeinträchtigt: dem Kongresskomitee für unamerikanische Umtriebe. Kazans Aussage und Bereitschaft, kommunistisch gesinnte Kollegen und Weggefährten zu verraten, trieb einen Keil zwischen die Männer. Das

Komitee übte subtilen Druck auf Kazan aus und auch einige Kollegen in der Filmindustrie, wie Fox-Produktionschef Darryl Zanuck, forderten ihn zur Kooperation auf.³⁵⁰ Kazan musste sich also zwischen seiner lukrativen Filmkarriere und der Loyalität zu seinen Freunden und Kollegen entscheiden.

Besonders Terry Malloy weist auffallend viele Analogien zu Kazan auf. Anders als im Fall von Terry, der sich als Reaktion auf den brutalen Mord an seinem Bruder zur Aussage bereit erklärt, verhielt es sich im realen Leben genau umgekehrt: Kazans Bereitschaft zur Aussage führte zu Millers Reaktion, den Kontakt zu Kazan abubrechen und ihre Freundschaft zu beenden. Gleichzeitig wurde Kazan, wie Terry in *ON THE WATERFRONT*, nach seinem „Verrat“ von vielen Freunden und Kollegen ignoriert und geächtet. Es steckt also durchaus einiges autobiographisches Material in seinen Filmen, welches als subtiler und allegorischer Kommentar gelesen werden kann. Brüderlichkeit – in diesem Sinne nicht wörtlich zu nehmen – weicht Verrat und verursacht eine Entfremdung und einen Riss, der nicht mehr zu kitten ist. In den Filmen wird dies noch übersteigert und diese unüberwindbare Trennung findet ihre ultimative und irreversible Konsequenz im Tod des Bruders.

Anders als in seinen früheren Filmen, in denen Kazan die sozialen Problemstellungen – z.B. Antisemitismus, Rassismus, Gewalt in der Familie – in den Vordergrund stellt und anhand seiner Protagonisten verhandelt, erzählt er in seinen späteren Filmen intime, persönliche Geschichten, und wählt dafür identifikatorische Hauptfiguren, die als Kazans Surrogate agieren und seine Sicht der Dinge darlegen. Kazan schreibt seine eigenen Erfahrungen, Gedanken und Gefühle in die Figuren ein und schafft somit eine innere Bedeutung, und diese sind, in den Worten von Andrew Sarris, „extrapolated from the tension between a director’s personality and his material.“³⁵¹ Dies, in Verbindung mit Kazans unverkennbarer Persönlichkeit, lässt auf eine Autorenschaft schließen, die stark von Kazans persönlicher und politischer Vergangenheit beeinflusst und inspiriert ist.

5.3.2. „Außenseitertum“ versus „Integrität“

Kazans Filme lassen sich aber nicht nur durch den Gegensatz zwischen „Brüderlichkeit“ und „Verrat“ charakterisieren, sondern auch durch den wiederkehrenden Gegensatz von „Außenseitertum“ versus „Integrität“. Das ist ein filmisches Motiv Kazans, welches sich nahezu durch sein gesamtes filmisches Schaffen zieht, von *GENTLEMAN’S*

³⁵⁰ Vgl. Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 255.

³⁵¹ Sarris, Andrew: *Notes on the Auteur Theory*. S. 43.

AGREEMENT, PINKY, über VIVA ZAPATA!, ON THE WATERFRONT, EAST OF EDEN, bis hin zu seinem semiautobiographischen Film AMERICA AMERICA (USA 1963).

Auch hier lassen sich wieder interessante Parallelen der drei Hauptfiguren Emiliano Zapata, Terry Malloy und Cal Trask herauslesen, die in Verbindung mit Kazans eigener Geschichte das Bild eines „Auteurs“ generieren, der durch seine Werke seine Ideologie offenlegt.

Terry Malloy ist zu Beginn von ON THE WATERFRONT bestens in die Gang von Johnny Friendly integriert, und genießt spezielle Privilegien im Tausch gegen Gefälligkeiten. Als aber eine dieser Gefälligkeiten in einen kaltblütigen Mord mündet, setzt dies eine Kette von Ereignissen in Gang, in deren Verlauf sich Terry nicht nur von seiner „Familie“ entfremdet, sondern sich überhaupt gegen sie stellt. In dieser Hinsicht wird Terry mit einer folgenschweren Entscheidung konfrontiert: soll er seinem Gewissen folgen, und damit den Ausschluss aus seiner Gemeinschaft riskieren, oder das Richtige tun und seine einstigen Freunde an die Behörden verraten und damit zum Außenseiter degradiert werden? Dieser innere Konflikt und die Angst, als Außenseiter geächtet zu werden, prägen Terrys Charakter und seine Entscheidungsfähigkeit. Bis kurz vor Schluss sieht es danach aus, als ob Terry weder von der korrupten Gewerkschaft, der er zuvor noch angehört hatte, noch von den Hafenarbeitern als einer von den ihren akzeptiert wird. Erst, als er bereit ist, für seine Ideale einzustehen, seine Verantwortung wahrzunehmen und die kriminellen Bosse zur Rechenschaft zu ziehen, erwächst wieder so etwas wie Respekt für den eigenbrötlerischen Terry. Die Prügel, die er für seinen Verrat an Friendly und für die ermordeten Joey, Dugan und Charley einsteckt, scheinen ihn in den Augen der anderen Arbeiter nicht nur zu rehabilitieren, sie scheinen sie sogar zu inspirieren, sich nicht mehr länger von der Gewerkschaft einschüchtern zu lassen und sich geschlossen mit Terry zu solidarisieren.

Emiliano Zapata steht in der Eröffnungsszene von VIVA ZAPATA! noch inmitten seiner Kameraden und gleichgesinnten Bauern aus der Provinz Morelos, die den amtierenden mexikanischen Präsidenten Porfirio Díaz zum Handeln gegen ihre Unterdrücker auffordern. Als dieser sich jedoch wenig entschlossbereit zeigt, ergreift Zapata das Wort, und macht mit seiner direkten und nachdrücklichen Konfrontation einen solch bleibenden Eindruck auf das augenscheinlich korrupte Staatsoberhaupt, dass er Zapatas Namen in seinen Unterlagen hervorhebt und einkreist. Dies begründet sogleich seinen rasanten Aufstieg zu einer Führungs- und Identifikationsfigur der mexikanischen Revolution. Die Bauern, aber auch sein Berater Aguirre sowie der eigentliche Anführer der

Revolution, der schwache und wenig durchsetzungsfähige Madero, blicken zu Zapata auf und betrachten ihn als großen Hoffnungsträger, während Zapata selbst zunächst nicht viel von Macht, Einfluss und Besitztümern hält. In einer späteren Szene, die die erste prägnant widerspiegelt, ist es jedoch Zapata selbst, der auf dem Präsidentenstuhl sitzt und von den Bauern über Eufemios Unterdrückung unterrichtet und zum Handeln aufgefordert wird. Wieder reißt einer der Bauern das Wort an sich und Zapata, wie zu Beginn Díaz, markiert den Namen dieses vermeintlichen Querdenkers. Zapatas politischer Aufstieg und gestiegener Einfluss entfremdet ihn zugleich von seinen alten Freunden und Mitstreitern, insbesondere Eufemio. Emilianos Machtverzicht und seine Rückkehr nach Morelos wiederum treiben einen Keil zwischen ihm, dem machthungrigen Aguirre und dem mexikanischen Militär. Zwischen allen Fronten stehend, wird schließlich auch sein Schicksal besiegelt: er wird von seinen vermeintlich loyalen Gefolgsleuten, angeführt von Aguirre, in einen Hinterhalt gelockt und ermordet. Doch in der Stunde seines Niedergangs lassen ihn seine alten Kameraden nicht fallen, sondern rehabilitieren und verklären ihn zu ihrer revolutionären Gallionsfigur, einem unsterblichen Mythos, der den Geist ihres Kampfes gegen Unterdrückung aufrechterhält.

Cal Trask gelingt es, im Gegensatz zu Kazans anderen Protagonisten, von Anfang an nicht, sich in seine Familie zu integrieren. Seine angespannte und unterkühlte Beziehung zu seinem Vater und zu seinem Bruder sowie seine aufkeimenden Gefühle für Arons Verlobte wiegen schwer auf seinem Gemüt und entfremden ihn zunehmend von ihnen. Cals Wunsch nach Zuneigung und familiärem Idyll mündet schließlich in Verzweiflung, Boshaftigkeit und Verachtung. Anstatt sich mit seinem Vater und seinem Bruder zu versöhnen und familiären Zusammenhalt zu demonstrieren, führt Cal Aron mit dem fehlenden Mitglied ihrer Familie, ihrer totgeglaubten Mutter, zusammen. Nicht jedoch, um ihre Mutter wieder in ihr Leben zu integrieren, die Familie wieder zusammenzuführen und einander wieder näherzubringen, sondern aus purem Kalkül und Drang nach Vergeltung. Hier zeigen sich offen die Diskrepanzen zwischen Cal und seinem Vater wie auch jene zwischen den beiden Brüdern: sowohl Cal als auch Mutter Kate wollen sich Adams religiösen Ansichten nicht fügen und rebellieren offen gegen sein Patriarchat. Diese Diskrepanzen führen letztendlich auf mehreren Ebenen zum familiären Bruch: zwischen den Eltern Adam und Kate, zwischen Vater Adam und Sohn Cal, sowie zwischen den Brüdern Cal und Aron. Die Konsequenzen sind für alle Beteiligten verheerend, insbesondere für Adam. Nachdem er seinen betrunkenen und völlig dem Wahn verfallenen Sohn Aron im Zug Richtung Kriegsdienst davonfahren sieht,

erleidet er einen Herzinfarkt. Erst an seinem Krankenbett folgt die Versöhnung zwischen dem Vater und seinem ungeliebten Sohn. Zu spät zwar, um das Idyll der Familie Trask wiederherstellen zu können, aber wiederum rechtzeitig für die Rehabilitierung des einstigen Außenseiters Cal.

Alle diese Figuren werden vor die Wahl gestellt, sich dem Willen ihrer Gemeinschaft zu unterwerfen und deren Ideologien und Werte mitzutragen, auch wenn diese nicht mit ihren eigenen in Einklang stehen und mitunter ethisch und moralisch fragwürdig sind, oder zu riskieren, als Außenseiter und nicht integrierbare Sonderlinge angesehen zu werden. Elia Kazan wurde vom Komitee für unamerikanische Umtriebe vor die Wahl gestellt, auch wenn ihre Methodik ethisch und moralisch fragwürdig war.³⁵² Auch Kazan musste die Konsequenzen für seine Kooperation tragen: zwar konnte er seine Karriere in der Filmindustrie retten, wurde dafür aber als Verräter verschmäht und für den Rest seines Lebens von vielen als Außenseiter in Hollywood betrachtet. Kazans Filme reflektieren implizit die Konsequenzen seiner Entscheidungen und deren Einfluss auf sein Leben und sein Wirken.

Ein entscheidender Unterschied: seine Hauptfiguren erhalten am Ende jeweils die Chance zur Rehabilitation und einer möglichen Reintegration in ihre jeweilige Gemeinschaft. Sie wandeln sich von Außenseitern zu geachteten und verehrten Mitgliedern ihrer jeweiligen Gesellschaft. Zapata lebt als Symbol der Revolution des mexikanischen Volkes weiter und wird zu einem unsterblichen Heldenmythos verklärt. Die Hafendarbeiter versammeln sich demonstrativ hinter Terry und wollen ohne ihn die Arbeit nicht wieder aufnehmen. Der von seinem Schlaganfall stark geschwächte Adam bittet Cal, die aufbrausende Krankenschwester fortzuschicken und sich stattdessen selbst um seinen Vater zu kümmern. Es ist eine Metapher der Versöhnung, die Kazan am Ende seiner Filme generiert. Seine Figuren, so fehlbar und moralisch ambivalent sie auch sein mögen, werden von ihren Gemeinschaften nicht völlig verstoßen, sondern von ihnen sogar auf nahezu rituelle Weise in einen Retter- bzw. Heldenstatus erhoben.

Dass diese Darstellung nicht ganz unproblematisch ist und von manchen Kritikern gänzlich anders aufgefasst wurde, zeigt insbesondere die umstrittene Schlusssequenz aus *ON THE WATERFRONT*. Der britische Filmkritiker und spätere Regisseur Lindsay Anderson widmete dieser Sequenz einen polemischen Aufsatz, in welchem er schrieb:

³⁵² Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. S. 75f.

„The conception of this sequence seems to me implicitly (if unconsciously) Fascist; the impression is further emphasised by the behaviour of the Catholic priest and of the girl.“³⁵³

Ein durchaus gewagter Vergleich, der nicht allzu weit hergeholt scheint, nichtsdestotrotz aber überspitzt formuliert ist. Eine absichtliche Parallele zu faschistischen oder nationalsozialistischen Ideologien lässt sich Kazan und Schulberg jedenfalls nicht nachweisen und wurde von ihnen zu Lebzeiten auch stets kategorisch zurückgewiesen. Im Vorwort zu Joanna Rapfs 2003 publiziertem Sammelband *On the Waterfront* nimmt Schulberg persönlich Bezug zu Andersons Kritik:

„Another off-the-wall response to the film, echoing the Stalinoid ideologues Lindsay Anderson and John Howard Lawson, is the accusation that the ending is ‚fascist‘ because one man, Terry Malloy, leads the embattled longshoremen onto the pier, breaking the hold of the dock boss. As a lifelong member and advocate of organized labor, I would think it obvious that there is no conflict between democratic unions and strong leaders.“³⁵⁴

Dass sich Schulberg explizit gegen Andersons Lesart der Schlusssequenz ausspricht, erhält interessanterweise einen ironischen Beigeschmack, wenn man bedenkt, dass er ursprünglich ein anderes Ende für den Film vorgesehen hatte und Terrys finaler „Triumphzug“ – wenn man ihn als solchen bezeichnen möchte – einem Kompromiss mit Produzent Spiegel und Regisseur Kazan entsprang. Kazan bestätigte dies in einem Interview mit Jeff Young:

„Die Leute dachten, ich mache Brandos Figur zu einer Art Jesusgestalt, die die Arbeiter zur Arbeit zurückführt. Lindsay Anderson, der englische Filmregisseur und Kritiker, bezeichnete das Ende als faschistisch. Schulberg mochte mein Filmende auch nicht. Er fand, es sei besser, wenn Terry getötet würde. Also schrieb er hinterher den Roman mit einem anderen Ende.“³⁵⁵

Dieser Roman, *Waterfront*, den Schulberg ein Jahr nach Veröffentlichung des Films publizierte, behielt sein ursprünglich geplantes tragisches Ende bei und weicht auch

³⁵³ Anderson, Lindsay: *The Last Sequence of 'ON THE WATERFRONT'*. S. 128.

³⁵⁴ Schulberg, Budd: *Introduction*. S. xxi.

³⁵⁵ Kazan, Elia (2007): *Filmarbeit*. Berlin: Alexander-Verlag. S. 178.

sonst substantiell von der Handlung des Films ab, was durchaus als implizite Antwort auf Andersons Kritik interpretiert werden kann.³⁵⁶

Eine interessante Analogie zwischen den Schlusszenen von *ON THE WATERFRONT* und *VIVA ZAPATA!* bringt Richard Schickel ins Spiel:

„But Kazan and Schulberg quite consciously wished to make the very point Anderson criticizes them for making. It's a variant on the one Kazan and Steinbeck had made in *VIVA ZAPATA!*, in which his hero's martyrdom serves as a continuing example to his people.“³⁵⁷

Zapatas Ermordung durch die von Aguirre angeführten mexikanischen Militaristen rehabilitiert nicht nur seinen Ruf unter dem unterdrückten Volk, sondern belebt den revolutionären Geist wieder: Emiliano Zapatas Märtyrertod macht ihn zum unsterblichen Aushängeschild und Heldenmythos der Revolution und des Kampfes gegen ein totalitäres Regime. Terry Malloys Beispiel folgt einem ähnlichen Ansatz, nur dass er nicht wie Zapata dem Regime zum Opfer fällt, sondern, als Anführer einer Revolte hochstilisiert, diese selbst anführt. Er erhebt sich gegen den korrupten Gewerkschaftsboss und wendet sich buchstäblich von diesem ab, auch wenn dieser am Ende nicht vollends besiegt ist. Welchen Unterschied macht es also, ob der Held der Unterdrückten als lebendiger Anführer oder – posthum – als unsterbliche Legende den Kampf gegen die korrupte Obrigkeit inspiriert?

5.3.3. „Religiöse Symbolik“ versus „Politischer Subtext“

Ein dritter wiederkehrender Gegensatz in Kazans Filmen, der direkt an den zuvor besprochenen Kritikpunkt anknüpft, ist „religiöse Symbolik“ versus „politischer Subtext“. Der Nimbus des Verräters erinnert stark an die biblische Figur des Judas, welcher Jesus im Garten Gethsemane hintergangen und mit einem Kuss an die Römer ausgeliefert hat. Emiliano Zapatas und Terry Malloys Opferbereitschaft und persönliche Leidenswege weisen implizite Parallelen zur Verurteilung, Passion und Kreuzigung von Jesus Christus auf. Auch ihre spätere Rehabilitierung und Verklärung als Legenden können als unterschwellige Referenzen an Jesus interpretiert werden. Zapata und Terry sind aber gleichzeitig auch zwei Figuren, die sich inmitten politischer Intrigen wiederfinden und,

³⁵⁶ Vgl. Hey, Kenneth: *Ambivalence as a Theme in 'ON THE WATERFRONT'*. S. 694.

³⁵⁷ Schickel, Richard: *Elia Kazan: A Biography*. S. 308.

zwischen den Fronten stehend, sich für eine Seite entscheiden müssen und darüber in große Gewissenskonflikte geraten.

Wie bereits im Kontext der Brüderlichkeit erwähnt, übersteigert Kazan mit dem Tod der Bruderfigur den Verrat und den unüberwindlichen Bruch familiärer Beziehungen. Die Familie als traditionelle Institution steht in den Filmen an einem Brennpunkt zwischen innerer Konflikte, die durchaus biblisch-allegorische Dimensionen annehmen, und größerer Konflikte, die politisch-ideologische Dimensionen annehmen.

Terry und Charley Malloy finden sich an diesem Brennpunkt wieder, besonders dann, wenn Terry wegen seiner Beteiligung an einem Mord nicht nur von den Behörden wiederholt zur Kooperation aufgefordert, sondern auch von Father Barry eindringlich zum vernünftigen und rechtschaffenen Handeln ermuntert wird. Terrys langsam erwachendes Gewissen und Sinn für Gerechtigkeit steht damit diametral zu seiner familiären Bindung, die er nicht nur zu Charley, sondern auch zu Johnny Friendly und seiner korrupten Gewerkschaft unterhält. In *ON THE WATERFRONT* erfolgt der unwiderrufliche Bruch zwischen den Brüdern, als die beiden Dimensionen unwiderruflich und ausweglos aufeinanderprallen. Terry will nicht länger mit seinen Schuldgefühlen und seiner verkommenen Existenz leben und konfrontiert seinen Bruder mit der ausweglosen Situation, in die er ihn durch seinen Verrat gebracht hat. In einem späten Akt brüderlicher Zuneigung lässt Charley ihn gehen und nimmt damit seine eigene, brutale Ermordung in Kauf.

Angewandt auf *VIVA ZAPATA!*, ist dieser Brennpunkt zwischen Emiliano und Eufemio schon früh ein wichtiger Bestandteil ihrer Beziehung, da ihre Beteiligung an der mexikanischen Revolution und Emilianos führende Rolle, die er in deren Verlauf einnimmt, ihr Leben maßgeblich prägt und bestimmt. Dabei steht Eufemio stets im Schatten seines charismatischen und willensstarken Bruders, der mithilfe des manipulativen und opportunistischen Beraters Aguirre zum Präsidenten aufsteigt. An eben diesem Punkt, an dem die biblisch-allegorische Dimension mit der politisch-ideologischen in Konflikt gerät, kommt es zum Bruch zwischen den Brüdern: Eufemio, der, aus Eifersucht über Emilianos neuen Status und der daraus resultierenden Machtverhältnisse, die Bauern in Morelos unterdrückt, erniedrigt und seinen Frust im Alkohol ertränkt, widersetzt sich seinem Bruder und bezahlt diesen Verrat mit seinem Leben.

Familie Trask lebt in unsicheren politischen Verhältnissen in Kalifornien kurz vor dem Eintritt Amerikas in den Ersten Weltkrieg. Ihre familiäre Beziehung ist nicht nur von Vater Adams tiefer Religiosität, sondern auch von politischen Aspekten geprägt. Cals und Arons totgeglaubte Mutter Kate hat die Familie verlassen, um ein Bordell in der

Nachbarstadt zu betreiben. Als es Adam nicht gelingt, sein Geschäft mit Salatlieferungen zu etablieren, versucht Cal das dadurch verlorene Geld mit Starhilfe von Kate wieder zurück zu verdienen. Adam will dieses Geschenk seines Sohnes zum Geburtstag aber nicht annehmen, weil er nicht am Krieg und das durch ihn verursachte Leid verdienen will. Stattdessen erfreut er sich lieber an der baldigen Vermählung seines anderen Sohnes, was mehr seinen religiösen Ansichten entspricht. Cal, der mit Adams Katholizismus nie sonderlich viel anfangen konnte, und stattdessen seine Liebe erkaufen wollte, kommt dadurch endgültig an den Punkt, an dem er mit seiner Familie bricht. An diesem Punkt kollidiert die biblisch-allegorische Dimension des Bruderzwists mit der politisch-ideologischen Dimension – der friedliebende Aron verfällt dem Wahnsinn, betrinkt sich und meldet sich freiwillig zum Kriegsdienst.

Religion und Politik spielen in Kazans Filmen also auch eine wichtige Rolle: anders als seine Filmfiguren, die katholische Werte vertreten, wurde Kazan jedoch im jüdischen Glauben erzogen. Religiöse Konflikte besonders hinsichtlich jüdischer Konventionen verhandelte er bereits in *GENTLEMAN'S AGREEMENT*, in der sich der heidnische Reporter Philip Green inkognito als Jude ausgibt, um für einen Artikel über Antisemitismus zu recherchieren und dabei hautnah mit den Vorurteilen und Anfeindungen konfrontiert wird. Auch in *AMERICA AMERICA* nehmen Religion und Politik einen besonderen Stellenwert ein: zu Beginn des Films wird Protagonist Stavros Topuzoglou (Stathis Giallilis)³⁵⁸ Zeuge am Massaker an der armenischen Bevölkerung im Osmanischen Reich in den 1890er Jahren, das die muslimische Dominanz über die Christen im Reich wiederherstellen sollte.³⁵⁹ Dies bildet den Ausgangspunkt für Stavros' Reise, an deren Ende er in New York ankommt und ein neues Leben beginnt.

5.4. Fazit zur Analyse

Diese Übergangsphase, in der Kazan sich von einem filmischen Handwerker zu einem eigenständigen und unabhängigen Autorenfilmer entwickelt hat, zeigt eine stärkere Fokussierung Kazans auf persönliche Bezüge und symbolische Referenzen. Wie vorhin bereits erwähnt, legt er sein Augenmerk verstärkt auf intime, intensive und persönliche Charakterstudien, die von starken schauspielerischen Darbietungen getragen werden.

³⁵⁸ Die Figur ist von Elia Kazans Onkel inspiriert, der zu jener Zeit nach Amerika emigrierte und später seine Familie, darunter seinen Neffen, zu sich holte. Vgl. Neve, Brian: *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*. S. 2.

³⁵⁹ Vgl. Smith, Wendy: *The Director Who Named Names*. S. 93. Stavros selbst gehört der unterdrückten griechischen Minderheit an.

Dabei kann sich Kazan nicht nur auf seine Hauptdarsteller Marlon Brando und James Dean verlassen, sondern auch auf deren Zusammenspiel mit ihren Kollegen Anthony Quinn, Rod Steiger und Richard Davalos, die in den drei besprochenen Filmen jeweils ihre Brüder spielen. Sie alle haben zu einem gewissen Grad, ähnlich wie ihre Filmfiguren, eine schwierige Beziehung zu den beiden Stars gehabt – ein Umstand, den Kazan geschickt für eine naturalistische Darstellung der verschiedenen Konflikte auszunutzen wusste.³⁶⁰ Kazan selbst sah sich zu jener Zeit in einer ähnlichen Konkurrenzsituation mit Arthur Miller, dessen 1953 uraufgeführtes Stück *The Crucible*, über die Hexenverfolgung in Salem im 17. Jahrhundert, ebenso einen allegorischen Angriff auf die Schauprozesse von HUAC, an denen auch Elia Kazan teilnehmen musste, repräsentierte wie sein späteres Stück *A View from the Bridge* (1955).³⁶¹ In beiden Werken steht das Thema „Verrat“ sowie seine moralischen Implikationen im Zentrum, wie in Kazans Filmen aus jener Zeit. Manch ein Historiker, z.B. Kenneth Hey, argumentiert, dass „the two embarked on an artistic duel which lasted into the 1960s.“³⁶² Ob man dieser Lesart zustimmt oder nicht, es besteht kaum ein Zweifel, dass die politischen und persönlichen Ideologien der beiden Männer zu jener Zeit einen großen Einfluss auf ihr kreatives Schaffen ausgeübt hat.

5.5. Kazans Spätphase und letzte Jahre

Nach EAST OF EDEN drehte Kazan die in Mississippi spielende dunkle Tragikomödie BABY DOLL (USA 1956) nach einem Theaterstück von Tennessee Williams und die Mediensatire A FACE IN THE CROWD (USA 1957), für die Budd Schulberg wieder das Drehbuch geschrieben hat. Auch in diesen beiden Filmen spielt das wiederkehrende Motiv des Verrats eine Rolle, jedoch nicht mehr so persönlich wie in Kazans früheren Filmen. Ab den 1960er Jahren verlangsamte Kazan dann zunehmend seinen filmischen Output: nach WILD RIVER (USA 1960) über einen Dammbau in Tennessee und dem Jugenddrama SPLENDOR IN THE GRASS (USA 1961) mit Warren Beatty und Natalie Wood in den Hauptrollen schrieb Kazan den autobiographisch angelegten Roman AMERICA AMERICA, den er 1963 schließlich selbst verfilmte. Zwischenzeitlich kehrte Kazan ans Theater zurück, und übernahm den Regieposten des kurzlebigen „Lincoln Center Repertory Theater“ in New York in der Saison 1963/64. Für dessen erstes Stück, *After the Fall*,

³⁶⁰ Vgl. Thomson, David: *An Actor Prepares*. S. 103.

³⁶¹ Vgl. Brady, Leo: *On the Waterfront*. S. 12f.

³⁶² Hey, Kenneth: *Ambivalence as a Theme in ,ON THE WATERFRONT‘*. S. 673.

arbeitete er erstmals nach über einem Jahrzehnt wieder mit Arthur Miller zusammen.³⁶³ Die Filme *THE ARRANGEMENT* (USA 1969), nach einer weiteren Romanvorlage Elia Kazans, und *THE VISITORS* (USA 1972), nach einem Drehbuch seines Sohnes Chris, konnten nicht mehr an seine früheren Erfolge anknüpfen, ebenso wenig sein letzter Film, *THE LAST TYCOON* (USA 1976), produziert von Sam Spiegel basierend auf dem letzten, unveröffentlichten Roman des Schriftstellers F. Scott Fitzgerald. In den darauffolgenden Jahren konzentrierte sich Kazan dann mehr auf das Schreiben, unter anderem veröffentlichte er 1988 seine ausführliche Autobiographie *A Life*.³⁶⁴ Sein letzter großer öffentlicher Auftritt, die Verleihung des Ehrenpreises für sein Lebenswerk bei den „Academy Awards“ 1999, wurde, wegen seiner Beteiligung an der politischen Verfolgung kommunistischer Filmschaffender, von Protesten rund um das „Dorothy Chandler Pavilion“ in Los Angeles, wo die Verleihung stattfand, und polarisierenden Reaktionen der anwesenden Kollegen im Auditorium, überschattet.³⁶⁵ Elia Kazan starb 94-jährig im September 2003 in New York.

³⁶³ Vgl. Navasky, Victor: *Naming Names*. New York. S. 217.

³⁶⁴ Vgl. Smith, Wendy: *The Director Who Named Names*. S. 93.

³⁶⁵ Vgl. DiAngelo, Linda M.: *Elia Kazan Controversy*. S. 46.

6. Abschließende Bemerkungen / Resümee

Elia Kazan wurde in späteren Jahren selten hohe Anerkennung für seine erfolgreiche Karriere zuteil. Mit Ausnahme des Ehrenpreises für sein Lebenswerk bei der Verleihung der „Academy Awards“ 1999 verweigerten ihm nahezu sämtliche internationalen Vereinigungen und Verbände entsprechende Würdigungen.³⁶⁶ Trotz seiner herausragenden Erfolge, besonders in den 1940er und 1950er Jahren, wurde Kazan auch nie in die Sphären eines „Auteurs“ erhoben. Sein Schaffen wurde stets von seiner unrühmlichen Assoziation mit der antikommunistischen Hetzjagd in Hollywood überschattet, was einen unvoreingenommenen und nüchternen Blick auf sein filmisches Werk stark beeinträchtigt hat. Die polarisierende Rezeption seiner Filme, die zwischen meisterlicher dramaturgischer Aufbereitung sozialer Problemstellungen und wenig subtiler, selbstgerechter Heroisierung schwankt, behindert den Blick auf seine ästhetische und thematische Konsistenz.

Um den Versuch einer neuerlichen Kategorisierung Elia Kazans als „Auteur“, welcher in dieser Arbeit unternommen wurde, zu einem Abschluss zu bringen, sei an dieser Stelle noch einmal auf Andrew Sarris‘ theoretische Überlegungen zum „Auteur“ verwiesen: die „innere Bedeutung“ seiner Filme, getragen durch seine „unverkennbare Persönlichkeit“ und verwirklicht mit einem Team aus „technisch kompetenten“ Handwerkern, die durch Kazans persönliche Beziehung zu den von ihm bearbeiteten Stoffen generiert wird, zieht sich konsequent durch sein filmisches Oeuvre. Themen wie Verrat, Außenseitertum und religiöse Symbolik werden wiederholt aufgegriffen und in unterschiedlichen Milieus und Sujets verhandelt. Nirgends zeigt sich Kazans Autorenschaft so signifikant und prägnant wie in den drei ausführlich besprochenen Filmen, die eine Art „Übergangsphase“ in Kazans Karriere von einem filmischen Handwerker und Auftragsregisseur hin zu einem eigenständigen Autor und Produzent bilden. In diesen drei Filmen bildet Kazan, geprägt von persönlichen Erfahrungen, eine eigene, unverkennbare Handschrift heraus, die in seinen späteren Filmen inhärent ist. Zugleich erschafft er mit seinen Hauptfiguren starke, charismatische Charaktere, die alle zu einem gewissen Grad als Spiegelbild Kazans betrachtet werden können. Männer, hin- und hergerissen

³⁶⁶ Zu den wenigen Ausnahmen zählen die „Director’s Guild of America“, die Kazan 1987 für sein Lebenswerk auszeichneten, die „Internationalen Filmfestspiele Berlin“, die ihn 1996 neben eines „Ehrenbären“ auch mit einer Retrospektive würdigten, sowie das „National Board of Review“ mit einer entsprechenden Würdigung, ebenfalls 1996. Vgl. Elia Kazan in der „Internet Movie Database“, Auszeichnungen: https://www.imdb.com/name/nm0001415/awards?ref_=nm_awd (13.12.2020)

zwischen ihrer Loyalität, die auf der Suche sind nach einem Platz und der Bestimmung in ihrem Leben. Männer, die die Konsequenzen ihrer Entscheidungen hautnah zu spüren bekommen und daran nahezu zugrunde gehen. Männer, die in einer Welt leben, in der es scheinbar keine Grauzonen geben kann und das moralische Pendel immer nur in eine Richtung ausschlagen darf. Kazans Filme sind aber auch geprägt durch die Hoffnung, dass man durch seine Taten und das Tragen ihrer Konsequenzen auch so etwas wie Rehabilitation, Erlösung und Resozialisierung erfahren kann – etwas, das Kazan selbst zu Lebzeiten nicht mehr zuteilwurde, jedenfalls nicht ohne Kontroversen.

Kazans Filme sind immer stark geprägt von den zeitlosen, gesellschaftlich relevanten und kontrovers diskutierten Problemstellungen, die sie zum Inhalt haben. Während in seinen früheren Filmen aber die Thematik im Vordergrund steht und durch ihre Protagonisten und deren Bezüge dazu dramatisiert und personifiziert werden, sind es in seinen späteren Werken die Protagonisten, auf denen der Fokus liegt und die durch ihre Problemstellungen und Bezüge zur thematischen Auseinandersetzung charakterisiert werden. Was sich aber konsequent durch Kazans gesamtes filmisches Oeuvre zieht, ist Kazans Interesse und Gespür für gesellschaftlich relevante Brennpunkte. Gleichsam konzentriert er sich auf sozial geächtete Außenseiter, die in ihrem Umfeld nicht nur ums Überleben, sondern auch um die Anerkennung und Wertschätzung ihrer Mitmenschen kämpfen. Ein Anliegen, das durch Kazans eigene Lebensumstände ab 1952 noch größeres Gewicht und größere Dringlichkeit entwickelt hat. Dadurch schuf er nicht nur einzigartige, vielschichtige und komplexe Figuren, sondern auch eindringliche, intensive und lehrreiche Charakterstudien, die auch noch Jahrzehnte später wenig bis gar nichts von ihrer Aktualität und Brisanz eingebüßt haben.

All diese Qualitäten rücken aber angesichts Kazans eigener ambivalenter Ideologien meist in den Hintergrund, wenn über ihn und sein Werk diskutiert wird. Damit steht Elia Kazan keineswegs allein dar. Eine der am kontroversesten diskutierten Fragen, über die seit jeher vehement gestritten wird, ist: „Kann bzw. soll man das Kunstwerk vom Künstler trennen?“ Eine Frage, auf die es keine eindeutige Antwort geben wird können, was an verschiedenen Aspekten liegt: 1) gibt es dafür keinen generalisierenden Präzedenzfall, womit ich meine, dass jede/r umstrittene Künstler/in ein Fall für sich ist, mal mehr, mal weniger explizit. 2) ist es durchaus schwierig und es bedarf eingehender Analysen unter Einbeziehung vieler, persönlicher wie ästhetischer, Umstände, um die Beziehung zwischen dem Kunstwerk, ihrem Künstler und der umstrittenen Begleitererscheinungen angemessen erfassen und interpretieren zu können. 3) liegt die Kunst auch

stets im Auge des Betrachters. Ein Kunstwerk kann über eine unendliche Anzahl an Interpretationsmöglichkeiten verfügen, die allesamt unterschiedliche Lesarten begünstigen und der Kunst immer wieder neue, ungeahnte und zuvor nicht für möglich gehaltene Aspekte abgewinnen. Im Endeffekt sollte aber all das nur eine untergeordnete Rolle spielen, denn im Kern geht es schließlich nur um die Kunst an sich. In diesem Fall sprechen wir von einem begnadeten Filmemacher, dessen Gespür für gesellschaftlich relevante und interessante Themen, in Kombination mit einem unschätzbaren Talent für Schauspielführung und Dramaturgie, stets seinesgleichen suchte. Mit seinen Werken leistete Kazan einen nicht unerheblichen Anteil an einem realistischen, eindrucksvollen und nachhaltigen amerikanischen Kino, welches Generationen von künftigen Filmemachern, darunter Martin Scorsese³⁶⁷ und Spike Lee,³⁶⁸ inspiriert und motiviert hat. Und mit dem „Actors Studio“, welches er mitbegründet hat, schuf er eine Institution der Schauspielkunst, die weit über die Grenzen Amerikas hinaus bekannt ist und Generationen von Schauspielern beeinflusst und geprägt hat. Das ist ein Vermächtnis, welches, unabhängig davon, wie auch immer man persönlich und ideologisch zu Elia Kazan stehen mag, für sich selbst stehen und die Zeit überdauern kann.

³⁶⁷ Man denke dabei nur an jene Szene in *RAGING BULL* (USA 1980), in der der übergewichtige und in die Jahre gekommene Jake LaMotta (Robert De Niro) vor einem Spiegel Terry Malloy's legendäre „I coulda been a contender“-Rede einübt. Scorsese selbst ist ein großer Bewunderer Kazans und hielt, gemeinsam mit Robert De Niro, die Laudatio auf Kazan bei den „Academy Awards“ 1999. 2010 drehte Scorsese zudem mit Kent Jones eine Dokumentation über Kazan, *A LETTER TO ELIA*.

³⁶⁸ Spike Lee war eng mit Budd Schulberg befreundet und nennt *ON THE WATERFRONT* als einen seiner Lieblingsfilme. In seiner „Masterclass“ zeigt er die Zeitlosigkeit des Films auf, indem er Vergleiche zwischen Terry Malloy und dem amerikanischen Footballspieler Colin Kaepernick, einer Identifikationsfigur der gegenwärtigen „Black Lives Matter“-Bewegung, zieht. Kaepernick wurde, weil er 2016 während des Abspielens der amerikanischen Hymne aus Protest gegen Rassismus wiederholt niedergekniet hatte, von seinem NFL-Team freigestellt und von Fans und Kollegen angefeindet. Vgl. Lee, Spike: *Masterclass: Chapter Four. Speaking Truth to Power: ON THE WATERFRONT*. In: <https://www.masterclass.com/classes/spike-lee-teaches-filmmaking/chapters/speaking-truth-to-power-on-the-waterfront> (14.01.2021)

7. Quellenverzeichnis

7.1. Selbstständige Literatur

- Balio, Tino (1990): *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman.
[Sekundärquelle]
- Balio, Tino (2010): *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946 – 1973*.
Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Beck, Nicholas (2001): *Budd Schulberg: A Bio-Bibliography*. Lanham, MD: Scarecrow
Press. [Sekundärquelle]
- Benshoff, Harry (2016): *Film and Television Analysis. An Introduction to Methods,
Theories, and Approaches*. London, New York: Routledge.
- Birdnow, Brian E. (2019): *The Subversive Screen: Communist Influence in Hollywood's
Golden Age*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Braudy, Leo (2005): *On the Waterfront*. London: BFI Film Classics.
- Briley, Ron (2017): *The Ambivalent Legacy of Elia Kazan: The Politics of the Post-
HUAC Films*. Boulder, Lanham, London, New York: Rowman & Littlefield.
- Cane, Carole / Holland, Dorothy / Lachicotte, Jr., William / Skinner, Debra (1998):
Identity and Agency in Cultural Worlds. Cambridge, MA: Harvard University
Press. [Sekundärquelle]
- Casper, Drew (2007): *Postwar Hollywood 1946 - 1962*. Malden et al: Blackwell. 1.
Publikation.
- Casty, Alan (2009): *Communism in Hollywood. The Moral Paradoxes of Testimony,
Silence, and Betrayal*. Lanham, Plymouth, Toronto: the scarecrow press.
- Caute, David (1978): *The Great Fear. The Anti-Communist Purge Under Truman and
Eisenhower*. London: Secker & Warburg. [Sekundärquelle]
- Ceplair, Larry / Englund, Steven (2003 [1980]): *The Inquisition in Hollywood: Politics
in the Film Community, 1930 - 1960*. Urbana, IL et al: Illinois University Press.
- Ceplair, Larry / Trumbo, Christopher (2015): *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood
Radical*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Clurman, Harold (1985): *The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties*. New
York, NY: Da Capo Press. Reprint.
- Cogley, John (1956): *Report on Blacklisting: 1 – Movies*. New York: The Fund for the
Republic.
- Dmytryk, Edward (1996): *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*. Carbondale,
IL: Southern Illinois University Press.

- Doherty, Thomas Patrick (2007): *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York: Columbia University Press.
- Doughty, Ruth / Etherington-Wright, Christine (2017): *Understanding Film Theory*. Macmillan International Higher Education.
- Frierson, Sharon Melody (2013): *Racing the Biracial Body: Biracial Performativity and Interpretation in PINKY and CAUCASIA*. Los Angeles, CA: University of California. ProQuest Dissertations Publishing. Masterarbeit.
- Gladchuk, John J. (Verfasser) / Trafzer, Clifford E. (Betreuer) (2004): *Reticent Reds: Hollywood Communists, the HUAC Purge, and the Seeds of Social Revolution (1935 – 1953)*. ProQuest Dissertations Publishing: ProQuest Dissertations and Theses.
- Humphries, Reynold (2010): *Hollywood's Blacklist. A Political and Cultural History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kahn, Gordon (1948): *Hollywood on Trial*. New York: Boni & Gaer. [Sekundärquelle]
- Kazan, Elia (1988): *A Life*. New York: Alfred A. Knopf. [Sekundärquelle]
- Kazan, Elia (2007): *Filmarbeit*. Berlin: Alexander-Verlag.
- Kenny, Emmet (2012): *A Critical Review of the 1947 HUAC Hearings and the Hollywood Ten*. Dublin Business School. Dissertation.
- Lawson, John Howard (1953): *Film in the Battle of Ideas*. New York: Masses & Mainstream. [Sekundärquelle]
- Meeks, Jack Duane (2009): *From the Belly of the HUAC: The Red Probes of Hollywood, 1947 – 1952*. Dissertation.
- Menne, Jeff (2019): *Post-Fordist Cinema: Hollywood Auteurs and the Corporate Counterculture*. New York: Columbia University Press.
- Moninger, Markus (1992): *Filmkritik in der Krise: die „politique des auteurs“ – Überlegungen zur filmischen Rezeptions- und Wirkungsästhetik*. Tübingen: Narr.
- Murphy, Brenda (2003): *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Muscio, Giuliana (1982): *Hexenjagd in Hollywood. Die Zeit der Schwarzen Listen*. Frankfurt/Main: Verlag Neue Kritik.
- Naficy, Hamid (2018 [2001]): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Navasky, Victor S. (2003 [1980]): *Naming Names*. New York, NY: Hill and Wang. 1. Hill and Wang Ausgabe.

- Neve, Brian (2008): *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*. London, New York: I.B. Tauris. New York: Palgrave Macmillan.
- Niemi, Robert (2006): *History in the Media: Film and Television*. Denver, CO, Oxford, GB, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Radosh, Allis / Radosh, Ronald (2006): *Red Star over Hollywood. The Film Colony's Long Romance with the Left*. San Francisco, CA: Encounter Books. 1. Auflage.
- Richards, Rashna Wadia (2013): *Cinematic Flashes: Cinephilia and Classic Hollywood*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ryskind, Allan H. (2015): *Hollywood Traitors: Blacklisted Screenwriters: Agents of Stalin, Allies of Hitler*. Washington D.C.: Regnery History.
- Sarris, Andrew (1996 [1968]): *The American Cinema: Directors and Directions, 1929 – 1968*. New York, NY: Da Capo Press. 1. Da Capo-Edition.
- Sayad, Cecilia (2013): *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. London, New York: I.B. Tauris.
- Sbardellati, John (2012): *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*. Ithaca, London: Cornell University Press. 1. Auflage.
- Schickel, Richard (2006): *Elia Kazan: A Biography*. London, New York, Sydney, Toronto: Harper Perennial. 1. Auflage.
- Schulberg, Budd (1981): *Moving Pictures: Memoirs of a Hollywood Prince*. New York: Stein and Day. [Sekundärquelle]
- Schwartz, Nancy Lynn (1983): *The Hollywood Writers' Wars*. New York: McGraw-Hill. [Sekundärquelle]
- Smith, Jeff (2014): *Film Criticism, the Cold War and the Blacklist. Reading the Hollywood Reds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Smith, Wendy (1990): *Real Life Drama: The Group Theatre and America. 1931 – 1940*. New York: Alfred A. Knopf. 1. Auflage.
- Solomon, Aubrey (1988): *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press. [Sekundärquelle]
- Thoma, Andrea (2011): *Hollywood im Verhör – Anti-Kommunismus und die Auswirkungen auf das Filmschaffen in Hollywood*. Universität Wien. Diplomarbeit.
- Wollen, Peter (2013 [1972]): *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Palgrave Macmillan. 5. Auflage.
- Womack, Jr., John (1972): *Zapata and the Mexican Revolution*. Harmondsworth: Penguin. [Sekundärquelle]

Young, Jeff (1999): *Kazan: The Master Director Discusses His Films*. New York: Newmarket Press. [Sekundärquelle]

7.2. Unselbstständige Literatur

- Anderson, Lindsay (1955): *The Last Sequence of 'ON THE WATERFRONT'*. In: *Monthly Film Bulletin*. London. 24. Jg. Nr. 3. S. 127 – 130.
- Andrews, David (2013): *No Start, No End: Auteurism and the Auteur Theory*. In: *Film International*. 10. Jg. Nr. 6. S. 37 – 55.
- Astruc, Alexandre (1948): *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*. In: Kotulla, Theodor (Hg.) (1964): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Band 2: 1945 bis heute*. München: Piper. S. 111 – 115.
- Atkinson, Michael / Hoberman, Jon (1999): *A Snitch in Time*. In: *The Village Voice*. S. 36 – 42.
- Baar, K. Kevyne (2008): *What Has My Union Done for Me? 'The Screen Actors Guild, the American Federation of Television and Radio Artists and Actors' Equity Association Respond to McCarthy-Era Blacklisting*. In: *Film History*. 20. Jg. Nr. 4. S. 437 – 455.
- Bell, James / Hirsch, Foster (2014): *Birth of the Method: The Revolution in American Acting*. In: *Sight and Sound (London)*. 24. Jg. Nr. 11. S. 44 – 51.
- Bessie, Alvah (Übersetzer) / Tailleur, Roger (Verfasser) (1966): *Elia Kazan and the House Un-American Activities Committee*. In: *Film Comment*. 4. Jg. Nr. 1. S. 43 – 59.
- Carlet, Yves (2010): *Frank Capra and Elia Kazan, American Outsiders*. In: *European Journal of American Studies*. 5. Jg. Nr. 4. S. 1 – 10.
- Ceplair, Larry (2012): *Kirk Douglas, SPARTACUS and the Blacklist*. In: *Cineaste*. 38. Jg. Nr. 1. S. 11 – 13, 59.
- Changas, Estelle (1972): *Elia Kazan's America*. In: *Film Comment*. 8. Jg. Nr. 2. S. 8 – 14.
- Clark, Ginger (1997): *Cinema of Compromise: PINKY and the Politics of Post War Film Production*. In: *Western Journal of Black Studies*. 21. Jg. Nr. 3. S. 180 – 189.
- Cristian, Reka M. (2007): *Cinema and Its Discontents: Auteur, Studio, Star*. In: *Encounters of the Filmic Kind: Guidebook to Film Theories*. 14. Jg. S. 63 – 84.

- Dahl, Scott (2009): *A Metaphorical Mise-en-scène: Elia Kazan and Max Gorelik at the Group Theatre*. In: White, Christine A. (Hg.): *Directors & Designers*. Bristol, UK; Chicago, Illinois, USA: Intellect. S. 189 – 208.
- Deutsch, James I. (1995): *Hunting Communists and Shooting Films*. In: Kaenel, André (Hg.): *Anti-Communism and McCarthyism in the United States (1946 - 1954). Essays on the Politics and Culture of the Cold War*. Paris: Edition Messene. S. 123 – 138.
- Georgakas, Dan (2011): *Kazan, Kazan*. In: *Cineaste – America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*. 36. Jg. Nr. 4. S. 4 – 9.
- Gerstner, David (Hg.) / Staiger, Janet (Hg.) (2003): *Authorship and Film*. New York et al: Routledge.
- Gerstner, David: *Practices of Authorship*. S. 3 – 26.
- Staiger, Janet: *Authorship Approaches*. S. 27 – 57.
- Giner, Oscar (2005): *The Death of Marlon Brando*. In: *Communication and Critical / Cultural Studies*. 2. Jg. Nr. 2. S. 83 – 106.
- Grant, Barry Keith (Hg.) (2008): *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Truffaut, Francois (1954): *A Certain Tendency of the French Cinema*. S. 9 – 18.
- Bazin, André (1957): *De la politique des auteurs*. S. 19 – 28.
- Sarris, Andrew (1962): *Notes on the Auteur Theory in 1962*. S. 35 – 45.
- Kael, Pauline (1963): *Circles and Squares (Excerpt)*. S. 46 – 54.
- Wollen, Peter (1969): *The Auteur Theory (Excerpt)*. S. 55 – 64.
- Barthes, Roland (1968): *The Death of the Author*. S. 97 – 100.
- Hall, Jeanne (2001): *The Benefits of Hindsight: Re-Visions of HUAC and the Film and Television Industries in 'THE FRONT' and 'GUILTY BY SUSPICION'*. In: *Film Quarterly*. 54. Jg. Nr. 2. S. 15 – 26.
- Hey, Kenneth (1979): *Ambivalence as a Theme in 'ON THE WATERFRONT' (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study*. In: *American Quarterly*. 31. Jg. Nr. 5. S. 666 – 696.
- Hicks, Alexander A. / Petrova, Velina (2006): *Auteur Discourse and the Cultural Consecration of American Films*. In: *Poetics Journal of Empirical Research on Literature, the Media, and the Arts*. 34. Jg. Nr. 3. S. 180 – 203.
- Holt, Jennifer (2001): *Hollywood and Politics Caught in the Cold War 'CROSSFIRE' (1947)*. In: *Film & History*. 31. Jg. Nr. 1. S. 6 – 12.

- Joo, Jeongsuk (2010): *The Hollywood Red Scare: An Attack on the Labor and Progressive Politics of Hollywood*. In: *International Area Studies Review*. 13. Jg. Nr. 3. S. 125 – 143.
- Kazan, Elia (1952): *Kazan on Zapata*. In: *Saturday Review*. 5. April 1952. S. 22. [Sekundärquelle]
- Kazan, Elia: *Executive Hearing*. 10. April 1952. In: Bentley, Eric (Hg.) (1971): *Thirty Years of Treason. Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938 – 1968*. New York: Viking Press. S. 482 – 495.
- Kazan, Elia: *A Statement. Advertisement*. In: *New York Times*. 12. April 1952. S. 7. Reprint in: Navasky, Victor S. (2003 [1980]): *Naming Names*. New York, NY: Hill and Wang. 1. Hill and Wang Ausgabe. S. 204ff.
- Kehr, David (2001): *Cahiers Back in the Day*. In: *Film Comment*. September/Oktober 2001. 37. Jg. Nr. 5. S. 30 – 36.
- Leab, Daniel J. (1984): *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I MARRIED A COMMUNIST*. In: *Journal of Contemporary History*. 19. Jg. Nr. 1. S. 59 – 88.
- Levy, Emanuel (2001): *The Legacy of Auteurism*. In: Levy, Emanuel (Hg.): *Citizen Sarris, American Film Critic: Essays in Honor of Andrew Sarris*. Lanham, MD, London: Scarecrow Press. S. 77 – 90.
- Lewis, Jon (2000): „*We Do Not Ask You to Condone This*“: *How the Blacklist Saved Hollywood*. In: *Cinema Journal*. 39. Jg. Nr. 2. S. 3 – 30.
- Lippe, Richard (2009): *Elia Kazan: 1909 – 2009: A Man in Conflict*. In: *Cineaction*. S. 6 – 7.
- Maland, Charles (1982): *ON THE WATERFRONT. Film and the Dilemma of American Liberalism in the McCarthy Era*. In: *American Studies in Scandinavia*. 14. Jg. Nr. 2. S. 107 – 127.
- Manfull, Helen (Hg.) / Trumbo, Dalton (Verf.) (1970): *Additional Dialogue. The Letters of Dalton Trumbo, 1942 – 1962*. New York: M. Evans & Co. [Sekundärquelle]
- Momann, Imke (2012): *Autorkult und Autortod: Zur politique des auteurs und ihren Modifizierungen durch ihre Begründer*. In: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*. 122. Jg. Nr. 2. S. 129 – 157.
- Nason, Robert (2014): *What Made Budd Run?* In: *Commentary*. New York. November 2014. 138. Jg. Nr. 4. S. 40 – 44.
- Neve, Brian (1995): *On the Waterfront*. In: *History Today*. 45. Jg. Nr. 6. S. 19 – 24.

- Neve, Brian (2003/I): *HUAC, the Blacklist and the Decline of Social Cinema*. In: Harpole, Charles (Hg.) / Lev, Peter (Hg.): *History of the American Cinema. Transforming the Screen 1950 - 1959. Band 7*. New York: Thomson Gale. S. 65 – 86.
- Neve, Brian (2005): *Elia Kazan's First Testimony to the House Committee on Un-American Activities, Executive Session, 14 January 1952*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 25. Jg. Nr. 2. S. 251 – 272.
- Rapf, Joanna E. (Hg.) (2003): *On the Waterfront*. Cambridge: Cambridge University Press. 1. Auflage.
- Schulberg, Budd. *Foreword*. S. xv – xxii.
- Rapf, Joanna E.: *Introduction: 'The Mysterious Way of Art'. Making A Difference in ON THE WATERFRONT*. S. 1 – 19.
- Neve, Brian (2003/II): *The Personal and the Political: Elia Kazan and ON THE WATERFRONT*. S. 20 – 39.
- Georgakas, Dan: *Schulberg on the Waterfront*. S. 40 – 60.
- Thomson, David: *An Actor Prepares*. S. 85 – 105.
- Sarris, Andrew (1963): *The Auteur Theory and the Perils of Pauline*. In: *Film Quarterly*. 1. Juli 1963. 16. Jg. Nr. 4. S. 26 – 33.
- Sbardellati, John (2008): *Brassbound G-Men and Celluloid Reds: The FBI's Search for Communist Propaganda in Wartime Hollywood*. In: *Film History*. 20. Jg. Nr. 4. S. 412 – 436.
- Schickel, Richard (1981): *Return of the Hollywood Ten*. In: *Film Comment*. 17. Jg. Nr. 2. S. 11 – 15.
- Schoenwald, Jonathan (1996): *Rewriting Revolution: The Origins, Production and Reception of VIVA ZAPATA!*. In: *Film History*. 8. Jg. Nr. 2. S. 109 – 130.
- Schulberg, Budd (1952): *Collision with the Party Line*. In: *Saturday Review*. 30. August 1952. S. 8. [Sekundärquelle]
- Schwartz, Stephen (2004): *Arthur Miller's Proletariat: The True Stories of ON THE WATERFRONT, Pietro Panto and Vincenzo Longhi*. In: *Film History*. 16. Jg. Nr. 4. S. 378 – 392.
- Shulman, Robert (2003): *The Cold War on the Waterfront. Arthur Miller's A View from the Bridge and Elia Kazan's ON THE WATERFRONT*. In: *American Studies in Scandinavia*. 35. Jg. Nr. 1. S. 23 – 35.
- Smith, Jeff (2000): *'A Good Business Proposition': Dalton Trumbo, SPARTACUS, and the End of the Blacklist*. In: Bernstein, Matthew (Hg.): *Controlling Hollywood:*

- Censorship and Regulation in the Studio Era*. London: The Athlone Press. S. 206 – 237.
- Smith, Wendy (2015): *The Director Who Named Names*. In: *The American Scholar*. Winter 2015. S. 90 – 94.
- Stam, Robert (2000): *The Author*. In: Miller, Toby (Hg.) / Stam, Robert (Hg.): *Film and Theory: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell. S. 1 – 15.
- Wexman, Virginia Wright (2004): *Masculinity in Crisis*. In: *Movie Acting. The Film Reader*. S. 127 – 144.
- Zanuck, Darryl: *Brief an John Steinbeck*. 10. August 1950. In: MA3659, Autograph Manuscript Collection. Pierpont Morgan Library. [Sekundärquelle]
- N. N.: *Elia Kazan Fragebogen*. In: Tay Garnett Material, Folder 179. Lewis Milestone Collection. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. [Sekundärquelle]
- N. N.: *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the United States of America*. In: US Congress. House of Representatives, Committee on Un-American Activities. 80. Kongress. 1. Session. 24. – 27. März 1947. Washington, D.C.: Government Printing Office. S. 290 – 302. [Sekundärquelle]

7.3. Selbst- und Unselbstständige Literatur (Online)

- Cardullo, Robert J. (2019): *McCarthyism, Christianity and the Mafia: Elia Kazan's ON THE WATERFRONT Reconsidered*. In: *Film Historia Online*. 29. Jg. Nr. 1, 2. S. 151 – 162. https://issuu.com/ub102/docs/filmhistoria_online_vol_29_2019
- Caughie, John (2007): *Authors and Auteurs: The Uses of Theory*. In: Donald, J. (Hg.) / Renov, M. (Hg.): *The SAGE Handbook of Film Studies*. London: SAGE. In: <http://eprints.gla.ac.uk/3787/1/3787.pdf> (05.10.2020)
- Cooper, Duncan L.: *Dalton Trumbo Breaks the Blacklist: Timeline 1958 – 1961*. In: https://www.academia.edu/29853725/Dalton_Trumbo_Breaks_the_Blacklist_Timeline?auto=download (09.10.2019)
- DiAngelo, Linda M. (2002): *Elia Kazan Controversy: Past, Present and Future*. In: Theses and Dissertations. 1425. <https://rdw.rowan.edu/etd/1425>. (23.09.2019)
- Goldstein, Patrick (1999): *Film Director Elia Kazan to Receive Oscar, Forgiveness*. In: *Los Angeles Times*. 15. Januar 1999. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jan-15-mn-63836-story.html> (13.12.2020)

7.4. Internetquellen

The Constitution of the United States: <https://constitutionus.com/> (04.06.2020)

Academy Awards, USA. Los Angeles, CA, USA. 1946 Awards:

https://www.imdb.com/event/ev0000003/1946/1?ref_=ttawd_ev (08.06.2020)

Elia Kazan in der „Internet Movie Database“, Auszeichnungen:

https://www.imdb.com/name/nm0001415/awards?ref_=nm_awd (13.12.2020)

Lee, Spike: *Masterclass: Chapter Four. Speaking Truth to Power: ON THE WATER-*

FRONT. In: [https://www.masterclass.com/classes/spike-lee-teaches-filmmaking/chap-](https://www.masterclass.com/classes/spike-lee-teaches-filmmaking/chapters/speaking-truth-to-power-on-the-waterfront)

[ters/speaking-truth-to-power-on-the-waterfront](https://www.masterclass.com/classes/spike-lee-teaches-filmmaking/chapters/speaking-truth-to-power-on-the-waterfront) (14.01.2021)

7.5. Filmverzeichnis

A FACE IN THE CROWD (USA 1957; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Budd Schulberg
(Drehbuch, Story); Warner Bros.)

A STREETCAR NAMED DESIRE (USA 1951; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Tennessee
Williams (Drehbuch, Vorlage); Oscar Saul (Adaption); Warner Bros.)

A LETTER TO ELIA (USA 2010; Regie: Kent Jones, Martin Scorsese; Drehbuch: Kent
Jones, Martin Scorsese; Far Hills Pictures, Sikelia Pictures)

A TREE GROWS IN BROOKLYN (USA 1945; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Frank Davis,
Tess Slesinger (Drehbuch); Betty Smith (Vorlage); Twentieth Century-Fox)

AMERICA, AMERICA (USA 1963; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Elia Kazan; United
Artists)

THE ARRANGEMENT (USA 1969; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Elia Kazan (Drehbuch,
Vorlage); Seven-Arts, Warner Bros.)

BABY DOLL (USA 1956; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Tennessee Williams; Warner
Bros.)

THE BEST YEARS OF OUR LIVES (USA 1946; Regie: William Wyler, Drehbuch: Robert
E. Sherwood (Drehbuch); Mackinlay Kantor (Vorlage); Samuel Goldwyn
Company)

BOOMERANG! (USA 1947; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Richard Murphy (Drehbuch),
Anthony Abbott (Artikel); Twentieth Century-Fox)

THE BRAVE ONE (USA 1956; Regie: Irving Rapper; Drehbuch: Harry S. Franklin,
Merrill G. White (Drehbuch); Robert Rich (Pseudonym für Dalton Trumbo;
Story, Drehbuch); King Brothers Productions)

CROSSFIRE (USA 1947; Regie: Edward Dmytryk; Drehbuch: John Paxton (Drehbuch),
Richard Brooks (Vorlage); RKO)

EAST OF EDEN (USA 1955; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Paul Osborn (Drehbuch);
John Steinbeck (Vorlage); Warner Bros.)

EXODUS (USA 1960; Regie: Otto Preminger; Drehbuch: Dalton Trumbo (Drehbuch);
Leon Uris (Vorlage); Otto Preminger Films)

GENTLEMAN'S AGREEMENT (USA 1947; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Moss Hart
(Drehbuch); Laura Z. Hobson (Vorlage); Twentieth Century-Fox)

HOME OF THE BRAVE (USA 1949; Regie: Mark Robson; Drehbuch: Carl Foreman
(Drehbuch); Arthur Laurents (Vorlage); Stanley Kramer Productions)

THE LAST TYCOON (USA 1976; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: F. Scott Fitzgerald
(Vorlage); Harold Pinter (Adaption); Paramount Pictures)

LOST BOUNDARIES (USA 1949; Regie: Alfred L. Werker; Drehbuch: Eugene Ling,
Virginia Shaler (Drehbuch); Maxime Furlaud, Ormonde de Kay (zusätzliche
Dialoge); Charles Palmer (Adaption); William L. White (Artikel); Louis de
Rochemont Associates)

THE LOST WEEKEND (USA 1945; Regie: Billy Wilder, Drehbuch: Billy Wilder, Charles
Brackett (Drehbuch); Charles R. Jackson (Vorlage); Paramount Pictures)

LUST FOR LIFE (USA 1956; Regie: Vincente Minnelli; Drehbuch: Irving Stone
(Vorlage), Norman Corwin (Adaption); Metro Goldwyn-Mayer)

MAN ON A TIGHTROPE (USA 1953; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Robert E. Sherwood
(Drehbuch); Neil Paterson (Story); Twentieth Century-Fox)

MISSION TO MOSCOW (USA 1943; Regie: Michael Curtiz; Drehbuch: Howard Koch
(Drehbuch); Joseph E. Davies (Vorlage); Warner Bros.)

MOBY DICK (USA 1956; Regie: John Huston; Drehbuch: Herman Melville (Vorlage),
John Huston (Drehbuch), Ray Bradbury (Drehbuch); Warner Bros.)

NETWORK (USA 1976; Regie: Sidney Lumet; Drehbuch: Paddy Chayefsky; United
Artists)

THE NORTH STAR (USA 1943; Regie: Lewis Milestone; Drehbuch: Lillian Hellman
(Drehbuch, Story); The Samuel Goldwyn Company)

ON THE WATERFRONT (USA 1954; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Budd Schulberg
(Drehbuch); Malcolm Johnson (Vorlage); Columbia Pictures)

PANIC IN THE STREETS (USA 1950; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Richard Murphy (Drehbuch); Daniel Fuchs (Adaption); Edna Anhalt, Edward Anhalt (Story); Twentieth Century-Fox)

PEOPLE OF THE CUMBERLANDS (USA 1937; Regie: Elia Kazan, Eugene Hill, Robert Stebbins, William Watts; Drehbuch: Erskine Caldwell, David Wolff; Frontier Films)

PIE IN THE SKY (USA 1935; Regie: Ralph Steiner)

PINKY (USA 1949; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Dudley Nichols, Philip Dunne (Drehbuch); Cid Ricketts Sumner (Vorlage); Twentieth Century-Fox)

RAGING BULL (USA 1980; Regie: Martin Scorsese; Drehbuch: Mardik Martin, Paul Schrader (Drehbuch); Joseph Carter, Jake LaMotta, Peter Savage (Vorlage); United Artists)

ROMAN HOLIDAY (USA 1953; Regie: William Wyler; Drehbuch: Ian McLellan Hunter, John Dighton (Drehbuch); Dalton Trumbo (Story, Drehbuch); Paramount Pictures)

THE SEA OF GRASS (USA 1947; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Marguerite Roberts, Vincent Lawrence (Drehbuch); Conrad Richter (Vorlage); Metro-Goldwyn-Mayer)

SONG OF RUSSIA (USA 1944; Regie: Gregory Ratoff; Drehbuch: Paul Jarrico, Richard Collins (Drehbuch); Leo Mittler, Victor Trivas, Guy Endore (Story); Metro Goldwyn-Mayer)

SPARTACUS (USA 1960; Regie: Stanley Kubrick; Drehbuch: Dalton Trumbo (Drehbuch); Howard Fast (Vorlage); Bryna Productions, Universal)

SPLENDOR IN THE GRASS (USA 1961; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: William Inge; Newtown Productions)

THE VISITORS (USA 1972; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Chris Kazan; United Artists)

VIVA ZAPATA! (USA 1952; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: John Steinbeck; Twentieth Century-Fox)

WILD RIVER (USA 1960; Regie: Elia Kazan; Drehbuch: Paul Osborn (Drehbuch); Borden Deal, William Bradford Huie (Vorlagen); Twentieth Century-Fox)

8. Anhang

8.1. Zusammenfassung

Elia Kazan gilt als einer der bedeutendsten Theater- und Filmregisseure der 1940er und 1950er Jahre. Stücke wie *Death of a Salesman* und *A Streetcar Named Desire* sowie Filme wie *ON THE WATERFRONT* und *EAST OF EDEN* gelten als Klassiker. Insbesondere sein Gespür für Schauspielführung machte ihn zu einem herausragenden Regisseur, der, als einer der Mitbegründer des legendären „Actors Studio“, den Grundstein für Generationen von nachfolgenden Schauspieltalenten gelegt hat.

Doch gerät sein Werk seit Jahrzehnten mehr und mehr in Vergessenheit. Mehr als durch seine Erfolge auf dem Broadway und in Hollywood erinnert man sich an Elia Kazan gemeinhin durch seine freundliche Kooperation mit dem Komitee für unamerikanische Umtriebe Anfang der 1950er Jahre, die einen langen und breiten Schatten über sein weiteres Schaffen gelegt hat. Als Verräter und Opportunist geächtet und abgestempelt, wird sein Werk seit jeher eher zwiespältig und kontrovers diskutiert.

Internationale Vereinigungen und Verbände sowie Filmfestivals aus aller Welt verweigerten ihm, mit wenigen Ausnahmen, Ehrungen für seine Verdienste für Theater und Film. Als er 1999 dann doch noch von der „Academy of Motion Picture Arts and Sciences“ mit einem Ehrenpreis für sein Lebenswerk geehrt wurde, hatte dies wütende Proteste rund um die Verleihung und eine polarisierende Reaktion des anwesenden Publikums nach sich gezogen. Auch sonst wird Kazan äußerst selten als herausragender filmischer „Auteur“ angesehen. Es scheint, als ob die Kontroverse um seine unrühmliche Kooperation mit der antikommunistischen Hexenjagd nicht nur sein Leben und seine Karriere, sondern auch sein Andenken nachhaltig überschattet.

Aber Kazan drehte seine besten wie auch persönlichsten Filme unmittelbar danach. Filme wie *VIVA ZAPATA!* (USA 1952), *ON THE WATERFRONT* (USA 1954) und *EAST OF EDEN* (USA 1955) erzählen packende Charakterstudien über Brüderlichkeit, Verrat, Außenseitertum und Integrität und scheinen von Kazans eigenem Erfahrungsschatz inspiriert zu sein. Mit diesen Filmen vollzieht Kazan eine Entwicklung von einem filmischen Handwerker hin zu einem filmischen „Auteur“ und Produzenten, der jedem Werk seine eigene, unverkennbare Handschrift verleiht.

Diese Arbeit, unterteilt in einen filmgeschichtlichen, filmtheoretischen und filmanalytischen Abschnitt, zeichnet diese Entwicklung Kazans nach, indem die historischen Begleitumstände und ihre Auswirkungen auf Kazans Karriere nachgezeichnet sowie eine

ausgiebige hermeneutische und strukturalistische Analyse der zuvor erwähnten Filme vorgenommen wird.

8.2. Abstract

Elia Kazan is considered one of the most significant directors in theatre and film of the 1940s and 1950s. Plays like *Death of a Salesman* or *A Streetcar Named Desire* as well as films like *ON THE WATERFRONT* and *EAST OF EDEN* are considered classics. Kazan is especially regarded for his skill at directing actors, and, as a founding member of the legendary „Actors Studio“, laid the groundwork for future generations of talented actors.

But over the decades, his work has been largely forgotten. More than for his successes both on Broadway and in Hollywood, Elia Kazan is remembered for his „friendly cooperation“ with the „House Un-American Activities Committee“ in the early 1950s, which cast a lasting shadow over his work. Denounced as a traitor and opportunist, Kazan’s contributions have since been discussed rather divisive and controversial.

International associations and guilds as well as film festivals all over the world, with few exceptions, denied Kazan recognition for his contributions to the theatre and film industries. When he finally received a “Honorary Award for Lifetime Achievement” at the 1999 “Academy Awards”, it drew angry protests around the ceremony and a polarized reaction of the audience. In other ways as well, Kazan has never been regarded as an outstanding cinematic “auteur”. It seems as if his inglorious cooperation with the anticommunist witch-hunt not only deeply overshadowed his life and career, but his legacy as well.

But Kazan made his best and also his most personal films right after. Films like *VIVA ZAPATA!* (USA 1952), *ON THE WATERFRONT* (USA 1954) and *EAST OF EDEN* (USA 1955) tell thrilling character studies about brotherhood, betrayal, outsiderdom and integrity and seem to be inspired by Kazan’s own experiences. With these films, Kazan makes a progression from a cinematic craftsman to a cinematic “auteur” and producer, who gives every picture his own distinctive signature.

This thesis, segmented into a historical, theoretical and analytical section, portrays this progression by examining the historical circumstances and its implications on Kazan’s career, as well as by providing an extensive hermeneutic and structuralistic analysis of the aforementioned pictures.

8.3. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Manuel Oberhollenzer

Geburtsdatum: 18. Juni 1987

Geburtsort: Innsbruck

Staatsbürgerschaft: Österreich



Ausbildung:

WS 2017 – laufend Masterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
SS 2013 – SS 2016 Bachelorstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
02/2011 – 02/2012 Berufsreifeprüfung am Wirtschaftsförderungsinstitut Innsbruck
09/2002 – 06/2007 Fachschule Elektrotechnik an der HTL Anichstraße Innsbruck
09/1998 – 07/2002 Hauptschule Axams
09/1993 – 07/1998 Vorschule/Volksschule Axams

Berufserfahrung

11/2016 – laufend Cineplexx Kinobetriebe GmbH
04/2015 – 12/2015 Teamwork Service TV GmbH
u.v.m.

Sprachkenntnisse

Deutsch: Muttersprache

Englisch: Kompetente Sprachverwendung

Sonstige Fertigkeiten

EDV, MS Office, Adobe Creative Cloud

Wien, 2021