



universität
wien

DIPLOMARBEIT

„Hollywood im Verhör – Anti-Kommunismus und die
Auswirkungen auf das Filmschaffen in Hollywood“

Verfasserin

Andrea Thoma

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ. -Prof. Dr. Michael Gissenwehler

In der vorliegenden Arbeit wird überwiegend die grammatikalisch maskuline Schreibweise verwendet um die Lesbarkeit des Textes zu erhöhen. In allen Fällen gilt jeweils die weibliche und die männliche Form.

Die Autorin geht selbstverständlich von einer Gleichstellung von Mann und Frau aus und bittet um das Verständnis der Leser.

Danksagung

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern und meiner Schwester Birgit, die immer an mich glauben und mir Halt geben. Danke für eure uneingeschränkte Liebe und Unterstützung!

Ich möchte auch meinen langjährigen Freundinnen Anita und Željka danken, die nicht nur meine Arbeit lektoriert haben, sondern immer wieder bemüht waren, mir neue Blickwinkel aufzuzeigen und mir dabei geholfen haben, den roten Faden nie aus den Augen zu verlieren. Danke für eure Freundschaft!

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Dr. Michael Gissenwehler, der mich mit seiner enthusiastischen und motivierenden Art durch das ganze Studium begleitet hat und mit dessen Hilfe ich dieses nun auch abschließen konnte.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	- 3 -
2	Historischer und kultureller Kontext	- 6 -
2.1	Anti-Kommunismus in den USA – Eine Tradition	- 6 -
2.1.1	Erster Weltkrieg	- 7 -
2.1.2	„First Red Scare“	- 8 -
2.1.3	Zwischenkriegszeit	- 10 -
2.1.4	„New Deal“	- 12 -
2.1.5	Zweiter Weltkrieg	- 16 -
2.1.6	Nachkriegszeit	- 18 -
2.1.7	Der Kalte Krieg	- 19 -
2.1.8	„Second Red Scare“	- 24 -
2.2	CPUSA	- 32 -
3	„McCarthyismus“ – Eine Ideologie	- 37 -
3.1	Joseph R. McCarthy	- 37 -
3.2	„McCarthyismus“	- 40 -
3.3	Amerikanismus – Der Nachkriegs-Konsens	- 42 -
4	Hollywood – Das Ende einer Ära	- 49 -
4.1	Das Studiosystem	- 49 -
4.1.1	Das neue Medium: Fernsehen	- 51 -
4.1.2	Die „Anti-Trust“- Bestimmungen	- 52 -
4.1.3	Die „Unabhängigen“	- 53 -
4.1.4	Hollywood international	- 55 -
4.2	Zensur und Selbst-Zensur	- 57 -
4.2.1	<i>Production Code</i>	- 58 -
4.2.2	<i>Office of War Information</i>	- 62 -
5	Hollywood Politik	- 65 -
5.1	Gewerkschaften	- 65 -
5.1.1	<i>IATSE</i> und <i>CSU</i> – Der Konflikt	- 67 -
5.1.2	<i>Screen Writers Guild</i>	- 73 -

5.2	Anti-/Kommunismus in Hollywood	- 76 -
5.2.1	Studiopolitik	- 76 -
5.2.2	<i>Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals</i>	- 80 -
5.2.3	CPUSA in Hollywood	- 82 -
6	Die Hollywood-Verhöre	- 87 -
6.1	HUAC-Verhöre 1947	- 89 -
6.1.1	<i>Committee for the First Amendment</i>	- 98 -
6.1.2	Das „Waldorf Statement“	- 102 -
6.2	Die HUAC-Verhöre 1951	- 103 -
6.3	Die Schwarze Liste	- 107 -
6.3.1	„Clearance“-Verfahren	- 110 -
6.3.2	Arbeiten unter der Schwarzen Liste	- 114 -
6.3.3	Ende der Schwarzen Liste	- 116 -
6.3.4	Umgang mit Schwarzen Liste	- 117 -
7	Filme	- 121 -
7.1	Der Anti-Kommunistische Film	- 124 -
7.2	Der Science-Fiction-Film	- 131 -
8	Resümee	- 143 -
9	Bibliographie	- 147 -
9.1	Literatur	- 147 -
9.2	Filme	- 154 -
9.3	Internetquellen	- 155 -
9.4	Abbildungen	- 155 -
10	Abstract	- 157 -
11	Curriculum Vitae	- 159 -

1 Einleitung

„Facism, is not defined by the number of its victims, but by the way it kills them.“

Sean Paul Sartre ¹

Diese Arbeit beschäftigt sich, wie der Titel bereits impliziert, mit dem Anti-Kommunismus in Amerika und seinen weitreichenden Auswirkungen auf das Filmschaffen in Hollywood. Die Titelwahl bezieht sich auf den 1976 veröffentlichten Dokumentarfilm „Hollywood on Trial“ von David Helpers, der mich an die Thematik herangeführt und mich in meinen Beschluss, die Diplomarbeit über dieses Thema zu verfassen, bestärkt hat.

Die Verhöre des *House on Un-American Activities Committee* in Hollywood in den Jahren 1947 und 1951 und die daraus resultierende Schwarze Liste waren der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Sie beschreiben nicht nur ein dunkles Kapitel der Filmgeschichte, sondern sind Ausdruck der politischen und kulturellen Änderungen in der Nachkriegsgesellschaft Amerikas. Die Verfolgung von Kommunisten und anderen politischen oder ethnischen Minderheiten ist kein singuläres Ereignis; vielmehr hat sie eine lange Tradition in den Vereinigten Staaten. Die Kommunistenhetze in den 1950er Jahren, die den meisten als „McCarthy-Ära“ bekannt ist, wird oft als innenpolitische Auswirkung des Kalten Krieges, der sich im Zuge der Geschehnisse nach dem Zweiten Weltkrieg ankündigte, abgetan. Doch dies erklärt nicht die extremen Ängste und die Paranoia dieser Zeit in den Vereinigten Staaten, die als „Age of Anxiety“ in die Geschichte eingingen.

Um die Ereignisse der Nachkriegszeit und ihre Auswirkungen verstehen zu können, ist ein Wissen um die Vorgeschichte der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Phänomene unabdingbar.

¹ Zitiert nach: Cate, David: *The Great Fear. The Anti-Communist Purge under Truman and Eisenhower*. London: Secker&Warburg 1978. S.68

Ziel der Arbeit ist es, nicht nur einen geschichtlichen Abriss dieser Epoche zu liefern, sondern auch seine politischen, ökonomischen und ästhetischen Auswirkungen auf das Studiosystem und sein Filmschaffen zu beleuchten. Anhand einer kritischen Literaturrecherche, unter Einbeziehung der verschiedensten Perspektiven, sollen die Vorbedingungen und Gründe für die Verhöre durch das *HUAC* herausgearbeitet werden. Die spätere Analyse von zwei für diese Zeit markanten aber vernachlässigten Filmgenres, soll den die Abhandlung der komplexen Thematik vervollständigen.

Die besondere Leistung der Arbeit besteht nicht nur in der Aufarbeitung historischer Fakten, sondern findet sich in der Frage nach dem „Wieso“ und der Beleuchtung soziologischer Aspekte. Die Untersuchung und Analyse der politischen Rhetorik und der Wertevorstellungen und Haltungen der Amerikaner, die das Konstrukt der Vereinigten Staaten schließlich ausmachen, spielt hierbei eine bedeutende Rolle.

Der erste Abschnitt der Arbeit gibt in diesem Zusammenhang einen ausführlichen Einblick über die historischen und kulturellen Entwicklungen dieser Ära. Ein spezieller Fokus wird hierbei auf die intensive Beziehung zwischen den USA und der Sowjetunion gelegt. Die Auseinandersetzungen zwischen den beiden Staaten führten zur Feindbildschaffung auf beiden Seiten. Nach einer Erläuterung der Begriffe, die für diese Zeit stehen, wie „McCarthyismus“ oder „Un-Amerikanismus“, sollen in weiterer Folge die Traditionen und Werte der Amerikaner, die ihre Denkweise prägten und neben außen- und innenpolitischen Ereignissen zur Entstehung des Anti-Kommunismus geführt haben, erklärt werden.

In den darauffolgenden Kapiteln soll die ökonomische und politische Situation in Hollywood in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren erörtert werden. Die Studio-politik und der Konflikt zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern, der sich in den Gewerkschaftstreiks manifestierte, schufen die Rahmenbedingungen für die *HUAC*-Verhöre, auf die im sechsten Kapitel näher eingegangen wird. Dieser Abschnitt gibt einen genauen Überblick über die Taktiken und Vorgehensweisen des Komitees und veranschaulicht die Entstehung, den Umgang und die Auswirkungen der Schwarzen Liste auf das gesamte Filmschaffen in Hollywood.

Dabei wird ein das Hauptaugenmerk auf die Drehbuchautoren gelegt, die im Besonderen von den Anhörungen betroffen waren. Ihnen wurde vorgeworfen, kommunistische Propaganda in den Hollywoodfilmen zu betreiben.

Im letzten Teil der Arbeit soll auf die propagandistischen Darstellungen des Anti-Kommunismus in den Filmen der Hollywood-Studios eingegangen werden.

Die Spezialisierung liegt hierbei auf dem, von der Forschung bislang unbeachteten, Genre des anti-kommunistischen Films und dem Science-Fiction-Film. Es soll vor allem aufgezeigt werden, mit welchen Stereotypen die Kommunisten dargestellt wurden und wie sich der Umgang mit der Paranoia der Zeit gestaltete.

2 Historischer und kultureller Kontext

In diesem Kapitel soll der historische Kontext, in dem die „Hollywood Hearings“ im Jahre 1947 und 1951 stattgefunden haben, genauer beleuchtet werden.

Wie kam es, dass sich die Sowjetunion und die Kommunisten zum politischen Feindbild Amerikas entwickelten? Wie hat sich das Bild der UdSSR im Laufe der Zeit in den Köpfen der amerikanischen Bevölkerung verändert? Und welche Faktoren waren ausschlaggebend für die Wandlung dieses Bildes?

Die Geschichte des Anti-Kommunismus ist eine Geschichte der Repression und Ausgrenzung einer politischen, gesellschaftlichen Gruppierung, die weit in das 20. und sogar 19. Jahrhundert zurückreicht. Sie ist eng mit der Unvereinbarkeit liberalen und konservativen Gedankenguts und den Streitereien der Anhänger dieser Ideologien um Macht und Anerkennung verknüpft. Ziel dieses Kapitels ist es nun, die außen- sowie die innenpolitischen Vorkommnisse aufzuzeigen, die für die Kommunistenthetze in der Nachkriegszeit verantwortlich waren.

2.1 Anti-Kommunismus in den USA – Eine Tradition

Obwohl die Geschichte des Anti-Kommunismus bzw. die Anarchistenfurcht bis in das 19. Jahrhundert zurückreicht, soll der historische Grundriss auf die Zeit zwischen 1919 und 1954 beschränkt werden. Diese Eckdaten kennzeichnen den Beginn der ersten sogenannten „Red Scare“ und das angebliche Ende der zweiten „Red Scare“/McCarthy-Ära.

Was als erste „Red Scare“ bekannt wurde, ist – um historisch korrekt zu sein - bereits die zweite große Verfolgung von Kommunisten in der Geschichte der USA. Eine Welle der Furcht vor einer kommunistischen Infiltration überkam bereits zwischen 1873 und 1878 Amerika und war eine Konsequenz der Arbeiterbewegung und der Entstehung erster marxistisch orientierter Parteien, die durch die Pariser Kommune beeinflusst wurden.² Diese Stimmung setzte sich in mehreren „unbedeutenden“ bzw. klei-

² Vgl. Goldstein, Robert Justin: Political Repression in Modern America from 1870 to 1976. Chicago: Illinois Univ. Press 2001. S.24

neren Hetzkampagnen gegen Kommunisten und Anarchisten in der sogenannten „Progressiven Ära“ bis zum Ausbrechen des Ersten Weltkrieges fort.³

2.1.1 Erster Weltkrieg

1917, das Jahr der Russischen Revolution, kann als Beginn der langen und intensiven Beziehung zwischen den Vereinigten Staaten und Russland gesehen werden. Der Sturz des Zaren wurde vom amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson als Kampf eines freiheitsliebenden Staates gedeutet, der viel mit der Demokratie der USA gemein hätte. Diese mutige Tat war seiner Meinung nach das Zeichen eines Volkes, welches „schon immer aus tiefstem Herzen demokratisch war“⁴ und diente dem amerikanischen Volk als Vorbild und als Grund für den Eintritt in den Ersten Weltkrieg.⁵

Die Machtergreifung der Bolschewiken unter Lenin kurze Zeit darauf veränderte die Situation grundlegend. Die neue Regierung war alles andere als demokratisch gestimmt und stellte sich in ihrer Gesinnungspolitik klar gegen die USA, da sie den Grund allen Übels auf der Welt im Kapitalismus sah und einen Umsturz dieses Systems durch die Arbeiterklasse weltweit anstrebte. Dies war ein tiefer Vertrauensbruch und die USA stand dieser Regierungsform und deren Ideologie, gewaltsam durchgesetzt von einer Bevölkerungsminderheit, seither skeptisch gegenüber.⁶ „Wilson felt that the Bolshevik Revolution was a betrayal of the Russian Revolution which had aspired, he believed, to the same democratic ideals which the American people cherished.“⁷

Die USA beschlossen, den Kampf gegen die Rote Armee auf der Seite der „Weißen“ (Anhänger des Zarentums) aufzunehmen, um den Aufstand der Radikalen im Keim zu ersticken. Dies bestärkte jedoch den Patriotismus unter der russischen Bevölke-

³ Siehe hierzu: Ebda. S.21-103

⁴ Zitiert und frei übersetzt nach: Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. From the Russian Revolution to the Fall of Communism. London/New York: Routledge 1993. S.2

⁵ Vgl. Ebda. S.1f.

⁶ Vgl. Ebda. S.3

⁷ Ebda. S.4

rung und die Bestrebungen der „Roten“ (Bolschewiken) und prägte die Beziehung zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion langfristig.⁸

Es folgte eine lange Ära, in der die Vereinigten Staaten nicht dazu bereit waren, die Sowjetunion völkerrechtlich anzuerkennen. Man wollte die Bolschewiken auf keinerlei Weise unterstützen, „because they were dedicated to fomenting revolution abroad through the Comintern, and because they rejected the fundamental principles of international relations by repudiating debts and ignoring the sanctity of contracts.“⁹

Die Vereinigten Staaten nahmen nach ihrem Kriegseintritt 1917 an der Seite Großbritanniens und Frankreichs ihre Neutralitätsbestrebungen schnell wieder auf. Während des Krieges profitierten die Amerikaner von den wirtschaftlichen Beziehungen mit Europa und nahmen eine Weltmachtstellung ein. Diese Position sollte auch nach dem Krieg gehalten werden und man wendete sich dem Konservatismus und einer „Laissez-faire“ Politik zu. In dieser Zeit bestimmten die Republikaner das Repräsentantenhaus und den Senat. Trotzdem kam es nach dem Ersten Weltkrieg zu einer kurzen Rezession des amerikanischen Marktes (1920/21), ausgelöst durch stetige Preissenkungen und steigende Arbeitslosigkeit.¹⁰

2.1.2 „First Red Scare“

„As post-war disillusionment set in, American attention turned from Reds in Russia to Reds in America.“¹¹

Die Ära der ersten großen Kommunistenfurcht begann im Jahr 1919 und bezeichnet die berühmten Verhöre von Kommunisten, die als „Palmer-Raids“ in die Geschichte eingehen sollten. Benannt sind diese nach dem Justizminister und Demokraten A.

⁸ Vgl. Ebda. S.16

⁹ Leffler, Melvyn P.: The Specter of Communism. The United States and the Origins of the Cold War, 1917-1953. New York: Hill and Wang 1994. S.16

¹⁰ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. In: Bleicken, Jochen/Gall, Lothar/Jakobs, Hermann (Hg.): Oldenbourg Grundriss der Geschichte. Band 29. München: R.Oldenbourg Verlag 2000.S.49

¹¹ Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.12

Mitchell Palmer, der mit Hilfe des *Federal Bureau of Investigation (FBI)* unter J. Edgar Hoover etliche Kommunisten in einer außergewöhnlich harten Art und Weise verhörte. Ursache für diese plötzliche Hysterie waren gewaltsam durchgeführte Gewerkschaftsstreiks und Bombenattentate auf Mitglieder der Regierung, für die die Kommunisten verantwortlich gemacht wurden. Bespitzelungen oder das Durchstöbern von Wohnungen ohne Durchsuchungsbefehl waren noch mildere Vorgehensweisen.¹²

Eine große Anzahl von Exil-Russen wurde ohne jeglichen Grund in Schiffe, die man zynisch „Red Arcs“ nannte, verfrachtet und in die Sowjetunion deportiert. Viele von diesen Menschen lebten schon einige Jahrzehnte in Amerika, arbeiteten und gingen dort zur Schule. Ihre einzige Verbindung zu Russland war die Zugehörigkeit zu einer Partei, die ihren ideologischen Ursprung in diesem Land hatte.¹³

Die Kommunisten waren zu jener Zeit eine einfache Zielscheibe, denen schnell Illoyalität, Un-Amerikanismus und subversive Machenschaften unterstellt werden konnten. Mit der Gründung der *Komintern*, der Bildung zweier kommunistischer Parteien in Amerika und dem damit verbundenen Aufruf nach einem weltweiten revolutionären Aufstand des Proletariats mit dem Ziel den Kommunismus zu verbreiten, hatten auch die USA Angst vor einer „Fünften Kolonne“ und einem Umsturz im eigenen Land.¹⁴ „American attitudes to Communism arose from emotional responses which ran deep in American life as much as from rational concerns over the actual threat which Communism posed.“¹⁵

Es wurde zur üblichen Praxis, Russen mit Aufständischen im eigenen Land gleichzusetzen; so konnten Gewerkschaften niedergeschlagen und unliebsame Personen aus dem Weg geräumt werden. Ein gängiges rhetorisches Mittel war es, die Gegner, waren es nun Demokraten, Liberale oder Konservative, als Bolschewiken oder

¹² Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.49

¹³ Vgl. Niess, Frank: Schatten auf Hollywood. McCarthy, Bush jr. und die Folgen. Köln: PapyRossa 2005. S.26

¹⁴ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.12

¹⁵ Ebda. S.14

Kommunisten zu bezeichnen und sie damit zu denunzieren, da sie auf eine Ebene mit dem verhassten Feindbild gestellt wurden.¹⁶

Die Zielscheibe der ersten „Red Scare“ waren schon damals nicht nur die Kommunisten, sondern auch Sozialisten, Liberale und Progressive, also all jene, die den konservativen und kapitalistischen Machtbestrebungen nicht entsprachen oder sogar im Weg standen.¹⁷

2.1.3 Zwischenkriegszeit

Die Stimmung in den USA beruhigte sich schnell und die Regierung konzentrierte sich wieder auf den wirtschaftlichen Aufbau des eigenen Landes. Die landwirtschaftlichen Produktionen konnten ausgeweitet werden, da die vom Krieg geschwächten Europäer von den Amerikanern abhängig waren und somit ein reger Handel gewährt wurde. Dies führte wiederum zu einer wirtschaftlichen Hochkonjunktur, die über die 1920er Jahre hinweg anhielt. Der Überfluss an Waren und Luxusgütern, die Entstehung neuer Unternehmen und eine florierende Wirtschaft kennzeichneten die „Roaring Twenties“.¹⁸

Die Beziehung zwischen den USA und der UdSSR war in den 1920er Jahren von einem Abhängigkeitsverhältnis seitens der Sowjetunion geprägt. Das Land war durch die vielen Aufstände nach dem Tod Lenins 1924 geschwächt und auf die Unterstützung von außerhalb angewiesen.¹⁹ Aber nicht nur Unterstützungsgelder ließen die Amerikaner der UdSSR zukommen, auch rege Geschäftsbeziehungen wurden mit der - eigentlich verachteten - Sowjetunion geführt. Viele amerikanische Großunternehmen wie Ford investierten in Russland, kauften billige Produkte und Rohstoffe. Die UdSSR hingegen konnte durch den Import von Maschinen profitieren, welche die Industrialisierung des Landes vorantrieben.²⁰

¹⁶ Vgl. Leffler, Melvyn P.: The Specter of Communism. S.15

¹⁷ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.13

¹⁸ Vgl. Grandner, Margarete: Wohlfahrtsstaat zwischen New Deal und Great Society. In: Grandner, Margarete / Gräser, Marcus (Hg.): Nordamerika. Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Edition Weltgeschichte. Band 18. Wien: promedia 2009. S.114

¹⁹ Vgl. Leffler, Melvyn P.: The Specter of Communism. S.17

²⁰ Vgl. Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg. München: C.H.Beck 2003. S.15

Die amerikanische Bevölkerung nahm an, dass aufgrund des Aufschwungs das Wirtschaftswachstum und die Prosperität in den Vereinigten Staaten weiterhin anhalten würden. Viele nahmen günstige Kredite auf, um das Geld wiederum in Aktien zu investieren. Jeder wollte am neu gewonnenen Reichtum beteiligt sein. Da sich der europäische Markt wieder erholt hatte, kam es bald zu einer Überproduktion und in weiterer Folge zu einer Inflation in Amerika. Unternehmer vertrauten dennoch auf den Wertzuwachs der Aktien und spekulierten weiter, was den tatsächlichen Wert der Papiere verfälschte. Als die Dividenden ausblieben, begannen die Aktienpreise zu fallen und die Menschen gerieten in Panik. Der Markt brach am 24. Oktober 1929 („Schwarzer Donnerstag“) wegen Überlastung zusammen. Am 29. Oktober 1929, dem „Schwarzen Dienstag“, trat der endgültige Wirtschaftsabsturz ein. Man spricht heute noch vom größten Börsenkrach in der amerikanischen Geschichte.²¹

„Es kam zur Katastrophe, weil zuviel investiert worden war, weil Gelder dort angelegt wurden, wo man sie nicht wirklich brauchte.“²²

Der Börsenkrach 1929 hatte weltweite Konsequenzen und zerstörte eine Dekade des Wohlstandes in Amerika. Eine Dürreperiode verschlimmerte die Auswirkungen des Zusammenbruchs zusätzlich. Das unangefochtene und hochgepriesene Wirtschaftssystem des Kapitalismus erfuhr eine heftige Niederlage und führte zu einer Depression, die sich im kollektiven Bewusstsein verankerte. Die Folgen dieser „Großen Depression“ waren nicht nur hohe Arbeitslosigkeit, Inflation und in weiterer Folge Streiks, Attentate und Unruhen in ganz Amerika, sie stellten auch einen tiefen Schnitt im Selbstbewusstsein der Bevölkerung dar.²³ „Die Krise der Wirtschaft hatte eine Krise des Amerikanismus heraufbeschworen.“²⁴

Im selben Jahr nahm Josef Stalin die Spitze der Regierung in der Sowjetunion ein. Er präsentierte den ersten 5-Jahres-Plan, mit dem er sich auf eine Stärkung des Sozialismus in nur „einem Land“ (der Sowjetunion), durch vermehrte Propaganda, dem

²¹ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.55

²² Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930-1988. Band 3. Berlin: Quadriga 1989. S.6

²³ Vgl. Schütze, Larissa: Fritz Lang im Exil. Filmkunst im Schatten der Politik. München: M-Press 2006. S.26ff. oder Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.55

²⁴ Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.10

Ausbau der Industrie und der Wirtschaft konzentrierte. Die UdSSR legte den Fokus also ganz auf die Entwicklung und Stärkung des eigenen Landes, sowohl wirtschaftlich als auch ideologisch.²⁵

2.1.4 „New Deal“

Nach dem Börsenkrach versuchte die USA die Wirtschaft anzukurbeln, indem sie Schutzzölle aufstellte, die den Import ausländischer, unter anderem sowjetischer, Waren erschweren sollten.²⁶ Doch die Privatwirtschaft konnte die Folgen der „Großen Depression“ nicht lindern und es wurde ein härteres Eingreifen der Regierung in das Wirtschaftsgeschehen verlangt. Der Regierungsantritt des Demokraten Franklin D. Roosevelt 1933 wird als Beginn einer neuen Epoche gesehen; der Epoche des „New Deal“.

„I pledge you, I pledge myself to a new deal for the American people.“²⁷

Mit diesem Wahlslogan versprach Roosevelt durch eine Neuverteilung der Karten einen Aufschwung der Wirtschaft und der Gesellschaft. Seine Präsidentschaft (1933-1945) war durchdrungen von dem Bestreben, den einstigen Wohlstand wieder herbeizuführen sowie Arbeitslosigkeit und Armut durch ein Maßnahmenpaket zu bekämpfen.²⁸

Diese Bestimmungen stellten einen Bruch mit der Tradition der vorausgehenden „Laissez-faire“-Periode dar. Mit rasanter Geschwindigkeit setzte Roosevelt neue Gesetze durch und gewann so das Vertrauen vieler Bürger. „Zum ersten Mal seit Einbruch der Depression suchte die Regierung das volle Potential der ihr verfassungsmäßig zustehenden Gewalt zur Wirkung zu bringen.“²⁹ Mit der Hilfe eines „brain trusts“ erarbeitete Roosevelt 1933 einige Gesetzestexte, um die prekäre Situation zu lindern. Es wurde versucht, das Bankenwesen zu stabilisieren und die Arbeitslosen-

²⁵ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.18

²⁶ Vgl. Hartmann, Jürgen: Die Außenpolitik der Weltmächte. Eine Einführung. Frankfurt/New York: Campus 1988. S.210

²⁷ Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Stuttgart: Kröner 2006. S.389

²⁸ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.4

²⁹ Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.391

rate zu senken. Der *Agricultural Adjustment Act* sollte die Preisschwankungen der landwirtschaftlichen Produkte verhindern. Durch „Nichtanbauprämien“ oder die Verkleinerung von Anbauflächen wurde einer Überproduktion entgegengewirkt. Der *National Industrial Recovery Act (NIRA)* schuf Regelungen für den fairen Wettbewerb, legalisierte Gewerkschaften und garantierte außerdem das Recht auf Tarifverhandlungen mit dem Arbeitgeber. Mit dem *Social Security Act* wurden die Grundlagen eines Sozialstaates geschaffen, da Alters- und Arbeitsunfähigkeitsrente, Sozialversicherungen, Mindestlöhne und Maximalarbeitszeiten geregelt wurden.³⁰ Unsoziale Arbeitsbedingungen wurden definiert und der Arbeitnehmer vor der Willkür des Arbeitgebers geschützt. Der „New Deal“ wurde Mitte der 1930er Jahre insgesamt „humanitärer, liberaler, weniger businessgläubig.“³¹

Auch das Verhältnis zur Sowjetunion änderte sich während Roosevelts Regierungsperiode grundlegend. Der Börsenkrach und andere außenpolitische Vorkommnisse beendeten die Ära der Nicht-Anerkennung der UdSSR. Nach der Wirtschaftskrise war die USA auf die Handelsgeschäfte mit anderen Ländern angewiesen und die Sowjetunion bot sich als potentieller Partner an.³² Im Herbst 1933 waren die Annäherungsversuche so weit, dass der sowjetische Außenkommissar Maxim Litwinow nach Washington reiste. Die sowjetische Regierung kam den Vereinigten Staaten entgegen, indem sie versprach, keine Propaganda in den USA zu betreiben. Die USA entgegnete mit einer Vertagung des Kriegsschuldenproblems.³³

Die diplomatische Anerkennung brachte aber nur Enttäuschungen auf Seiten der Amerikaner mit sich. Die Kriegsschulden wurden nicht zurückgezahlt und das Versprechen, keine kommunistische Propaganda in Amerika zu betreiben, wurde gebrochen.³⁴

Such cynical casuistry incensed the American government and American public opinion. It added powerfully to the feeling in America that Soviets would lie,

³⁰ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.63f.

³¹ Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.27

³² Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.23

³³ Vgl. Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.413

³⁴ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S. 31

cheat, steal and engage in any activity, however reprehensible, to further their goals.³⁵

Auch wenn in der „New Deal“-Ära zunächst eine allgemeine Zuwendung zu marxistischen Ideen bestand, blieben die antikommunistische Grundstimmung und das Misstrauen gegenüber der Sowjetunion während der 1930er Jahre bestehen. Es baute sich sogar eine starke Gegnerschaft aus konservativen Kreisen auf, welche das Durchsetzen von Reformen massiv erschwerte.³⁶ Eine Opposition zu der gewerkschaftsfreundlichen Regierung Roosevelts schloss sich beispielsweise in der *American Liberty League* zusammen, deren Mitglieder vornehmlich aus Unternehmern bestanden.³⁷ „[S]ie beschuldigte die Regierung, durch ihre dirigistischen und gesellschaftskorrigierenden Maßnahmen dem schleichenden Sozialismus die Tür zu öffnen und die amerikanische Tradition mit Füßen zu treten.“³⁸

Ein weiterer Streitpunkt zwischen den Liberalen und Konservativen des Landes lag in den Interventionsbestrebungen des Präsidenten in den Zweiten Weltkrieg. Die Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung war noch immer dem neutralistischen Isolatismus verschrieben.

Die Sorge um die amerikanischen Handels- und Finanzinteressen besonders in Europa und Lateinamerika, und ebenso um den Einfluß im Fernen Osten, machte die Vereinigten Staaten zum natürlichen Anhänger des Status quo [...].³⁹

Regelmäßig wurden Gesetze erlassen, um die Neutralität des Landes zu sichern. 1935 wurde der *Neutrality Act* ins Leben gerufen und setzte ein Waffenembargo fest. Der Transport von Kriegsmaterial wurde untersagt und streng überwacht. Ein Nachfolgegesetz legte ein Verbot der Kreditgewährung an kriegsführende Staaten fest.⁴⁰ Diese immer wieder erneuerten und aufgeweichten Neutralitätsgesetze waren schon in ihrer Grundidee sehr fragwürdig. „Die ihr zugrunde liegende Fiktion eines sich

³⁵ Ebda.

³⁶ Vgl. Schütze, Larissa: Fritz Lang im Exil. S.26ff.

³⁷ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.66

³⁸ Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.395

³⁹ Ebda. S.410

⁴⁰ Vgl. Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.413

selbst genügenden Amerika war im Grund von Anfang an unhaltbar, da die Isolationisten die wirtschaftliche und finanzielle Verflechtung mit der Außenwelt durchaus akzeptierten.“⁴¹

Roosevelts Regierungsperiode hinterließ ein ernüchterndes Ergebnis für die amerikanische Bevölkerung. Obwohl der Präsident soziale Ideen brachte und einen wirtschaftlichen Aufschwung versprach, konnte nur ein Minimum seiner Reformen umgesetzt werden. Die Arbeitslosenquote war noch immer hoch, es gab keine gesetzliche Krankenversicherung und die Macht der Arbeitgeber über den Arbeitnehmer war ungebrochen. Der anfängliche Optimismus und die Hoffnung in die neue Regierung waren schnell verfliegen. Kontroversen über die Verfassungsmäßigkeit einiger der durchgeführten Maßnahmen bestätigten die Anti-„New Deal“-Stimmung.⁴²

Der „New Deal“ und die gesamte Roosevelt-Ära wurden sehr konträr aufgenommen. Der noch nie dagewesene Eingriff in die Wirtschaft und den freien Wettbewerb, die Leitung und Führung der sonst freien Privatwirtschaft durch die Regierung erinnerte viele Unternehmer an die Vorgänge in der Sowjetunion. Die politische Linke hingegen sah durch die ausbleibende soziale Reformierung einen „New Deal“, der vorwiegend „wirtschaftsbezogen, systemerhaltend und proindividualistisch“⁴³ war.

Zusammenfassend hatte der „New Deal“ zwar gute Ansätze zur Reformierung des Staates, konnte diese aber nicht längerfristig umsetzen und halten. Großen Einfluss hatte diese Zeit vor allem aber auf die Amerikaner, die sich zunehmend in politischen Gruppierungen zusammenschlossen. Auch die Sowjetunion zog ihre Schlüsse und sah „in der Dauerkrise die Lehre von den inneren Widersprüchen des Kapitalismus bestätigt.“⁴⁴

⁴¹ Ebda. S.416

⁴² Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.68

⁴³ Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.407

⁴⁴ Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.8

2.1.5 Zweiter Weltkrieg

Aufgrund der eigenen Probleme nach der Wirtschaftskrise wollte die Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung eine isolationistische Einstellung beibehalten. Die aus dieser Zeit entstandenen Organisationen, die sich gegen einen Kriegseintritt aussprachen, wurden unter dem *America First Committee* zusammengefasst.⁴⁵

Während sich die USA offiziell zur Neutralität bekannten, waren sie schon mit der Aufrüstung für den nächsten Krieg beschäftigt. 1937 wurde bereits das dritte Neutralitätsgesetz aufgestellt. Durch eine „Cash-and-Carry“-Klausel konnte dieser Beschluss jedoch umgangen werden, indem Kriegsmaterialien durch Barzahlung an die kriegsführenden Staaten verkauft wurden. Der Transport musste von diesen Staaten jedoch selbst durchgeführt werden. So konnte sich Amerika einerseits am Krieg beteiligen, andererseits aber den Eindruck der Neutralität wahren. Der Krieg war eine Möglichkeit mit den betroffenen Nationen Handel zu betreiben und so für einen Aufschwung im eigenen Land zu sorgen.⁴⁶

Schon 1941, als die USA noch nicht aktiv am Krieg beteiligt waren, stimmte die Regierung dem „Manhattan-Projekt“ zu, dem Bau einer Atombombe mit britischen Wissenschaftlern und der Unterstützung von Frankreich und Kanada.⁴⁷

Die außenpolitischen Ereignisse, wie der Konflikt zwischen Japan und China, sorgten für ein Umdenken in den USA. Eine starke interventionistische Strömung konnte sich bilden. Organisationen wie das *Committee to Defend America By Aiding the Allies* (1940) stellten ein Gegenstück zu den Isolationisten dar.⁴⁸

„Die Reformpolitiker des New Deal gaben im Jahr 1941 mehr für Rüstung aus als im Vorjahr für soziale Wohlfahrt und öffentliche Aufträge.“⁴⁹ Die Vereinigten Staaten unterstützten die Westmächte durch einen „Lend and Lease“-Vertrag, gingen aber nicht

⁴⁵ Vgl. Ebda. S.137

⁴⁶ Vgl. Junker, Detlef: Von der Weltmacht zur Supermacht. Amerikanische Außenpolitik im 20. Jahrhundert. Mannheim: BI-Taschenbuchverlag 1995. S.54

⁴⁷ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.51

⁴⁸ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.143

⁴⁹ Ebda. S.145

gegen Nazi-Deutschland vor. Dies deutete die UdSSR als indirekten Angriff. Die USA auf der anderen Seite befürchteten, dass die Sowjetunion den Krieg nur nutzen würde, um ihren ideologieeigenen Expansionsbestrebungen nachzugehen.⁵⁰ Die Befürchtungen der UdSSR in Bezug auf die USA waren berechtigt, da nach dem Angriff Hitlers auf die Sowjetunion im Jahr 1941 „some Americans felt that the United States should remain on the sidelines and allow the Nazis and the Communists to destroy one another.“⁵¹

Noch 1939 stand die Sowjetunion in einem Nicht-Angriffspakt mit Deutschland. Dieser Pakt mit dem Feind, das Bekanntwerden der Moskauer Schauprozesse und der Einmarsch in Finnland 1939 stärkten das Misstrauen der Amerikaner in die UdSSR. „Der deutsche Angriff auf die Sowjetunion schließlich machte Hilfe notwendig und bot gleichzeitig die Chance einer fruchtbaren Zusammenarbeit mit der Sowjetunion.“⁵² Ein weiterer Nicht-Angriffs-Pakt der UdSSR mit Japan 1941 folgte und bestätigte das Misstrauen der Amerikaner. Trotzdem blieb Nazi-Deutschland das vorherrschende Feindbild der amerikanischen Regierung, die in Stalins Handlungen nur den Wunsch nach Selbstschutz sah.⁵³

Die Besetzung Südindochinas und Saigons im Jahr 1941, die Ausdehnung der chinesischen Kommunisten und die Bedrohung im westpazifischen Raum machten nun auch Japan zu einem ernstzunehmenden Gegner für die USA. Durch den Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 war die Frage nach dem Kriegseintritt der Amerikaner obsolet geworden. Das Handeln Japans war aber nicht so überraschend wie in den amerikanischen Medien präsentiert wurde. Schon ein Jahr zuvor stoppte Amerika den Export von Eisen und Stahl, verhängte ein Ölembargo über Japan und machte einen Angriff somit vorhersehbar.⁵⁴ Die USA erklärten daraufhin Japan den Krieg, worauf Deutschland und Italien aufgrund der Dreimächte-Pakt-Verpflichtungen gegen die Vereinigten Staaten vorgingen.⁵⁵

⁵⁰ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.34

⁵¹ Ebda. S.37

⁵² Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.429

⁵³ Vgl. Leffler, Melvyn P.: The Specter of Communism. S.25

⁵⁴ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.146

⁵⁵ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.8

„The American image of the Soviet Union altered profoundly during the Second World War.“⁵⁶ Die Sowjetunion wurde erst 1943 zum Alliierten der USA. Die Vereinigten Staaten kamen im Kongress von Teheran einigen Forderungen der Sowjetunion nach und boten Hilfe im Kampf gegen Deutschland an, erwarteten im Gegenzug jedoch bedingungslose Unterstützung im Krieg gegen Japan.⁵⁷

Die USA und Japan lieferten sich heftige Materialschlachten zu Wasser und am Land; die Schlacht um Iwo Jima wurde legendär. 1945 entschied sich der kurz zuvor ins Amt getretene Präsident Truman zum Einsatz der neuen Waffe, der Atombombe. Am 6. August 1945 wurde eine Atombombe auf Hiroshima abgeworfen. Drei Tage später wurde, nachdem sich Japan zum Weiterkämpfen entschlossen hatte, eine zweite Bombe auf Nagasaki abgeworfen. Japan kapitulierte schließlich und der Zweite Weltkrieg war beendet.⁵⁸

The Soviet Union remained neutral in the war against Japan, which was acceptable to the United States in 1941, although in the course of time America was eager for the Soviet Union to enter the war against Japan when the war in Europe was over.⁵⁹

2.1.6 Nachkriegszeit

Nach Kriegsende wurde das amerikanische Heer auf einen minimalen Teil verkleinert. Die befürchtete Nachkriegsdepression trat nicht ein und die Amerikaner genossen sogar einen gewissen Wohlstand.

Durch billige Hypotheken konnten sich die meisten ein Eigenheim leisten und zogen an die Stadtränder, viele gründeten ein eigenes Unternehmen oder kauften Ackerland. Kriegsveteranen erhielten eine großzügige Unterstützung, die der Weiterbildung oder Existenzgründung dienen sollte. Da der Mann wieder mehr verdiente, gaben Frauen ihre Arbeit auf und nahmen wieder die traditionelle Rolle im Heim und am Herd ein. Trotz dieses neuerworbenen Wohlstands zeichnete sich im Laufe der 1950er Jahre aber ein Rückgang der kulturellen und sozialen Entwicklungen ab. Die

⁵⁶ Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.43

⁵⁷ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.78

⁵⁸ Vgl. Ebda. S.82

⁵⁹ Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.40

Amerikaner beriefen sich wieder auf alte Traditionen und Werte und die Bedeutung der Familie als kleinstes patriarchales System der Gesellschaft nahm enorm zu.⁶⁰

Aber auch Unruhen und Unzufriedenheit unter den Arbeitern zeichneten die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg aus. Dies führte zu den schwersten Arbeiterkämpfen in der amerikanischen Geschichte, in denen für Lohnerhöhungen, bessere Arbeitsbedingungen und die Anerkennung von freien (also nicht von den Arbeitgebern gegründeten) Gewerkschaften gekämpft wurde.⁶¹

Das Wegfallen der Überstundenarbeit nach Kriegsende, verbunden mit dem Gedanken an die Kriegsgewinne der Unternehmer und der Beobachtung, daß die allgemein befürchtete Rezession offenbar doch nicht eintrat, lösten ab Ende 1945 eine Serie ausgedehnter Streiks in vielen Wirtschaftsfaktoren aus.⁶²

Die Unruhen wirkten sich auch auf die Neuwahlen des Kongresses aus, bei denen die Republikaner eine Mehrheit erzielen konnten.⁶³ Diese konservative Kraft im Parlament stellte sich mit Erfolg gegen Trumans Fortführung der „New Deal“-Idee, mit der er den amerikanischen Bürgern ein Krankenversicherungssystem, die Erneuerung des Erziehungswesens und die Bekämpfung der Rassendiskriminierung versprach. Trotz der konservativen Übermacht wurde Truman 1948 überraschend wiedergewählt und die Demokraten konnten beide Häuser des Kongresses zurückgewinnen.⁶⁴

2.1.7 Der Kalte Krieg

Außenpolitisch strebte Amerika eine friedliche Interessensvertretung mit anderen Nationen an. Schon 1942 wurde die *United Nations Declaration* zu diesem Zwecke von 50 Ländern unterschrieben. Ein Vetorecht wurde den USA, der Sowjetunion, Großbritannien, Frankreich und dem durch Taiwan vertretenen China zugesagt.⁶⁵

⁶⁰ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.83

⁶¹ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.187

⁶² Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.456

⁶³ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.83

⁶⁴ Vgl. Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.459

⁶⁵ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.87

Die Gründung der *Vereinten Nationen* nach dem Vorbild des *Völkerbunds* hatte wichtige Auswirkungen auf die weitere außenpolitische Vorgehensweise Amerikas. „Das Ergebnis der Beratungen in San Francisco, die UN-Charta, bezeichnete es als Aufgabe der Organisation, Frieden und Sicherheit in der Welt zu bewahren und Streitigkeiten beizulegen.“⁶⁶

1945, noch während des Krieges, trafen Roosevelt, Churchill und Stalin in Jalta und Potsdam aufeinander, um ein weiteres Vorgehen in Europa nach Beendigung des Krieges zu besprechen und zukünftige Einflusssphären zu bestimmen.⁶⁷ Die Rolle um Polen ist in der Beziehungsgeschichte zwischen den USA und der Sowjetunion bedeutend. Während die USA eine Befreiung Polens von deutschen oder kommunistischen Kräften anstrebten, wollte die Sowjetunion Polen zu einem kommunistischen Pufferstaat machen. Die amerikanische Regierung ließ Stalin gewähren, unwissend, dass die Machtbestrebungen der Sowjetunion größer waren als zunächst angenommen.⁶⁸

Obwohl die Sowjetunion im Krieg gegen Japan nicht aktiv wurde, also den Verpflichtungen aus dem Abkommen mit den USA nicht nachkam, war die Stimmung in Amerika allgemein noch eher pro-sowjetisch gerichtet, hatte man in „Uncle Joe“ doch einen guten Handelspartner gefunden.⁶⁹ „Der führende Weltrepräsentant des Kommunismus, Josef Stalin, ist während und unmittelbar nach dem Weltkrieg von ausgesprochen kapitalistisch orientierten Amerikanern mit Lob überschüttet worden.“⁷⁰

Mit Trumans Machtantritt 1945 und der Einteilung der Welt in Ost- und Westsphären änderte sich auch die Beziehung zur Sowjetunion völlig. Schon bald zeichneten sich die politischen Unterschiede und Wünsche der beiden Großmächte UdSSR und USA ab. Das Misstrauen und der Antagonismus zwischen den beiden Mächten wuchsen.

⁶⁶ Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.451

⁶⁷ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.47

⁶⁸ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.79

⁶⁹ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.211

⁷⁰ Ebda.

„Aus Waffenbrüdern waren bereits Gegner mit unvereinbaren weltpolitischen, ideologischen und wirtschaftlichen Interessen geworden, bevor Japan besiegt war.“⁷¹

Mit dem *Marshallplan* 1947 und dem *European Recovery Act* wollten die USA die durch den Krieg geschwächten Länder dabei unterstützen, eine stabile Wirtschaft aufzubauen. Stalin weigerte sich, an diesem Programm teilzunehmen und verbot den von ihm eingenommenen Ländern die Annahme von Krediten und sonstiger Hilfe aus Amerika. Die USA unterstützten durch den *Marshallplan* die Selbstbestimmung der Länder sowie den Aufbau einer freien Marktwirtschaft in Europa und damit die Kaufkraft etwaiger Handelspartner.⁷²

Zunehmend wurde versucht das Voranschreiten Stalins zu unterbinden, der mit totalitärer Gewalt in Mittel- und Osteuropa vorging. Der Eiserne Vorhang teilte die Nationen in freie und unfreie Länder und sollte den Einfluss der Sowjetunion auf die übrige Welt eindämmen. Mit der finanziellen Unterstützung Griechenlands und der Türkei gegen die Sowjetunion läutete der amerikanische Präsident im Jahr 1947 die „Truman-Doktrin“ ein. Sie sollte Länder vor jeglicher Art von Unterdrückung durch ein Macheregime schützen, welches in diesem Fall die Sowjetunion war. Als Gegenreaktion richtete die UdSSR das *Kominform* ein, eine Verbindung aller kommunistischer Parteien weltweit.⁷³

Das Ziel dieser „containment“-Politik, die sich dem Kampf faschistischer Systeme verschrieben hatte, war es, die Ausbreitung kommunistischer Ideen einzudämmen.⁷⁴ Aus strategischen Gründen ging man 1949 mit der Gründung der *North Atlantic Treaty Organization (NATO)* ein Verteidigungsbündnis ein, um ein Vordringen der Roten Armee zu verhindern und somit die Sicherheit Westeuropas zu wahren.⁷⁵

⁷¹ Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.80

⁷² Vgl. Ebda. S.91

⁷³ Vgl. Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.462

⁷⁴ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.195

⁷⁵ Vgl. Junker, Detlef: Von der Weltmacht zur Supermacht. S.76

„Truman-Doktrin, Eindämmungsstrategie, Marshallplan, Point Four Programm und NATO sind im Rahmen des schärfer werdenden Antikommunismus als politische Erfolge Trumans zu werten.“⁷⁶

Der Konflikt zwischen der UdSSR und den USA sowie der Anti-Kommunismus in Amerika wurden durch das Vorgehen in Ostasien immer wieder aufs Neue geschürt. Nach 1945 wurde Japan zum Verbündeten und zu einem möglichen Außenposten Amerikas in Ostasien. China begann sich zu einer kommunistischen Großmacht zu entwickeln. Die Vereinigten Staaten unterstützten den anti-kommunistischen General Tschiang Kai-schenk im Bürgerkrieg gegen die kommunistische Bewegung unter Mao Tse-tung. Nachdem Peking 1949 von den chinesischen Kommunisten eingenommen wurde und die Volksrepublik China ausgerufen wurde, standen die Vereinigten Staaten nun zwei großen kommunistischen Mächten gegenüber. Seitdem spricht man in Amerika der 1950er Jahre vom Verlust Chinas an den Kommunismus.⁷⁷ Viele Amerikaner dachten seit jeher, dass „China's loss to Communism was the result of a sell-out at Yalta, insufficient aid to China and the treachery of Communists in the US State Department.“⁷⁸

Ein weiterer Konflikt der Großmächte der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion war der Korea-Krieg. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Korea in einen kommunistischen Norden und einen „westlich-orientierten“ Süden geteilt. Die Trennungslinie stellte der 38. Breitengrad dar. Die UdSSR hielt sich als Besatzungsmacht nicht an die Abkommen, die sie mit den USA und den Vereinten Nationen geschlossen hatte. In Nordkorea wurden keine freien Wahlen durchgeführt und die Einreise von *UNO*-Beauftragten in das sowjetische Besatzungsgebiet wurde untersagt. 1950 fielen unerwartet nordkoreanische Truppen in den Süden Koreas ein. Amerika stellte sich sofort gegen die von China unterstützten und mit sowjetischen Waffen ausgestatteten nordkoreanischen Kommunisten und drängte sie zurück. Man konnte schließlich Land zurückgewinnen und beschloss einen Vor-

⁷⁶ Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.196

⁷⁷ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.82

⁷⁸ Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.73

stoß nach Nordkorea.⁷⁹ „Aus dem *containment* war ein *roll-back* geworden, und der *roll-back* sollte zur *liberation* führen.“⁸⁰

Aus taktischen Gründen und aus Angst vor heftigeren Angriffen durch die Chinesen wurde ein Gegenangriff vermieden. Der Koreakrieg entwickelte sich zu einem Stellungskrieg, unter dem vor allem die Zivilbevölkerung Koreas zu leiden hatte. Erst nach Stalins Tod 1953 erreichte der Truman-Nachfolger Eisenhower einen Waffenstillstand entlang des 38. Breitengrades.⁸¹

Anti-Kommunismus hatte, wie die Ausführungen zeigen, eine sehr lange Tradition in Amerika und erhielt durch die Konflikte in Europa und Asien einen erneuten Aufschwung in den 1950er Jahren. Die antagonistischen Gefühle gegenüber der Sowjetunion wurden seit der bolschewistischen Revolution gehegt und traten, je nach außenpolitischen Umständen, mehr oder weniger deutlich an die Oberfläche. Obwohl es Phasen der freundschaftlichen Übereinkunft oder zumindest der Akzeptanz gab, konnten die Gefühle des Misstrauens, die tief in den Amerikanern verwurzelt waren, nicht ausgemerzt werden. Die grundsätzlichen Unterschiede dieser zwei Staaten waren durch ihre Ideologien vorgegeben und erhielten durch die Machtbestrebungen beider Länder weiteren Zündstoff.

Neben dem Kalten Krieg waren noch andere Faktoren ausschlaggebend für die zweite große Kommunistenfurcht in den Vereinigten Staaten unter dem Senator Joseph McCarthy. Der erfolgreiche Atombombentest der Sowjetunion 1949 war ein großer Schock für die amerikanische Bevölkerung und zeigte, wie mächtig ihr lang unterschätzter Gegner war. Es bestand nun ein „Gleichgewicht des Schreckens“ zwischen den USA und der UdSSR, welches die beiden Staaten im Verlauf des Kalten Krieges zu ihren Gunsten versuchten aufzuheben.⁸² Obwohl die zwei Staaten offiziell eine friedliche Koexistenz anstrebten, kam es zu einem Wettrüsten auf wirtschaftlicher, geo-politischer und wissenschaftlicher Ebene, das über Jahrzehnte hin-

⁷⁹ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.92

⁸⁰ Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.201

⁸¹ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.92

⁸² Vgl. Nonn, Christoph: Das 19. und 20. Jahrhundert. In: Landwehr, Achim (Hg.): Orientierung Geschichte. Wien: Schöningh 2007. S.184

weg verschieden stark ausgeprägt war. Vor allem die Nuklear-Forschung und die Raumfahrttechnik waren wichtige Punkte dieses Wettlaufes.⁸³

„Das Drohpotential der nuklearen Arsenale, die bald ausreichten, um alles Leben auf der Erde mehrfach auszulöschen, trug dazu bei, beide Seiten von einer direkten Austragung des Konflikts abzuhalten.“⁸⁴ Deswegen wird von dem Konflikt zwischen den USA und der Sowjetunion als dem „Kalten Krieg“ gesprochen, da es nie zu einer direkten Konfrontation kam. Stattdessen wurden Stellvertreterkriege in Asien (Vietnam), Afrika und Kuba geführt. Das jahrzehntelange Wettrüsten fand erst durch den plötzlichen Zusammenbruch der Sowjetunion 1989 ein Ende.⁸⁵

2.1.8 „Second Red Scare“

All die besprochenen außenpolitischen Ereignisse gingen natürlich nicht spurlos an der Bevölkerung Amerikas vorbei. Anti-Kommunismus wurde in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Grundelement der amerikanischen Denkweise, welche das Streben und Handeln der Innenpolitik massiv beeinflusste.⁸⁶

Die zweite große Kommunistenfurcht, die grob in die Zeit zwischen 1947 und 1954 datiert werden kann, ist den meisten aufgrund des berühmten Senators Joseph McCarthy bekannt. Die McCarthy-Ära ist vielen ein Begriff und wird automatisch mit dem amerikanischen Anti-Kommunismus der Nachkriegszeit gleichgesetzt. Diese Namensgebung ist jedoch irreführend, da sie eigentlich nur die anti-kommunistischen Tätigkeiten des Senators Joseph McCarthy beschreibt, die ihren Höhepunkt erst zwischen 1950 und 1954 fanden, als die Kommunistenhetze bereits in vollem Gange war. Die Problematik der Begrifflichkeit soll später noch genauer erläutert werden und bleibt an dieser Stelle unvollständig.

Es sei hier aber noch einmal verdeutlicht, dass die Verfolgung von Kommunisten bereits vor 1947 weit verbreitet war und mit 1954, als McCarthys Amtszeit auslief, bei

⁸³ Vgl. Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg. S.27

⁸⁴ Nonn, Christoph: Das 19. und 20. Jahrhundert. S.184

⁸⁵ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.4

⁸⁶ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.167

weitem noch kein Ende gefunden hatte. Die Apathie gegenüber dem ideologischen Feind blieb fest in den Köpfen der Amerikaner verankert und die Auswirkungen, die aus dieser Kommunistenhetze hervorgingen, blieben mit Fortwähren des Kalten Krieges und darüber hinaus bestehen.

Die „Second Red Scare“ ähnelt ihrem geschichtlichen Vorgänger in vielen Aspekten, wie der Angst vor einem Umsturz aus dem Inneren heraus oder dem Verrat amerikanischer Werte und Traditionen zu Gunsten einer verhassten Ideologie.

Auch die Methoden waren ähnlich und es kam wieder zur Verfolgung und anschließenden Deportation zahlreicher Exil-Russen und Kommunisten und deren Einschränkung in ihrer Mobilität durch Einzug oder Verwehrung eines Reisepasses.⁸⁷

„Der entscheidende Unterschied zwischen 1919 und 1950 war die Existenz der Atombombe. Der Verrat der Atomgeheimnisse sei die Prämisse für die Furcht vor einer Verschwörung gewesen.“⁸⁸

Der Atombombentest der Sowjetunion 1949 bedeutete den Verlust des nuklearen Monopols. Das Bewusstsein eine der Sowjetunion auf allen Ebenen überlegene Rolle einzunehmen, ließ den Gedanken an Spionage und Verrätern im eigenen Land aufkommen.⁸⁹ Kommunisten schienen den Amerikanern nicht nur in weltpolitischen Bestrebungen im Wege zu stehen, sondern sich auch immer mehr im eigenen Land zu organisieren und von innen heraus die Macht ergreifen zu wollen. Die Angst vor einer „Fünften Kolonne“ und einem nuklearen Weltkrieg führte zu einer Paranoia, die sich auch in alltäglichen Situationen widerspiegelte. So wurde Werbung für Atom-bunker gemacht und ein Bombenalarmtraining in die Schulroutine aufgenommen.⁹⁰

Die zweite große Furcht wird vor allem mit den Verhören des State Departments und des Militärs durch McCarthy und den Verhören in Hollywood, vorwiegend durch das *House of Representatives Un-American Activities Committee (HUAC)*, in Verbindung gebracht, da diese öffentlich abgehalten und medial auf der ganzen Welt verbreitet

⁸⁷ Vgl. Cate, David: *The Great Fear*. S.225

⁸⁸ Raeithel, Gert: *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*. S.224

⁸⁹ Vgl. Niess, Frank: *Schatten auf Hollywood*. S.202

⁹⁰ Vgl. Casper, Drew: *Postwar Hollywood 1946-1962*. Malden: Blackwell 2007. S.6

wurden. Hier kam den relativ neuen Medien Film und Fernsehen auch als Propaganda-Maschinerien eine bedeutende Rolle zu.

Die Kommunistenhetze umfasste weite gesellschaftliche Bereiche und bedeutete eine enorme Beschneidung der Menschenrechte, allen voran der freien Meinungsäußerung, für Menschen aller möglichen politischen Couleurs.

In den 1930er und 1940er Jahren wurden mehrere Komitees und Gremien gegründet, die die politische Gesinnung der Amerikaner und deren uneingeschränkte Loyalität kontrollieren und im Falle des Zuwiderhandelns auch bestrafen sollten. Die bekanntesten und einflussreichsten Institutionen waren:

Das *HUAC - House of Representatives Un-American Activities Committee* (1938) unter Martin Dies, die *Loyalty Boards* (1947), das *SISS - Senate Internal Security Subcommittee* (1950) unter McCarran und das *Permanent Subcommittee on Investigations* unter McCarthy (1953-54).

Das *House Committee on Un-American Activities* hatte sich in seiner Gründungszeit, Ende der 1930er Jahre, auf das Aufspüren und Verhören faschistischer Organisationen spezialisiert. Kommunisten sowie rechte Gruppierungen waren also gleichermaßen verdächtig. Während die Aktionen des *Ku-Klux-Klans* jedoch verharmlost oder vereitelt wurden, orientierte man sich mit seinen Untersuchungen immer mehr auf die politische Linke. Das war nicht weiter verwunderlich, saßen an der Spitze des Komitees doch viele Erz-Konservative und Sympathisanten des *Ku-Klux-Klans* wie z.B. der Vorsitzende Martin Dies. Diese einseitige Orientierung wurde zu Beginn des Kalten Krieges und aufgrund der Unsicherheit im Land einfach hingenommen.⁹¹ 1945 wurde das *HUAC* zu einem permanenten Komitee ernannt und konzentrierte sich unter anderem auf das State Department und die Filmindustrie.⁹²

⁹¹ Vgl. Niess, Frank: Schatten auf Hollywood. S.88

⁹² Vgl. Keil, Hartmut: McCarthyism and Congressional Investigations on Internal Security During the Cold War, 1945-1956. 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 1995. S.33

Der „Truman-Doktrin“, der Versuch den Faschismus in anderen Ländern einzudämmen, wurde ein innenpolitisches Pendant zur Seite gestellt. 1947 rief Truman das *Loyalty Program* und seine Kontrollinstanz, die *Loyalty Boards*, ins Leben, um auch innenpolitisch ein Zeichen zu setzen und faschistischen Gruppierungen Einhalt zu gebieten. Doch genau diese Loyalitätsprogramme bedingten und förderten den Faschismus, indem sie sich nach und nach auf kommunistische Organisationen spezialisierten. Der Anti-Kommunismus wurde durch die Truman-Regierung also nicht nur nicht verhindert, sondern sogar aktiv gefördert.⁹³

Obwohl sich diese Komitees ursprünglich der Verfolgung des Faschismus verschrieben hatten, kristallisierten sich mit der Zeit die wahren Beweggründe heraus.

There were four investigations into Communism in the 79th Congress (1945-46); twenty-two in the 80th Congress (1947-48); twenty-four in the 81st Congress (1949-50); thirty-four in the 82nd Congress (1951-52); and fifty-one, an all-time high, in the 83rd Congress (1953-54).⁹⁴

Die politische Rechte fand im Anti-Kommunismus eine Möglichkeit, ihre Interessen zu vertreten und sich als Experten auf diesem Gebiet zu etablieren.⁹⁵ Anti-Kommunismus war außerdem ein „irresistible tool to clobber political foes, win votes, discredit the New Deal, and attack the executive branch.“⁹⁶

Bei der Verfolgung von Kommunisten wurden auch alle möglichen Instanzen der Regierung eingeschaltet. Das *FBI* stand beispielsweise in direktem Zusammenhang mit der Kommunistenhetze. Schon 1936 wurde es beauftragt, Informationen in Bezug auf Kommunismus und Faschismus zu beschaffen und übernahm bald die Aufgaben von Geheimdiensten. Laut Niess ist das *FBI* seit jeher ein Instrument im Dienste konservativer politischer Macht, eingebunden in ein Netz von persönlichen Interessen und Intrigen.⁹⁷

⁹³ Vgl. Niess, Frank: Schatten auf Hollywood. S.81

⁹⁴ Caute, David: The Great Fear. S.85

⁹⁵ Vgl. Schrecker, Ellen: McCarthyism and the Decline of American Communism. In: Kaenel, André (Hg.): Anti-Communism and McCarthyism in the United States. S.19f.

⁹⁶ Leffler, Melvyn P.: The Specter of Communism. S.119

⁹⁷ Vgl. Niess, Frank: Schatten auf Hollywood. S.37

1947 wurde auch die *Attorney General's List of Subversive Organizations* herausgegeben, eine Liste, die alle subversiven Organisationen aufzählte und somit die erste offizielle Schwarze Liste darstellte. Darunter fanden sich auch einige Gruppen, die sich ein paar Jahre zuvor unter Gutheißen der Regierung in der Ära des „New Deals“ formiert hatten.⁹⁸

Um diese „Tarnorganisationen“ erkennen zu können, entwarf der *FBI*-Chef J. Edgar Hoover einen Fragenkatalog, der dazu diente, subversive Gruppierungen aufzudecken.

1. Tritt die Gruppe für die Sache des Amerikanismus oder für die sowjetrussische Sache ein?
2. Treten bei den Versammlungen der Organisation bekannte Kommunisten, Sympathisanten oder Gesinnungsgenossen als Redner auf?
3. Ändert sich die Politik der Organisation, wenn sich das Parteiprogramm verändert?
4. Unterstützt die Organisation Initiativen, Kampagnen, Schriften, Petitionen oder andere Aktivitäten, die von der Partei oder von anderen Tarnorganisationen initiiert wurden?
5. Dient die Organisation als Sprachrohr von, oder unterhält sie freundschaftliche Beziehungen zu Gewerkschaften, die von Kommunisten kontrolliert werden?
6. Folgen ihre Veröffentlichungen der kommunistischen Doktrin, oder werden sie bei kommunistischen Verlagen gedruckt?
7. Wird die Organisation in kommunistischen Publikationen regelmäßig und zustimmend erwähnt?
8. Stellt sich die Organisation als unabhängig dar, obwohl sie sich politisch betätigt und dabei durchweg für Zielsetzungen eintritt, die von den Kommunisten unterstützt werden?
9. Lehnt die Organisation die amerikanische und britische Außenpolitik ab, während sie der sowjetischen ständig applaudiert?
10. Bedient sich die Organisation der doppelzüngigen, kommunistischen Sprache, indem sie sowjetisch dominierte Länder als „Demokratien“ bezeichnet, sich über den „Imperialismus“ der Vereinigten Staaten empört und ständig diffamierend von „Monopolkapital“ spricht?
11. Haben sich prominente Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens ausdrücklich von der Organisation distanziert?
12. Bemüht sich die Organisation, soweit sie liberal-progressives Programm vertritt, um Kontakte mit bekannten, aufrichtigen und patriotisch denkenden Liberalen, oder versucht sie im Gegenteil, prominente Liberale bloßzustellen?
13. Kann die Organisation nachweisen, daß sie den amerikanischen Standpunkt im Lauf der Jahre stets loyal vertreten hat?

⁹⁸ Vgl. Goldstein, Robert Justin: Political Repression. S.308

14. Befaßt sich die Organisation mit Dingen, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit ihren erklärten Zielen und Absichten stehen?⁹⁹

Diese Kategorien ließen der subjektiven Interpretation und Willkür freien Spielraum, sodass auch die *Boy Scouts* und die *Campfire Girls* auf der Liste verdächtiger Organisationen standen.¹⁰⁰

Mit der Gestaltung und Erweiterung von Gesetzen wurde der politischen Verfolgung ein legaler Rahmen geschaffen und den Verfolgten jegliches Recht auf eine gerichtliche Verteidigung genommen.

Nach dem *Smith Act/Alien Registration Act* konnte nicht nur der Sturz der Regierung an sich, sondern auch „die Verbreitung landesverräterischen Gedankenguts in Wort und Schrift strafrechtlich verfolgt“¹⁰¹ werden. Dieses Gesetz wurde 1940 erlassen und betraf alle radikalen und subversiven Gruppen, wurde aber hauptsächlich zur Verfolgung von Kommunisten eingesetzt. „Insgesamt wurden unter dem *Smith Act* 141 Personen verurteilt, darunter 108 Kommunisten.“¹⁰²

Der *McCarran Act* oder *Internal Security Act* (1950) schrieb die Registrierungspflicht für Kommunisten und Mitglieder von Organisationen vor, die in irgendeiner Weise verdächtig waren. Dies bedeutete nicht nur die Auflistung und Überwachung von Menschen, sondern hielt diese auch in weiterer Folge von Regierungsjobs und Berufen in der Öffentlichkeit fern. Er beschränkte aber auch die Einreise- und Ausreisemöglichkeiten, sowie die Vergabe von Reisepässen und war Grundlage für die Abschiebung von Menschen.¹⁰³

In den weiteren Jahren wurde der *McCarran Act* um den *Immigration and Nationality Act* (1952) und den *Communist Control Act* (1954) erweitert. Diese verschärften die Restriktionen gegenüber Einwanderern oder Minderheiten und drängten die *Kommu-*

⁹⁹ HUAC-Verhör. Washington D.C. (26.03.1947). Abgedruckt in: Keil, Hartmut: Sind sie oder waren Sie Mitglied? Verhörprotokolle über unamerikanische Aktivitäten 1947-1956. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1979. S.38-39

¹⁰⁰ Vgl. Sexton, Patricia Cayo: *The War on Labor and the Left. Understanding America's unique Conservatism*. San Francisco: Westview Press 1991. S. 146

¹⁰¹ Raeithel, Gert: *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*. S.141

¹⁰² Ebd. S.142

¹⁰³ Vgl. Schäfer, Axel R.: *Die USA im Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg*. In: Grandner, Margarete / Gräser, Marcus (Hg.): *Nordamerika*. S.146

nistische Partei der Vereinigten Staaten (CPUSA) in einen Zustand der Illegalität, wodurch sie nicht mehr unter dem Schutz der amerikanischen Regierung stand.¹⁰⁴

Durch die republikanische Mehrheit im Repräsentantenhaus stand auch die Arbeiterbewegung, die als Bedrohung des Unternehmertums erachtet wurde, im Fadenkreuz der Kommunistenjäger. 1947 wurde der *Taft-Hartley-Act* bestimmt, welcher das Streikrecht erheblich einschränkte und eine Durchleuchtung der finanziellen und personellen Lage der Gewerkschaften erlaubte. Den Führern von Arbeitervereinigungen wurde zusätzlich die Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei untersagt. Man entmachtete die Gewerkschaften und schwächte somit die politische Linke.¹⁰⁵

Die verschiedensten Komitees führten ihre Untersuchungen in nahezu allen Berufsgruppen durch, besonders beliebt waren jedoch Bereiche der öffentlichen Meinungsbildung und der Regierung, die sich der Redefreiheit verschrieben.¹⁰⁶

Schon vor McCarthy konzentrierten sich einige Komitees auf das State Department, obwohl dieses durch die Loyalitätsbehörden bereits ausgiebig geprüft wurde.

Es wurde vermutet, dass viele Kommunisten an der Spitze der Regierung waren, von der aus sie kommunistisches Gedankengut verbreiten und fördern konnten. Noch in den späten 1930er Jahren munterte die Volksfront Kommunisten dazu auf, Plätze in der US-Regierung zu besetzen. Doch die 1950er waren eine vollkommen andere Zeit. Viele waren aus der Partei ausgetreten oder wurden sogar zu überzeugten Anti-Kommunisten. Damit waren diese Anschuldigungen völlig unbegründet.¹⁰⁷

Die Notwendigkeit der Untersuchungen sah man bestätigt, als etliche Spionagefälle aufgedeckt wurden. 1948 wurde Alger Hiss, einem Angestellten des State Departments und ehemaligen Mitglied der Kommunistischen Partei, vorgeworfen, er würde Spionagetätigkeiten für die UdSSR ausüben. Obwohl er alle Anschuldigungen abstritt, wurde er 1950 zu fünf Jahren Haft wegen Meineids verurteilt. 1950 wurde auch der Spion Klaus Fuchs in England gefasst, was in weiterer Konsequenz zum Todesurteil des Rosenberg-Ehepaars, Ethel und Julius, führte. Zahlreiche Personen wur-

¹⁰⁴ Vgl. Goldstein, Robert Justin: Political Repression. S.340

¹⁰⁵ Vgl. Schäfer, Axel R.: Die USA im Zweiten Weltkrieg. S.146

¹⁰⁶ Vgl. Goldstein, Robert Justin: Political Repression. S.361

¹⁰⁷ Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.102f.

den mit dem Vorwurf der Spionage daraufhin festgenommen.¹⁰⁸ Deshalb richtete sich der Fokus wiederum auf die Kommunistische Partei, die man als Drahtzieher hinter den Spionageakten vermutete.¹⁰⁹

Ein weiterer Schwerpunkt wurde auf Schulen und Universitäten gelegt, da vermutet wurde, dass diese eine beliebte Zielscheibe für kommunistische Propaganda seien. Die Befürchtung, dass Professoren die amerikanische Jugend einer Gehirnwäsche unterziehen und zu Spitzeln der Sowjetunion erziehen könnten, war weit verbreitet. Dem wurde mit Aufklärungsprogrammen wie „Know America“ entgegengewirkt. Amerikanische Werte sollten so vermittelt und gleichzeitig ein Schreckensbild der Sowjetunion geschaffen werden. Zudem wurde das Lehrprogramm zensiert und „subversive“ Bücher wie „Robin Hood“ vom Lehrplan gestrichen.¹¹⁰

Aber nicht nur die Bildungsinstitutionen wurden einer Säuberungsaktion und Zensurwelle unterzogen. Zahlreiche Werke von linken Autoren wurden aus den Bibliotheken verbannt und mehr als 30.000 Werke wurden auf die Schwarze Liste gesetzt.¹¹¹

Die zweite Kommunistenfurcht ging als Zeit des Schreckens und der Angst in die Geschichte ein; eine Zeit, in der Menschen als Bedrohung der nationalen Sicherheit angesehen und politisch verfolgt wurden. Willkürlich und ohne jede Beweisgrundlage konnten diese „Subversiven“ angeklagt und verurteilt werden. Die Anklagen waren so abwegig, dass sie teilweise in die Lächerlichkeit abglitten. So wurde beispielsweise ein Staatsbeamter dafür angeklagt, „Die Internationale“ auf den Stufen vor dem Lincoln Memorial auf Russisch gesungen zu haben.¹¹²

Um als nationale Bedrohung angesehen zu werden, reichte es schon, die falschen Bücher zu lesen, einer Gewerkschaft anzugehören oder die falschen Partys zu besu-

¹⁰⁸ Vgl. Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S.459

¹⁰⁹ Vgl. Klehr, Harvey/ Hayness, John Earl/ Firsov, Fridrikh Igorevich: The Secret World of American Communism. New Haven und London: Yale Univ. Press 1995. S.4

¹¹⁰ Vgl. Powers, Richard Gid: Not without honor. The History of American Anticommunism. New Haven/London: Yale Univ. Press 1995. S.250

¹¹¹ Vgl. Niess, Frank: Schatten auf Hollywood. S. 207

¹¹² Vgl. Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.105

chen. Man musste nicht zwingend ein Kommunist sein, um als solcher verurteilt zu werden. Soziales Engagement oder der Einsatz für die Rechte von Minderheiten, die im Zeitalter des „New Deals“ noch hoch angesehen waren, standen plötzlich im Zentrum der Kritik und waren Anlass für Verfolgungen und Bespitzelungen.¹¹³

Diese Anklagen waren ein Produkt des „Red Baiting“, der willkürlichen Anschuldigung und Verdächtigung von Menschen und deren Festhaltung auf Schwarzen Listen. Einmal mit subversiven Organisationen, wenn auch unschuldig, in Verbindung gebracht, war der Angeklagte sozial gebrandmarkt und konnte seinen Job verlieren.¹¹⁴

2.2 CPUSA

Um auch die Perspektive der Kommunisten zu zeigen, soll nun kurz auf die Geschichte und das Programm der *Communist Party of USA (CPUSA)* eingegangen werden. Dieser kurze Exkurs hat keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, soll aber etwas mehr Klarheit in den breiten Kontext dieser Thematik bringen.

Die Vereinigten Staaten haben ein Zweiparteiensystem, vertreten durch die Demokraten und die Republikaner. Dieses besteht seit dem Sezessionskrieg und wird seit jeher nicht wirklich in Frage gestellt. Andere Parteien oder Gruppierungen, die marxistische oder sozialistische Ideen vertreten, hatten und haben es aufgrund dessen sehr schwer, Anerkennung oder überhaupt Beachtung im politischen System Amerikas zu finden.¹¹⁵ Die Geschichte der Kommunistischen Partei Amerikas ist daher eine sehr steinige die von Höhen und Tiefen gezeichnet ist. Die Partei geriet des Öfteren unter den Beschuss der Öffentlichkeit und wurde während der ersten „Red Scare“ und dem Kalten Krieg zum Synonym des Feindbildes im eigenen Land.

Inspiziert durch die Revolution in Russland 1917 wurden in Amerika gleich zwei kommunistische Parteien gegründet, welche aus der *Socialist Party* hervorgingen;

¹¹³ Vgl. Goldstein, Robert Justin: Political Repression. S.304

¹¹⁴ Vgl. Niess, Frank: Schatten auf Hollywood. S.39

¹¹⁵ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.28

die *Communist Party of America* und die *Communist Labor Party*. Zusammen konnten die Parteien über 30.000 Mitglieder verzeichnen. Viele der früheren Anhänger waren Immigranten des Zaren-Reichs und der englischen Sprache nicht mächtig.¹¹⁶

In der Zeit der ersten „Red Scare“ waren die kommunistischen Parteien sowie ihre Anhänger und Mitläufer, wie bereits erwähnt, die Zielscheibe schwerer Anschuldigungen, woraufhin die beiden Parteien beschlossen, im Untergrund weiter zu arbeiten. Schon damals bestand eine enge Verbindung zur *Komintern*, unter der die zwei amerikanischen Parteien zusammengeschlossen wurden, um so den Zusammenhalt und den Einfluss der Kommunisten in Amerika zu stärken.¹¹⁷ In einem Manifest der *Komintern* wurden Regelungen und ein Propagandaprogramm proklamiert, an das sich alle Subgruppierungen und Parteien weltweit halten mussten. Wer gegen diese Vorschriften handelte, wurde kurzerhand entlassen beziehungsweise aus der Partei ausgeschlossen.¹¹⁸

Der Zusammenschluss der beiden Parteien hinterließ aber eine tiefe Kluft zwischen den Mitgliedern und es kam fortwährend zu innerparteilichen Streitereien. Auch später sollten genau diese innerpolitischen Zwistigkeiten zu Austritten und zu der Unzufriedenheit vieler Mitglieder führen.¹¹⁹

Aufgrund dieser Konflikte und des späteren Fokus der Sowjetunion auf innere Angelegenheiten rückte der Wunsch nach einer weltweiten Revolution, kontrolliert durch die *Komintern*, in den Hintergrund. Die Partei konnte deswegen in den 1920er Jahren keine bedeutenden Programme oder Fortschritte für die amerikanische Bevölkerung erzielen und blieb somit für die Politik dieses Jahrzehnts unbedeutend.¹²⁰

1932 übernahm Earl Browder die Parteiführung der nun umbenannten *Communist Party of the United States of America* und blieb dies bis zu seiner Entlassung 1945. Unter ihm durchlebte die Partei in den 1930er Jahren eine politische, soziale und kul-

¹¹⁶ Vgl. Klehr, Harvey (u.a.): *The Secret World of American Communism*. S.5

¹¹⁷ Ebda. S. 6f.

¹¹⁸ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood. The moral paradoxes of Testimony, Silence, and Betrayal*. Lanham/Toronto/Plymouth: the scarecrow press 2009. S.35

¹¹⁹ Vgl. Klehr, Harvey (u.a.): *The Secret World of American Communism*. S. 6f.

¹²⁰ Vgl. Boyle, Peter G.: *American-Soviet Relations*. S.17

turelle Hochphase, in der sie einen enormen Zuwachs verzeichnen konnte. Viele Menschen fühlten sich von der *CPUSA* angesprochen, da sich das allgemeine politische Klima gewandelt hatte und man insgesamt liberaler eingestellt war. Als Ursache für die plötzliche Beliebtheit kann der Börsenkrach, die darauffolgende „Große Depression“ und die damit verbundene Stimmung gegen die Großkapitalisten betrachtet werden.¹²¹

Eine wichtige Bewegung in diesem Zusammenhang war die *Popular Front*, die der *CPUSA* dazu verhalf, ihre Macht und ihr Einflusspektrum erheblich auszubauen. Die *Popular Front* war ein Zusammenschluss der verschiedensten Organisationen zu einer großen Vereinigung, mit dem Hauptziel, gegen die Gefahr des Faschismus mobil zu machen und Aufklärungsarbeit auf diesem Gebiet zu leisten. Die *CPUSA* gründete in weiterer Folge Gewerkschaften und Gruppierungen und organisierte zahlreiche Arbeiterstreiks. Ein Viertel aller Gewerkschaften jener Zeit wurde von Kommunisten angeführt und schon bald fand man in den führenden Positionen vieler Organisationen Kommunisten.¹²²

Die meisten Anhänger waren aber keine permanenten Mitglieder der Partei, sondern identifizierten sich eher mit den *Front*-Gruppen. Es gab nur einen geringen Anteil an „hardlinern“, die parteitreu agierten. Für viele Amerikaner blieb die Kommunistische Partei nur eine Art Karrieresprungbrett, über das sie viele Kontakte knüpfen konnten.¹²³

Mit dem Hitler-Stalin-Pakt im Jahr 1939 änderte sich das Parteiprogramm grundlegend. Man löste sich von den Anti-Nazi-Organisationen und sprach sich plötzlich gegen die Politik Roosevelts aus. Auch das Bekanntwerden der Moskauer Schauprozesse führte dazu, dass viele der 100.000 Mitglieder sich hintergangen fühlten und sofort aus der *CPUSA* austraten. Nach dem Ausbrechen des Zweiten Weltkriegs wurde die Sowjetunion zum Verbündeten der Vereinigten Staaten, was sich natürlich auf das Parteiprogramm der *CPUSA* auswirkte. Während des Kriegs schraubte sie

¹²¹ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.43

¹²² Vgl. Klehr, Harvey (u.a.): The Secret World of American Communism. S.9

¹²³ Vgl. Schrecker, Ellen: McCarthyism. S.17f.

ihre Tätigkeiten auf ein Minimum zurück, versprach keine Propaganda zu betreiben und konzentrierte sich wieder auf den Kampf gegen den Faschismus an der Seite der Regierung. Der Pakt war schnell vergessen und beide Staaten, USA und UdSSR, setzten Zeichen der freundschaftlichen Gesinnung. Die amerikanische Regierung entließ einige der durch den *Smith Act* verurteilten Kommunistenführer aus der Gefangenschaft und Stalin löste die *Komintern* auf. Browder wollte die *CPUSA* reformieren, um diese zu einem linken Flügel der Demokratischen Partei zu machen, indem er dem Sozialismus abschwor. Dies führte zu innerparteilichen Differenzen und zu seiner späteren Entlassung.¹²⁴

Der Kalte Krieg und die veränderte Beziehung zur UdSSR erlaubten ein Vorgehen gegen den Feind im eigenen Land. Kommunisten wurden fortan als Spione und ideologische Verräter betrachtet, die eine Bedrohung für das amerikanische System bedeuteten. Die zweite Kommunistenhetze paralyisierte das Land und zerstörte jegliche linke Bewegung. Die *CPUSA* war gezwungen im Untergrund zu arbeiten und die Mitgliederzahl der Partei reduzierte sich bis zum Jahr 1954 um 75% auf 25.000.¹²⁵

Paradoxically, there was less hysteria over Communism in America in the 1930s when Communist Party membership was at its height and Communist penetration of government at its most extensive than at later time in the Red Scare of the late 1940s and early 1950s when Communist influence was much less.¹²⁶

Die meisten Spione wurden bereits in den späten 1940er Jahren gefasst und verhaftet. Die Kommunistische Partei selbst hatte zu dieser Zeit mit einer starken Rücktrittswelle zu kämpfen. Es kann also nicht unbedingt von einer starken kommunistischen Bedrohung zu jener Zeit gesprochen werden. Trotzdem wurde durch politische Hetze Panik in der Bevölkerung verbreitet.¹²⁷

Ausschlaggebend für diese Paranoia war nicht die Angst vor einer Zusammenarbeit der *CPUSA* mit der Sowjetunion, sondern die Illoyalität ihrer Mitglieder gegenüber

¹²⁴ Vgl. Klehr, Harvey (u.a.): *The Secret World of American Communism*. S.10f.

¹²⁵ Vgl. Goldstein, Robert Justin: *Political Repression*. S. 369

¹²⁶ Boyle, Peter G.: *American-Soviet Relations*. S.32

¹²⁷ Vgl. Rovere, Richard H.: *McCarthy oder die Technik des Rufmords*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1959. S.36

Amerika. Man dachte, dass „American Communists pledged allegiance to the red flag and denounced all other flags as flags of the capitalist class.“¹²⁸

Es wird zwischen zwei Sichtweisen der Geschichte der *CPUSA* unter den Historikern unterschieden. Die neuere/revisionistische Sicht, die über Jahrzehnte hinweg die dominante Position war, stellt die kommunistische Partei als nur gering radikale Kraft, als weitere Ausformung der amerikanischen Demokratie, dar. Bei dieser Betrachtungsweise werden die positiven, sozialen Ansätze der Partei, wie ihre Tätigkeiten in Bezug auf die Gewerkschaften, hervorgehoben; die Verbindung zu Moskau als oberflächliche Beziehung abgetan und Spionagefälle vereitelt. Die ältere/konservative Sichtweise verweist hingegen sehr deutlich auf die enge Verbindung mit der Sowjetunion und zeigt die Bereitschaft der *CPUSA*, ihr Parteiprogramm auf das der *Komin-tern* abzustimmen.¹²⁹

Erst die jüngere Geschichte und die Veröffentlichung von geheimen Daten aus sowjetischen Archiven brachten etwas mehr Klarheit in die Problematik. Davor war das Bild der *CPUSA* von Vorurteilen geprägt und wurde lediglich auf Vermutungen aufgebaut. Noch immer ist der Zugang zu den Geheimakten des *FBI*, die eine genaue Beleuchtung der tatsächlichen Aktivitäten und somit ein objektives Urteil erlauben könnten, für die Öffentlichkeit versperrt.

Misunderstandings about the nature and activities of the American Communist movement have led to distortions in the history of both liberal and conservative politics. The ambiguity of the available evidence has allowed concern for protecting this or that political view to shape scholarly interpretation or has offered the opportunity for scoring ideological points.¹³⁰

¹²⁸ Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.31

¹²⁹ Vgl. Klehr, Harvey (u.a.): The Secret World of American Communism. S.17f.

¹³⁰ Ebda. S.327

3 „McCarthyismus“ – Eine Ideologie

Nachdem die gesellschaftlichen und politischen Ursachen der Kommunistenhetze besprochen wurden, soll nun auf die Begrifflichkeit und den Konsens der Nachkriegszeit eingegangen werden.

The years 1946-62 in America were, most characteristically, ones of transition. World War 2 made just about everything come unstuck and begin to shift, giving a lie to the belief that, postwar, political ideology, family life, the role of the male and female, and morality were fixed.¹³¹

Auch der Historiker Kaenel merkte in seinem Essay an, dass die Epoche der Nachkriegszeit nicht einfach zu kategorisieren ist, da sie viele kulturelle und historische Ereignisse zusammenfasst.¹³² Eines dieser Phänomene war der Anti-Kommunismus, dem man mit dem Begriff „McCarthyismus“ zeitlich einzugrenzen versuchte. Dieser Terminus vereinfacht jedoch das komplexe Ereignis und reduziert es auf eine Person, den Senator Joseph R. McCarthy.

3.1 Joseph R. McCarthy

Joseph R. McCarthy arbeitete zunächst als Richter, mit Spezialisierung auf das Scheidungsrecht, bevor er im Jahr 1946 zum Senator von Wisconsin ernannt wurde. Der Höhepunkt seiner Karriere war zwischen 1950 und 1954, in der er sich gegen Kommunisten, die Anhänger des „New Deals“ und die demokratische Partei stellte. Seine Anhängerschaft setzte sich vorwiegend aus Farmern und konservativen Geschäftsmännern zusammen.¹³³

Am 9. Februar 1950 hielt der Senator eine Rede zu Ehren des Präsidenten Abraham Lincoln vor dem *Ohio County Republican Women's Club* in Wheeling, West Virginia. Mit dieser Rede zog er erstmals die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich und festigte seine Position als Anti-Kommunist für die folgenden Jahre.

¹³¹ Casper, Drew: Postwar Hollywood. S.1

¹³² Vgl. Kaenel, André: Framing Anti-Communism and McCarthyism, 1946-1995. In: Kaenel, André (Hg.): Anti-Communism and McCarthyism in the United States. S.9

¹³³ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S. 217

And, ladies and gentlemen, while I cannot take the time to name all the men in the State Department who have been named as active members of the Communist Party and members of a spy ring, I have here in my hand a list of 205... a list of names that were made known to the Secretary of State as being members of the Communist Party and who nevertheless are still working and still shaping policy in the State Department.¹³⁴

Diese Anschuldigung an das State Department war ein direkter Angriff auf die Unzulänglichkeiten des amerikanischen Systems. Die Regierung ging seinen Behauptungen nach und beauftragte, trotz vorangegangener Loyalitätsuntersuchungen, erneut Gremien dazu, den öffentlichen Dienst zu untersuchen. Doch es konnten keine Kommunisten im State Department ausfindig gemacht werden.¹³⁵

Die Zahl der angeblichen Kommunisten entnahm der Senator aus einer veralteten und damals bereits widerlegten Quelle und änderte diese bei öffentlichen Auftritten beliebig oft.¹³⁶ Die Wheeling-Rede kann stellvertretend für McCarthys weitere Vorgehensweise gesehen werden, die auf Verschwörungstheorien und Lügengeschichten beruhte.¹³⁷

Der Republikaner nutzte die außen- und innenpolitischen Ereignisse (Korea Krieg, Spionagefälle), um mit dem Schlagwort „Kommunismus“ auf Stimmenfang zu gehen und seine Gegner zu denunzieren. Anti-Kommunismus war zu diesem Zeitpunkt durch die Loyalitätsprogramme Trumans und die Verhöre in allen möglichen beruflichen Bereichen bereits etabliert und zu einem fixen Bestandteil der Innenpolitik Amerikas geworden.¹³⁸ Was den Senator jedoch von anderen Kommunistenjägern unterschied, waren seine offenkundig willkürlichen Anschuldigungen, die er in der Öffentlichkeit verbreitete.

McCarthy was now accusing State Department officials of free love, atheism, even of staying away from church on Sundays. Anyone who criticized McCarthy risked being dragged before television cameras to be raked over the coals for schoolboy political associations.¹³⁹

¹³⁴ Abgedruckt in: Kaenel, André (Hg.): Anti-Communism and McCarthyism in the United States. S.159

¹³⁵ Vgl. Powers, Richard Gid: Not without honor. S.241

¹³⁶ Vgl. Keil, Hartmut: McCarthyism. S 29f.

¹³⁷ Vgl. Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten. S. 460

¹³⁸ Vgl. Goldstein, Robert Justin: Political Repression. S.322

¹³⁹ Powers, Richard Gid: Not without honor. S.264

Mit den „Army-McCarthy-Hearings“ 1954, dem Vorwurf, das amerikanische Militär sei von Spionen unterwandert, diskreditierte sich der Senator jedoch selbst. Die Verhöre wurden in täglichen Sendungen im Fernsehen ausgestrahlt und änderten das öffentliche Bild des Politikers vollkommen. Mit dieser Anklage griff McCarthy nicht nur eine der wichtigsten repräsentativen Institutionen Amerikas an; auch seine Vorgehensweise und der Umgang mit den Angeklagten wurden publik. Dies führte zu einer Rüge des Politikers durch den Senat und dem medialen sowie politischen Untergang des umstrittenen Senators.¹⁴⁰

Nachdem die Presse regelmäßig Negativschlagzeilen veröffentlichte, äußerte auch die Regierung ihren Unmut. Die Regierung unter Truman und Eisenhower ging einer direkten Konfrontation mit dem Senator jedoch aus dem Weg. Einerseits nutzten die Präsidenten die anti-kommunistische Kampagne durch McCarthy für ihre eigenen Zwecke, z.B. zur Rechtfertigung für außenpolitische Schritte gegen die Sowjetunion oder zur Diffamierung ihrer Wahlgegner. Andererseits wollten sie nicht selbst Zielscheibe seiner Anschuldigungen werden und somit Wählerstimmen verlieren.¹⁴¹

McCarthy war nur einer von vielen, darunter auch sehr prominenten Kommunistenjägern (wie Ronald Reagan, Richard Nixon und John F. Kennedy), die gemeinsam mit dem *FBI* eine Kommunistenhetze in diesem Ausmaß führten. Erst durch die enge Zusammenarbeit des *FBI* mit dem Kongress und den Medien konnte ein mächtiger Verfolgungsapparat aufgebaut werden. Bis zu seinem Tod 1972 und unter dem Dienst von zehn Präsidenten prägte J. Edgar Hoover die Vorgehensweise der Komitees und war als Lieferant von belastendem Material in viele Verschwörungen verwickelt.¹⁴² Zeitlebens widmete er sich der Verfolgung und Denunzierung von Kommunisten und veröffentlichte Werke wie „Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it“ (1958) oder „A Study of Communism“ (1962).¹⁴³

Laut einer Gallup-Umfrage hatten am Höhepunkt der McCarthy-Ära 50 Prozent der Bevölkerung eine positive und 21 Prozent gar keine Meinung über den Senator aus

¹⁴⁰ Vgl. Schäfer, Axel R.: Die USA im Zweiten Weltkrieg. S.147

¹⁴¹ Vgl. Leffler, Melvyn P.: The Specter of Communism. S.79

¹⁴² Vgl. Cate, David: The Great Fear. S 113

¹⁴³ Vgl. Keil, Hartmut: Sind sie oder waren Sie Mitglied? S.31

Wisconsin.¹⁴⁴ Trotzdem wurde Joseph R. McCarthy und nicht J. Edgar Hoover zum Namensgeber einer Epoche, die weithin für ihre anti-kommunistische Hetze bekannt geworden ist. Ein Grund dafür war die mediale Präsenz des Politikers und seine öffentliche Darstellung in Presse, Film und Fernsehen. „The role of the media in the antired crusade is somewhat disputed, yet it is commonly said that the media *made* McCarthy.“¹⁴⁵ Die Medien trugen wesentlich zur Gestaltung des Mythos McCarthy, zu seinem Aufbau und schließlich auch zu seinem Fall bei.

3.2 „McCarthyismus“



Bereits 1950, zu Beginn der Karriere Joseph McCarthys, wurde der Begriff „McCarthyismus“ vom Karikaturisten Herbert Block (Künstlername: Herblock) geprägt. Eine für die *Washington Post* entstandene Zeichnung spielt auf die falschen Anschuldigungen und Methoden des Senators an. Schon damals war der Begriff also negativ besetzt.¹⁴⁶

(Abbildung 1: Herblock)

McCarthys Anhänger versuchten seinen Namen wieder ins rechte Licht zu rücken und diesen mit einer positiven Konnotation zu behaften. Durch gezielt eingesetzte Propaganda und der Veröffentlichung des Buches „McCarthyism. The Fight for America“ wollten sie den Senator als Symbol traditioneller Werte und Inkarnation des loyalen, amerikanischen Mannes etablieren.¹⁴⁷ McCarthy selbst nutzte den Terminus in

¹⁴⁴ Vgl. Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S. 223

¹⁴⁵ Sexton, Patricia Cayo: The War on Labor and the Left. S.141

¹⁴⁶ Vgl. Powers, Richard Gid: Not without honor.S. 242

¹⁴⁷ Vgl. Ebda. S.243

seinen Reden und Auftritten und behauptete: „McCarthyismus ist Amerikanismus mit aufgerollten Hemdsärmeln.“¹⁴⁸

Schlägt man den Begriff „McCarthyismus“ in aktuellen Wörterbüchern wie dem „American Political Dictionary“ nach, findet man folgende Definition:

McCarthyism Unsubstantiated accusations of disloyalty and abuse of legislative investigatory power that engender fear over real or imagined threats to the security of the nation.¹⁴⁹

In einem weiteren Wörterbuch wird hervorgehoben, dass der Begriff nicht nur für die damalige Zeit der Kommunistenhetze steht, sondern auch für „any investigation that flouts the rights of individuals“¹⁵⁰. Der Begriff beschreibt also weniger Anti-Kommunismus, als die Taktik mit welcher der Senator vorgeht. Dieses Schlagwort umfasst alle Mittel, die die Freiheiten der Bürger einschränken und zu einer Beschneidung der Menschenrechte führen. Der Name McCarthy wurde und wird weiterhin mit Rufmord, skrupellosen Verhörtaktiken und öffentlicher Bloßstellung in Verbindung gebracht.¹⁵¹

His name has become associated with a style of politics, „McCarthyism“, notable for its crude, below-the-belt, eye-gouging, bare-knuckled partisan exploitation of anti-Communism, usually on the basis of half-truths, warmed-over “revelations”, and plain lies.¹⁵²

Mit der geschichtlichen Aufarbeitung der McCarthy-Ära entwickelt sich noch während des Kalten Krieges eine Art Schuldbewusstsein innerhalb der USA für die Kommunistenhetze und die gewissenlose Politikführung der Nachkriegszeit. Während nachfol-

¹⁴⁸ Zitiert nach: Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. S.216

¹⁴⁹ Plano, Jack C. / Greenberg, Milton: The American Political Dictionary. 10. Auflage. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers 1997. S.325

¹⁵⁰ Safire, William: Safire's New Political Dictionary. The Definitive Guide to the New Language of Politics. 3.Auflage. New York: Random House 1993. S.441

¹⁵¹ Vgl. Bischof, Günter: The Politics of Anti-Communism in the Executive Branch during the early Cold War: Truman, Eisenhower and McCarthy(ism). In: Kaenel, André (Hg.): Anti-Communism and McCarthyism in the United States. S 57

¹⁵² Cate, David: The Great Fear. S 47

gende Politiker sich von den Vorgehensweisen McCarthy distanzieren, gingen sie weiterhin mit Anti-Kommunismus und dem Vorwurf der Illoyalität auf Stimmenfang.¹⁵³ Dieser Bedeutungswandel führte auch zu einem anderen Umgang mit dem Begriff „McCarthyismus“ durch die amerikanische Linke. Man kann von „McCarthy’s guilt-by-association technique in reverse“¹⁵⁴ sprechen, wenn Kommunistenjäger und Konservative mit dem Vorwurf „McCarthyisten“ zu sein attackiert und bloßgestellt wurden. „McCarthyismus“ ist mehr als Anti-Kommunismus und Teil einer Ideologie, die sich auf den Nachkriegs-Konsens Amerikas und die „Ängste des Mittelstands [...], den Wohlstand und die persönliche Freiheit zu verlieren“¹⁵⁵ beruft.

3.3 Amerikanismus – Der Nachkriegs-Konsens

Die Nachkriegszeit war geprägt von der Jagd nach „un-amerikanischen“ Personen, die sich illoyal gegenüber den Vereinigten Staaten verhielten und somit eine Gefahr für die nationale Sicherheit bedeuteten. Der Begriff des „Un-Amerikanismus“ kam nicht erst mit der anti-kommunistischen Hetze auf, sondern bestand schon früher und umfasste alle Kräfte, die dem gerade aktuellen amerikanischen Regierungssystem im Wege standen. Zur Zeit des „New Deal“ und nach dem Zweiten Weltkrieg war dieser auch ein gängiger Terminus, um politische Gegner zu denunzieren, „to win elections and, by arousing national ardor and fears of stigma and punishment, impose a conservative conformity on the nation.“¹⁵⁶

Kultureller, sozialer und politischer Konformismus der amerikanischen Bevölkerung wurde während der Nachkriegszeit zu einem wichtigen Aspekt des amerikanischen Lebens. „Conformity promised security; security, happiness.“¹⁵⁷ Darunter ist ein Bekenntnis zu traditionellen Geschlechterrollen und Familienstrukturen, eine allgemein patriotische Gesinnung und eine Hochstilisierung des „American Way of Life“ zu verstehen.¹⁵⁸

¹⁵³ Vgl. Safire, William: Safire’s New Political Dictionary. S.441f.

¹⁵⁴ Klehr, Harvey (u.a.): The Secret World of American Communism. S.16

¹⁵⁵ Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg. S.58

¹⁵⁶ Vgl. Sexton, Patricia Cayo: The War on Labor and the Left. S.153

¹⁵⁷ Casper, Drew: Postwar Hollywood. S.17

Die Kommunistenjäger verwendeten zu diesem Zweck eine Rhetorik, die die Ängste und Paranoia der Bürger bezüglich einer kommunistischen Bedrohung bestätigen und das Selbstbild der Amerikaner stärken sollten. J. Edgar Hoover warnte beispielsweise vor der Gefahr, dass kommunistische Organisationen „eines Tages die Heiligkeit der Familie zerstören, den Glauben an Gott unterhöhlen, dem Respekt vor der gesetzlichen Autorität hohnsprechen und unsere ehrwürdige Verfassung sabotieren [würden]“.¹⁵⁹

Auch Joseph R. McCarthy bezog sich in seiner „Wheeling-Rede“ auf diesen Wertekatalog, der durch eine betont christliche Gut-Böse-Dichotomie geprägt war. Durch Aussagen wie: „Karl Marx dismissed God as a hoax [...]“¹⁶⁰ oder: „Karl Marx, for example, expelled people from his Communist Party for mentioning such things as love, justice, humanity or morality. He called this “soulful ravings” and “sloppy sentimentality”.“¹⁶¹ wollte er die ideologische, moralische und intellektuelle Überlegenheit der Vereinigten Staaten gegenüber der UdSSR demonstrieren.

Die Kommunisten entgegneten diesen Vorwürfen mit ähnlicher Rhetorik. William Z. Foster, ein Parteiführer der *CPUSA*, machte in seinem Werk „Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten“ aus dem Jahr 1956 die Sicht der Parteianhänger deutlich. So wird die friedliebende Sowjetunion den „Weltherrschaftspläne[n] der Wallstreet-Imperialisten“¹⁶² gegenübergestellt und der Siegeszug des Sozialismus über den Kapitalismus der „nicht nur wirtschaftlich, politisch und kulturell, sondern auch militärisch weit überlegen ist“¹⁶³ angepriesen.

Auch die *CPUSA* nutzte den Nachkriegskonsens, indem sie mit dem Wahlspruch: „Communism Is Twentieth Century Americanism“ warb. Die Partei sah sich somit nicht als Vertreterin einer konträren Ideologie, sondern als Variante der amerikanischen Demokratie.¹⁶⁴

¹⁵⁸ Vgl. Schäfer, Axel R.: Die USA im Zweiten Weltkrieg. S.148

¹⁵⁹ Keil, Hartmut: Sind sie oder waren Sie Mitglied? S.40

¹⁶⁰ McCarthy, Joseph: Wheeling-Rede. S.157

¹⁶¹ Ebda.

¹⁶² Foster, William Z.: Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten. Berlin: Dietz Verlag 1956. S.241

¹⁶³ Ebda. S.752

¹⁶⁴ Vgl. Casty, Alan: Communism in Hollywood. S.38

„Die Kommunistische Partei kämpft für eine noch größere Sache [...], nämlich für den Weltfrieden, die Demokratie, das Wohlergehen des Volkes und schließlich den Sozialismus.“¹⁶⁵ Die *Komintern* kann in der Tradition des Konsens als „äußerst demokratische Organisation“¹⁶⁶ gesehen werden, deren „leninistische Disziplin [...] sich auf absolute Demokratie in ihrer gesamten Struktur [gründet].“¹⁶⁷

Diese Gegenüberstellung der politischen Rhetorik zeigt, dass sich oppositionelle Gruppen in Amerika der gleichen Symbole und Schlagwörter wie „Loyalität“, „Religion“, „Verfassung“ oder „Demokratie“ bedienten, um die öffentliche Meinung in ihrem Sinne zu prägen. Die anti-kommunistische Hysterie kann man laut Manfred Berg als „extremistische Zuspitzung der Konsensideologie“¹⁶⁸ werten, die nun näher beschrieben werden soll.

Die Amerikaner sind ein Volk der Einwanderer, die aus allen Teilen der Welt kamen und noch immer kommen, um in der „Neuen Welt“ ihr Glück zu suchen. Die Besiedlung und Gründung der 50 Staaten prägte die Nationalidentität und sind das kulturelle Erbe der Einwanderer, die aus Europa stammten.¹⁶⁹

Laut Adams ist eine vollständige Assimilation des Einwanderers nicht möglich, da sich dieser Prozess über mehrere Generationen hinweg erstreckt. Somit ist die Idee des „melting pots“, des Verschmelzens aller Kulturen zu etwas genuin „Amerikanischem“ in der Realität nicht vorhanden. Vielmehr herrscht ein kultureller Pluralismus vor.¹⁷⁰

Es gibt viele Faktoren, die identitätsstiftend sind und den Zusammenhalt unter den Einwanderern unterschiedlicher Herkunft fördern. Puhle nennt diesen Prozess auch „Prozess des nationbuildings“¹⁷¹. Indem die Einwanderer bestimmte Traditionen und Werte annehmen, werden sie zu vollwertigen Mitgliedern der amerikanischen Gesell-

¹⁶⁵ Foster, William Z.: Geschichte der Kommunistischen Partei. S.742

¹⁶⁶ Ebda. S.245

¹⁶⁷ Ebda.

¹⁶⁸ Berg, Manfred: Liberaler Konsens und gesellschaftliche Polarisierung: Die innere Entwicklung, 1945-1975. In: Lösche, Peter / Von Loeffelholz, Hans Dietrich (Hg.): Länderbericht USA: Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Frankfurt: Campus 2004. S.160.

¹⁶⁹ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.1

¹⁷⁰ Vgl. Ebda. S.8

¹⁷¹ Puhle, Hans-Jürgen: Die Mythen der ›New Nation‹. In: Grandner, Margarete / Gräser, Marcus (Hg.): Nordamerika. S. 220

schaft. Sie passen sich an, da sie sich mit dem „American Way of Life“ identifizieren können. Institutionen, Riten und nationale Symbole wie der Kult um die Flagge oder das Treuegelöbnis sowie die Voraussetzung, dass für alle das gleiche Recht gilt, unterstützen diese Identifikation.¹⁷²

„Amerikanismus“ ist somit ein Bündel von Werteordnungen und ideologischen Mythen, die den Zusammenhalt der Bürger gewähren und das typisch Amerikanische prägen. Puhle versteht unter diesen Mythen folgendes:

[...] die Gesamtheit einer ›amerikanischen Ideologie‹, samt ihren Glaubenssätzen, kollektiven Zukunftsprojektionen, missionarischen Ideen und Rechtfertigungsmechanismen, also nicht nur: ›American myth‹, sondern auch: ›American creed‹ und ›American dream‹, und vor allem auch jenes breite Syndrom, das man seit Tocqueville unter der Formel vom ›American exceptionalism‹ zusammengefasst hat.¹⁷³

All diese Riten und Mythen sind eng mit religiösen Werten verflochten und haben ihren Ursprung im England des 17. Jahrhunderts. Sie prägen noch heute das Denken, Handeln und die Wirtschaft der amerikanischen Bürger. Die aus England stammenden Puritaner flüchteten vor der religiösen Verfolgung in ihrer Heimat, um auf dem neuen Kontinent ihren Glauben frei ausleben zu können. Obwohl diese ersten Einwanderer dem Beispiel der englischen Kolonialmacht zunächst folgten, schlugen die USA durch die vielen Einflüsse und die geografischen, demagogischen etc. Unterschiede zu Europa bald eine andere Entwicklung ein. In dieser Atmosphäre konnte die Demokratisierung viel früher einsetzen.¹⁷⁴

Vom Puritanismus wird auch der Prädestinationsglaube hergeleitet, der sich in den unterschiedlichsten Kontexten wiederfindet und seit jeher fixer Bestandteil der politischen Rhetorik der Amerikaner ist. „Dazu gehört vor allem die Vorstellung vom „auserwählten Volk“, das es wie die Israeliten des Alten Testaments als seine

¹⁷² Vgl. Ebda.

¹⁷³ Ebda. S.214

¹⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 217

historische Mission versteht, den anderen Nationen die Überlegenheit seiner Kultur zu demonstrieren.“¹⁷⁵

Die Puritaner stellten sich in die Tradition der Juden, die ihre „city upon a hill“, ihr gelobtes Land, im neuen Kontinent fanden.¹⁷⁶ Amerika bot den Siedlern nahezu unbegrenzte Möglichkeiten bei der Landgewinnung und beim Aufbau neuer Industrien. Durch diesen wirtschaftlichen Aufschwung sahen die Menschen ihre Prinzipien bestätigt, was einen unbändigen Fortschrittsglauben und Zukunftsoptimismus mit sich zog. Andere Strömungen wie der Sozialismus konnten sich dadurch erst gar nicht durchsetzen. „Vor dem Hintergrund der historischen Wirtschaftsfreiheit und ihres »Erfolgsmythos« konnten sozialistische Gegenideologien als »sozialer Neid«, »Umsturzideen« und »unamerikanisch« denunziert werden.“¹⁷⁷

Amerika und seine Bürger nehmen in dieser Gedankenwelt, als Vertreter der wahren Demokratie, und somit der Zivilisation, eine Vorbildfunktion für andere Völker ein, die wirtschaftlich und ideologisch hinter den Vereinigten Staaten zurück fallen.¹⁷⁸

Viele Kriege und Auseinandersetzungen wurden aufgrund dieser Denkweise geführt oder wurden durch sie legitimiert. So forderte Woodrow Wilson den Eintritt in den Ersten Weltkrieg mit der Begründung: „To make the world safe for democracy.“¹⁷⁹

Die Überlegenheit des amerikanischen Volkes wird auch mit religiösen Elementen untermauert, die sich in der politischen Rhetorik widerspiegeln. An sich wurden die Einflussphären von Politik und Religion durch die Verfassung schon früh getrennt, trotzdem nimmt die Religion in politischen Fragen einen hohen Stellenwert ein.

„The theology of the fifties was based far less on, say, Aquinas's proofs for the existence of God than on the conviction that religion was virtually synonymous with American nationalism.“¹⁸⁰

Die Religion gewann im Konsens der Nachkriegszeit an Bedeutung, da sich die kommunistische Ideologie auf dem Atheismus gründet. Durch die Betonung der eigenen Religiosität distanzierte sich die USA vom „gottlosen“ Feindbild. Dies führte zu

¹⁷⁵ Nonn, Christoph: Das 19. und 20. Jahrhundert. S.202.

¹⁷⁶ Vgl. Georgi-Findley, Brigitte: Nordamerikastudien. In: Bökes, Uwe / Houswitschka, Christoph (Hg.): Einführung in das Studium der Anglistik und Amerikanistik. München: C.H.Beck 2007. S.54.

¹⁷⁷ Hartmann, Jürgen: Die Außenpolitik der Weltmächte. S.27.

¹⁷⁸ Vgl. Ebda. S.34.

¹⁷⁹ Zitiert nach: Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. S.1.

¹⁸⁰ Whitfield, Stephen J.: The Culture of the Cold War. Baltimore/London: John Hopkins Univ. Press 1996. S. 87.

einem Anstieg der Kirchenmitgliedschaften zwischen 1940 und 1970 und der Gründung zahlreicher religiösen Gruppierungen.¹⁸¹ So wurde auch erst 1954 der Passus „under God“ in die *Pledge of Allegiance* aufgenommen.¹⁸²

Auch der amerikanische Arbeitsethos und der „Amerikanische Traum“, die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs durch Chancengleichheit für alle, haben ihren Ursprung im Puritanismus. Dieser Glaube besagt, dass jeder, der Gottes Regeln befolgt, arbeitet und ein gutes Leben führt, mit Reichtum belohnt werden würde. Jedes Individuum ist demnach für sein eigenes Glück verantwortlich. Man feiert die Ideologie des „self-made-man“, der durch harte Arbeit und Fleiß in der Gesellschaft aufsteigen kann. Diese Denkweise spiegelt sich auch in sozialen Fragen innerhalb des amerikanischen Systems wider. Armut ist, nach den Vorstellungen des Puritanismus, durch unmoralisches Handeln selbstverschuldet und bedarf keiner Unterstützung durch die Gesellschaft oder die Regierung. Daher ergibt sich, dass die Amerikaner ein gewisses soziales Ungleichgewicht akzeptieren, damit der Einzelne von den Vorteilen einer freien Marktwirtschaft profitieren kann.¹⁸³ Laut dem Soziologen Max Weber ist „diese Haltung eine entscheidende Voraussetzung für die Entfaltung der kapitalistischen Wirtschaftsweise [...]“.¹⁸⁴

All diese Grundideen, die unter dem Begriff „Amerikanismus“ zusammengefasst werden, spielten und spielen in der Politikgeschichte der USA eine tragende Rolle. Sie sind Legitimation für Kriege und die Unterdrückung von Minderheiten oder Ideologien, die sich außerhalb dieses amerikanischen Konsens stellen. Sie wirken also nicht nur identitätsstiftend, sondern sind auch maßgeblich an der Kreierung von Feindbildern beteiligt.¹⁸⁵

¹⁸¹ Vgl. Ebda. S.83

¹⁸² Vgl. Pledge of Allegiance. In: USHistory: <http://www.ushistory.org/documents/pledge.htm>

Abgerufen am: 09.06.2011

¹⁸³ Vgl. Hartmann, Jürgen: Die Außenpolitik der Weltmächte. S.26

¹⁸⁴ Ebda.

¹⁸⁵ Vgl. Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. S.13

„Wer diese Ideen des »American way of life« nicht aus Gewohnheit oder tiefer Überzeugung teilt, wer sie gar ablehnt, stellt sich außerhalb der Nation, verrät im Grunde genommen das Ideal »Amerika«.“¹⁸⁶

Der Kommunismus steht dem amerikanischen Weltbild in wirtschaftlichen, sozialen und ideologischen Bereichen konträr gegenüber und bietet somit eine ideale Angriffsfläche.

Conservatives saw communism as an attack on *popular values*: religion, patriotism, the family, and local civic society. Liberal anti-communists saw communism as an assault on the elite values they held most dear: intellectual and academic freedom, freedom of artistic expression, and the constitutional guarantees of due process, limited government, and the freedom of the individual.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Hartmann, Jürgen: Die Außenpolitik der Weltmächte. S.31

¹⁸⁷ Powers, Richard Gid: Not without honor. S. 254

4 Hollywood – Das Ende einer Ära

Nach der Beschreibung der kulturellen und historischen Rahmenbedingungen soll nun auf den konkreten Forschungsbereich der Arbeit, Hollywood, eingegangen werden. Ziel dieses Kapitels ist es, einen Überblick über die Arbeitssituation und die Produktionsweise des Studiosystems zu geben. Es werden die wichtigsten Punkte wie politische und wirtschaftliche Änderungen im Studiosystem beleuchtet, da diese Faktoren für das Verständnis der anti-kommunistischen Verhöre 1947 und 1951, welche im Kapitel 6 erklärt werden, notwendig sind.

4.1 Das Studiosystem

Keine andere Industrie repräsentiert den „American Dream“ und die ideologischen Mythen Amerikas so sehr wie die amerikanische Filmindustrie. Die „Traumfabrik“ auf den berühmten Hügeln Hollywoods produziert nicht nur „Träume“ in Form von Filmen, sondern bringt auch Stars hervor, die den „Amerikanischen Traum“ durch ihren Lebensstil verkörpern. Auch die Entwicklungsgeschichte der Filmstudios kann als Reproduktion des puritanischen Ethos gedeutet werden.

Zunächst befand sich das Zentrum des amerikanischen Filmschaffens an der Ostküste des Landes in New York. Die vorwiegend aus Europa emigrierten jüdischen Unternehmer verlagerten den Mittelpunkt der Filmindustrie nach Südkalifornien. Das Gebiet um Los Angeles bot mit seinen günstigen geografischen und meteorologischen Bedingungen und den billigen Bauflächen einen idealen Standort für die Filmproduktion. Auch die Arbeitsbedingungen waren durch lockere Gewerkschaftsregelungen besser als an der Ostküste.¹⁸⁸ „This westward movement was a symbolic ex-

¹⁸⁸ Vgl. Mintz, Steven/ Roberts, Randy W.: Hollywood's America. Twentieth-century America through film. Oxford: Wiley-Blackwell 2010. S.14f.

tension of the American experience in which new or alternative visions of the country emerged.“¹⁸⁹

Mit dem ersten Studiokomplex in Südkalifornien entwickelte sich auch bald ein eigener Stil und eine profitable Produktionsweise kristallisierte sich heraus. Das klassische Studiosystem funktionierte durch eine „vertikale Integration“ der Filmproduktion. Die einzelnen Studios „produced the films in their own production facilities; they distributed the films through their own distribution outlets; and they exhibited their films in first-run theaters, most of which they either owned or operated.“¹⁹⁰ Weitere Marketingstrategien, welche die Dominanz der wenigen Studios über den gesamten Markt unterstützten, waren das „blind-bidding“ und „block-booking“. Filme wurden immer in Paketen, die meist aus einem A-Film und mehreren kostengünstig produzierten B-Filmen bestanden, an studioeigene und studiofremde Kinoketten verkauft. Diese waren dann gezwungen, das gesamte Paket meist ohne vorhergehende Sichtung zu kaufen. Das Star- und Genresystem spielte bei dieser Produktionsweise eine bedeutende Rolle. Bekannte Schauspieler und Genres, die für einen bestimmten Stil standen, waren Garantieträger für die Qualität der Filme und lockten Zuseher an.¹⁹¹ Durch die Kontrolle aller Bereiche des Marktes, die Orientierung an rationalen Arbeitsweisen und der enormen Produktion an Filmen (1930 wurde bereits ein Film pro Woche inklusive Cartoon und Newsreel produziert)¹⁹² machten Hollywood zu einer stabilen, machtvollen Industrie. Die Studios in Hollywood waren so erfolgreich, dass sie zum Synonym des gesamten Filmschaffens in Amerika avancierten.

Drew Casper beschreibt den amerikanischen Film als „[a] technology, an entertainment, an art form, a communication medium, and a cultural product, film is also a business connected with the economic situation of the country in which the industry is located and the film is produced.“¹⁹³ Er spricht damit einen wesentlichen Punkt an.

¹⁸⁹ Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. London: Bfi 2006. S. 162

¹⁹⁰ Deutsch, James I.: Hunting Communists and Shooting Films in Hollywood. In: Kaenel, André (Hg.): Anti-Communism and McCarthyism in the United States. S.125

¹⁹¹ Vgl. Mintz, Steven/ Roberts, Randy W.: Hollywood's America. S.11

¹⁹² Vgl. Schatz, Thomas: History of the American Cinema. Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s. Band 6. New York: Charles Scribner's Sons 1997. S.15

¹⁹³ Casper, Drew: Postwar Hollywood. S.11

Da Hollywood vorwiegend eine Industrie - ein Business - darstellt, das profitorientiert arbeiten muss um selbsterhaltungsfähig zu sein, ist es von der amerikanischen Wirtschaft abhängig. „[...] the Hollywood film industry reflected and informed the trends in American capitalist development.“¹⁹⁴ Nicht umsonst spricht man in dem auf Massenproduktion ausgelegtem Studiosystem von einer „Fordist form of production.“¹⁹⁵ Effizienz und Profitabilität zeichnet die Arbeitsweise in Hollywood aus.

While America's stature as a world power and its economic prosperity continued to grow in the late 1940s, the American movie industry went into an economic tailspin and sustained fall from social grace.¹⁹⁶

Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg verzeichneten die Kinoketten die höchsten Zuseherzahlen in der Geschichte der Studios. Doch schon kurz danach ließ sich ein Abwärtstrend feststellen, der bis in die 1960er Jahre anhielt und zum Ende der klassischen Hollywood-Ära führte. „Attendance steadily shrank, from about 98 million viewers per week in 1946 to about 47 million in 1957. About 4,000 theaters closed during that decade. Output and profits fell.“¹⁹⁷

Es gab viele Gründe für den plötzlichen Zuseherschwind nach dem Zweiten Weltkrieg. Ein wesentlicher Faktor war Ende der 1940er Jahre das Aufkommen eines neuen Mediums, das Fernsehen.

4.1.1 Das neue Medium: Fernsehen

Der neuerworbene Wohlstand der amerikanischen Bevölkerung führte zu einer erheblichen Änderung der Demographie. Viele Menschen zogen mit der finanziellen Unterstützung der Regierung in die Vorstädte und verließen somit die Ballungszentren der Großstädte, in denen die Kinohäuser angesiedelt waren. Außerdem hatte der „baby boom“ nach dem Krieg einen großen Einfluss auf das Ausgehverhalten der jungen Familien. Das einstige Zielpublikum der Kinos blieb plötzlich vollkommen weg.

¹⁹⁴ Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. S. 162

¹⁹⁵ Ebda.

¹⁹⁶ Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.285

¹⁹⁷ Thompson, Kristin/ Bordwell, David: Film History. An Introduction. Boston: McGraw-Hill Higher Education 2010. S.301

Die neuen Formen von Unterhaltungsmedien und das große Angebot an Luxusgütern führten zu einer Änderung der Freizeitgestaltung der Amerikaner. Das Fernsehen kam den neuen Bedürfnissen der Konsumgesellschaft entgegen und war Ausdruck von Modernität und Mobilität. Der Fernseher wurde bald zum Symbol des neuen Wohlstandes.¹⁹⁸

Die Kinos reagierten auf diese Konkurrenz mit dem Einsatz von technischen Neuerungen wie der Widescreen-Leinwand oder Technicolor, mit denen sie sich von den noch kleinen schwarz-weiß Apparaten abheben wollten.¹⁹⁹

Die erbitterte Konkurrenz wandelte sich bald in eine lukrative Zusammenarbeit und die Filmindustrie entdeckte das Fernsehen als neue Erwerbsmöglichkeit neben der Produktion von Filmen. Mit dem Verkauf von Filmen an und der Entwicklung von Produktionen für das neue Medium wurde das Fernsehen zu einem weiteren Zweig der Hollywood-Industrie. In den 1950er Jahren kann daher von einer Wandlung der Filmstudios zu Medienstudios gesprochen werden.²⁰⁰

4.1.2 Die „Anti-Trust“- Bestimmungen

Ein weiterer Faktor, der mitunter zur Auflösung des Studiosystems beigetragen hatte, waren die „Anti-Trust“-²⁰¹-Bestimmungen der Regierung.

Das Studiosystem zeichnete sich durch Arbeitsteilung und die Zentralisierung der Produktion auf einige wenige Studios aus. Es stellte mit seinen fünf „Major“- (Paramount Pictures, Radio-Keith-Orpheum, Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century-Fox und Warner Bros.) und drei „Minor“-Studios (Universal, Columbia Pictures, United Artists) ein Oligopol dar, das durch die „vertikale Integration“ den gesamten Filmmarkt beherrschte. Diese typische profitorientierte Produktionsweise mit teils unfairen Mitteln schaltete jegliche Konkurrenz in Form von unabhängigen Produzenten aus.²⁰²

¹⁹⁸ Vgl. Casper, Drew: Postwar Hollywood. S.43

¹⁹⁹ Vgl. Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. S.301

²⁰⁰ Vgl. Wasko, Janet: Hollywood and Television in the 1950s: The Roots of Diversification. In: Lev, Peter (Hg.): History of the American Cinema. Transforming the Screen 1950-1959. Band 7. New York: Thomson Gale 2003. S.127

²⁰¹ Ein „trust“ ist eine wirtschaftliche Organisationsform; die Vereinigung und Bildung von Kartellen

²⁰² Vgl. Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. S. 300

Im Jahr 1938 kam es im Zuge der „New Deal“-Bewegung zu einer Anklage durch die Regierung. Im Fall „United States vs. Paramount Pictures“ wurden „Anti-Trust-Gesetze“ entworfen, die die Monopolstellung der „Big Five“ und der „Little Three“ schwächen sollten um so eine freie und faire Wirtschaft zu gewährleisten. Durch Bestimmungen, wie der Trennung der Produktionsfirmen von den Kinoketten, sollte der Markt aufgeweicht und die Studios entmachteter werden. Obwohl die „kleinen“ Studios keine Kinoketten besaßen, arbeiteten sie in diesem Bereich eng mit den größeren Studios zusammen.²⁰³ Nach jahrelangen Verhandlungen, Machtkämpfen und Übergangslösungen („consent decrees“) entschied das Gericht 1948 wie folgt: „The Court ordered the Majors to divest themselves of their theater chains. It also directed the eight Hollywood firms to end block booking and other practices that hampered independent exhibitors.“²⁰⁴

Die Studios trennten sich in den darauffolgenden Jahren von ihren Kinoketten. Durch den Wegfall des „block-bookings“ musste jeder Film einzeln beworben und verkauft werden, was die Distribution erschwerte und das Filmgeschäft an sich risikoreicher gestaltete. Die Studios begannen sich auf wenige, teuer produzierte Filme zu spezialisieren. Trotz der Trennung von den Kinoketten, hatten die Studiobosse noch die Kontrolle über die Distributionsfirmen, die laut Bordwell und Thompson der mächtigste und lukrativste Zweig der Filmindustrie war.²⁰⁵ Dennoch wurde das Studiosystem durch diese gesetzliche Maßnahme erheblich geschwächt und das Ende der „vertikalen Integration“ kann auch als Ende der klassischen Studio-Ära betrachtet werden.

4.1.3 Die „Unabhängigen“

In historical context, the phrase refers to a move away from a factory-like system where all aspects of a production are handled by studio employees, and toward a flexible, free-lance system where the personnel and other elements of a production are assembled for each individual film.²⁰⁶

²⁰³ Vgl. Casper, Drew: Postwar Hollywood. S.39

²⁰⁴ Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. S. 300

²⁰⁵ Vgl. Ebda.

²⁰⁶ Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen. S.24

Dieses durch die Regierung angestrebte Ideal existierte im frühen Nachkriegshollywood noch nicht; die „Anti-Trust“-Bestimmungen waren jedoch ein erster Schritt in diese Richtung. So beschreibt Lev die ersten unabhängigen Produktionen folgendermaßen: „Independent production was never entirely independent; it was always a negotiation.“²⁰⁷ Hier spiegelt sich auch die Bedeutung der Distributionszweige wider. Die großen Studios hatten durch die Kontrolle über die Distribution großen Einfluss auf die „Unabhängigen“, da sie an der Finanzierung vieler Independent-Filme beteiligt waren. Trotzdem trennten sich viele Schauspieler, Drehbuchautoren und andere Filmschaffende von den Studios, um den Schritt in die Selbstständigkeit zu wagen. Neben einer günstigen Kreditwährung durch die Banken bot die unabhängige Filmproduktion viele Vorteile. Unabhängige Produzenten waren zu einem gewissen Prozentsatz am Gewinn des Filmes beteiligt und die Einkommenssteuern für Vereinigungen waren niedriger als bei Einzelpersonen. Außerdem versprach die Loslösung von den Studios eine Möglichkeit für kreative und freie Arbeit, die im hierarchischen Studiosystem nicht möglich war.²⁰⁸

In 1945 the major studios had 804 actors under contract, in 1950 the number had decreased to 474, and in 1955 to 209. As for writers, there were 490 under contract at the major studios in 1945, 147 in 1950, and only 67 in 1955.²⁰⁹

Durch immer mehr freischaffende Künstler und Arbeiter, sogenannte „freelancers“, stand den Independent-Firmen eine große Auswahl an Talenten zur Verfügung. So genannte Talentagenturen vertraten diese Personen, stellten für einzelne Filmprojekte Personal zusammen und vermittelten diese an ein passendes Studio. Dieses gewinnbringende System wurde von Lew Wasserman von der *Music Corporation of America (MCA)* entwickelt, der daraufhin zu einer der wichtigsten und mächtigsten Figuren Hollywoods avancierte.²¹⁰

„Between 1946 and 1956, the annual number of independent films more than doubled, to about 150.“²¹¹

²⁰⁷ Ebda. S.25

²⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 25

²⁰⁹ Ebda. S. 26

²¹⁰ Vgl. Ebda. S. 27f.

²¹¹ Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. S.300

Diese von „Unabhängigen“ praktizierte Form der Produktion resultierte im *Package Unit System*, das Mitte der 1950er Jahre zur dominierenden Produktionsweise in Hollywood wurde. Das Konzept basierte auf einer Film-zu-Film Produktion, in der für jedes Filmprojekt Arbeiter, Equipment und Finanzierung getrennt arrangiert wurden und die Filmemacher somit mehr Freiheiten genossen.²¹² Sie waren weniger auf Kontrollinstitutionen und Zensurbehörden angewiesen, da kein Loyalitätsgefühl zu einem Studio und seinen Traditionen bestand. Der Einflussbereich und das Mitspracherecht auf die Filme waren auf mehrere Personen aufgeteilt, die auf neue Formen der Unterhaltung setzten und insgesamt experimenteller waren.²¹³ Dadurch durchlief auch das studiotypische Genresystem eine Wandlung, indem sich Erzählstrukturen individueller gestalteten und Grenzen zwischen den einzelnen Genres aufgelöst wurden.²¹⁴

4.1.4 Hollywood international

„The economic strength of the American film industry has depended since the 1920s on two essential components: first, a large and homogeneous national market; and second, an extensive international distribution network.“²¹⁵

Der Verkauf von Filmen nach Übersee war vor allem während und nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtiges Geschäft für Hollywood. Amerika fand in den wirtschaftlich geschwächten europäischen Ländern einen gewinnbringenden Absatzmarkt. Die amerikanische Filmindustrie war trotz des Krieges unbeschädigt und hatte ein großes Archiv an Filmen vorzuweisen. Außerdem lag die Bedrohung durch das Fernsehen in den europäischen Ländern noch in weiter Ferne. 1954 machten die Einnahmen der Studios durch den ausländischen Markt bereits 40% des totalen Einkommens aus.²¹⁶

²¹² Vgl. Bacher, Lutz: General Service Studios und die Anfänge der *Package-Unit-Production*. In: Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung II. Hollywood. Exil und Nachkrieg. Mediengeschichte des Films. Band 5. München: Wilhelm Fink Verlag 2006. S.196

²¹³ Vgl. Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen. S.217

²¹⁴ Vgl. Ebda. S.158

²¹⁵ Ebda. S.147

²¹⁶ Vgl. Ebda. S.147f.

Doch das europäische Kino erholte sich bald wieder und wehrte sich vor einer „Amerikanisierung“ ihrer Filmindustrie. Es versuchte der als Bedrohung wahrgenommenen Dominanz der amerikanischen Filmindustrie in ihrem Land entgegenzuwirken. Die Länder wehrten sich, indem sie den importierten amerikanischen Filmen Steuern auferlegten oder nur eine beschränkte Anzahl an amerikanischen Filmen in Kinos zeigten. „Blocked-“ oder „Frozen-Funds“ gewährleisteten, dass ein bestimmter Teil des Einkommens, das durch Filmproduktion und Distribution in einem Land eingenommen wurde, nur im selbigen ausgegeben werden durfte. Dies führte dazu, dass immer mehr Filme der Hollywood-Studios im Ausland gedreht wurden.²¹⁷

Das Drehen im Ausland hatte viele Vorteile für die amerikanischen Produzenten. Die außergewöhnlichen Drehorte waren Publikumsmagnete in den heimischen Kinos und forcierten neue Themen. Außerdem waren das Arbeiten außerhalb der USA, das Anmieten der europäischen Studios, deren Equipment und Arbeiter weitaus billiger als in Hollywood. Mit der Anzahl an im Ausland gedrehten Filmen, stieg aber auch die Arbeitslosigkeit in Hollywood. Denn beim Filmdreh in Europa bedienten sich die Studios an den einfachen und daher billigeren Arbeitskräften und Technikern des jeweiligen Landes und beschäftigten nur wenige Kreative aus Amerika. Arbeitergewerkschaften betitelten diese Erscheinung auch gerne als „runaway production“.²¹⁸

Die Wichtigkeit dieser Produktionen und des ausländischen Absatzmarktes im Allgemeinen spiegelt sich auch in der Gründung einiger Kontrollinstanzen wider. Der Handel mit amerikanischen Filmen im Ausland war ein wichtiger Aspekt des Studio-systems und wurde durch die amerikanische Regierung und das Militär kontrolliert. Die 1945 gegründete *Motion Picture Export Association (MPEA)* stellte eine auf den Handel mit und den Export von amerikanischen Filmen spezialisierte Organisation dar. Ein weiterer Aufgabenbereich der *MPEA* war die Öffentlichkeitsarbeit.²¹⁹ Der Export amerikanischer Filme hatte aus mehreren Gründen große Bedeutung für die Regierung der USA:

²¹⁷ Vgl. Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. S.301

²¹⁸ Vgl. Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen. S.149f.

²¹⁹ Vgl. Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.289

[...] first, movies were a highly desirable commodity in virtually every market worldwide, regardless of local politics, and thus provided an effective means to gain access to foreign markets; and second, movie content was perceived as a means to sell American ideology and American-made products overseas.²²⁰

Filme waren also für die Regierung ebenfalls ein Mittel, mit dem die Werte Amerikas im Ausland verbreitet werden konnten und das der Imagepflege der USA diene. Dieser Aspekt war vor allem in Krisenzeiten ein bedeutender Faktor. Die späten 1940er und frühen 1950er Jahre waren eine Zeit der Veränderungen für Hollywood. Die oben angeführten Punkte führten zunächst zur Schwächung und schließlich zur Auflösung des Studiosystems.

Die Studios versuchten den Änderungen durch „cost-cutting“, vor allem im personalen Bereich, entgegenzuwirken. Gehaltskürzungen wurden vorgenommen, Verträge gekündigt und viele Arbeiter entlassen.²²¹

Die Studios kämpften gegen die Neuerungen der Nachkriegszeit, die ihre Produktionsweise und Hierarchiestruktur massiv bedrohten. Sie konnten den Anforderungen der Nachkriegszeit jedoch nicht schnell genug nachkommen und so gewannen unabhängige Produktionsfirmen und das neue Medium Fernsehen immer mehr an Einfluss.

4.2 Zensur und Selbst-Zensur

Schon seit Beginn ihres Bestehens musste sich die Filmindustrie gegen den Vorwurf konservativer Kreise verteidigen, sie sei verwerflich und moralisch nicht vertretbar. Aus diesem Grund wurden bereits 1908 das *National Board of Censorship* und andere Kontrollinstanzen gegründet.²²² „The calls for censorship came from WASP and Catholic organizations whose anti-Semitic beliefs led them to accuse Jewish moguls, stars and directors of corrupting the nation.“²²³

²²⁰ Ebda.

²²¹ Vgl. Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen. S.12

²²² Vgl. Casper, Drew: Postwar Hollywood.S.121

²²³ Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. S. 164

Legitimität erhielten solche Zensurbehörden durch einen Gerichtsbeschluss aus dem Jahre 1915. Dieser stufte die Filmindustrie als Business „pure and simple“²²⁴ ein und sprach ihr damit den Schutz durch den Ersten Zusatzartikel der amerikanischen Verfassung, der die Presse- und Redefreiheit gewährt, ab.²²⁵

Eine weitere Rechtfertigung für die Zensur fanden Kritiker in den Ergebnissen der „Payne Fund Studies“. In diesen Studien bestätigten Soziologen den enormen Einfluss, von Filmen auf ihre Zuseher, vor allem auf Jugendliche. Es wurde befürchtet, dass sich dieser Einfluss negativ auf die moralischen und politischen Einstellungen der Gesellschaft auswirken könnte. Die daraus entstandenen Werke „Our Movie Made Children“ und „Movie-Made America“ hatten einen großen Einfluss auf die Filmrezeption zwischen 1920 und 1950.²²⁶

Um Vorwürfe abzuwehren und Transparenz innerhalb der Industrie zu demonstrieren, wurde 1922 die Kontrollinstanz der *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)* unter William Hays gegründet. Hays bestärkte durch Lobbying das hierarchische Machtsystem in Hollywood, indem er nur wenige in seine Entscheidungen mit einbezog.²²⁷ „Operating out of New York, it was responsible for the creation of standard contracts, the enforcement of self-censorship rulings and for advocating Hollywood’s interests to government.“²²⁸

4.2.1 Production Code

Die *MPPDA* entwickelte 1927 eine Liste von „Don’ts and Be Carefuls“, die die verschiedensten Themenbereiche abdecken sollte und Richtlinien zum Umgang mit ihnen vorgab.²²⁹

1929 wurde die bis dahin weitgehend ignorierte Liste von dem Katholiken Martin Quigley (Herausgeber des einflussreichen *Motion Picture Herald*) und dem Jesuiten-

²²⁴ Zitiert nach: Koppes, Clayton R.: Hollywood goes to war. How politics, profits and propaganda shaped World War II movies. Berkeley: California Univ. Press 2009. S.13

²²⁵ Vgl. Ebda.

²²⁶ Vgl. Koppes, Clayton R.: Hollywood goes to war. S. 12

²²⁷ Vgl. Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. S.15

²²⁸ Ebda.

²²⁹ Vgl. Casper, Drew: Postwar Hollywood.S.121

priester Daniel J. Lord überarbeitet. Durch den immer stärker werdenden Druck auf die Studios seitens christlicher Gruppierungen und lokaler Zensurbehörden akzeptierte die *MPPDA* 1930 den *Production Code* und etablierte ihn als festen Regelcode. Dies sollte vor allem außenstehende Zensurbehörden daran hindern, in den Produktionsprozess einzugreifen.²³⁰ 1934 wurde durch die Gründung der *Production Code Administration* unter Joseph I. Breen eine strikte Durchsetzung der Regelungen erlangt und eine der einflussreichsten Zensurbehörden der Filmindustrie geschaffen.²³¹ Die Studios erklärten sich damit einverstanden, Skripts und fertige Filme durch die Kontrollinstanz prüfen zu lassen, welche diese dann mit dem *PCA Seal of Approval* versehen, und für die Veröffentlichung freigaben. Die *Production Code Administration* war zwar eine unabhängige und nicht konfessionelle Organisation, wurde aber trotzdem stark von der katholischen Kirche beeinflusst.²³²

Mit der Unterstützung des Papstes Pius XI wurde 1933 die *Legion of Decency* (*LOD*) gegründet, die sich der moralischen Säuberung des Kinos widmete. Obwohl auch andere Glaubensanhänger der *Legion* beitreten konnten, wurden bald 20 Millionen Christen als Mitglieder verzeichnet. Durch den Einsatz von Protest- und Boykott-Gruppen setzten sie ihre eigenen Vorstellungen von Moral durch und zwangen somit auch die *PCA* zur strikten Durchsetzung des *Codes*.²³³

Ein Schwur besiegelte ihre Gemeinschaft:

I condemn absolutely those debauching motion pictures which, with other degrading agencies, are corrupting public morals and promoting a sex mania in our land. Considering these evils, I hereby promise to remain away from all motion pictures except those which do not offend decency and Christian morality.²³⁴

²³⁰ Vgl. Lev, Peter (Hg.): *Transforming the Screen 1950-1959*. S.87.

²³¹ Vgl. Koppes, Clayton R.: *Hollywood goes to war*. S.13f.

²³² Vgl. Lev, Peter (Hg.): *Transforming the Screen 1950-1959*. S.88.

²³³ Vgl. Doherty, Thomas: *Hollywood's censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration*. New York: Columbia Univ. Press 2007. S.56f.

²³⁴ Zitiert nach: Ebda.

Die Studios selbst, hatten wenig Einfluss auf die *PCA*, da sie von der *MPPDA*, die ihren Sitz, so wie Hollywoods Holding-Gesellschaften, in New York hatte, gesteuert wurde.²³⁵

Der *Production Code* bestand aus drei „General Principles“, die auf mehreren Seiten genauer erläutert wurden:

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience shall never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.²³⁶

Weiters wurden „Particular Applications“ aufgelistet, die den richtigen Umgang mit und die Darstellung von Gewalt, Sexualität, Vulgarität, Obszönität, Profanität, Religion und nationalen Gefühlen klären sollten. Außerdem wurde festgelegt, wie Kostüme auszusehen hatten und getanzt werden sollte.²³⁷

Die allgemeinen und recht grob formulierten „General Principles“ geben einen guten Eindruck über das gesamte Regelwerk des *Production Codes*. Es wird ersichtlich, dass der *Production Code* viel Platz für individuelle Interpretation und auch Willkür zulässt, was verschiedenste Interessensgruppen für ihre Zwecke nutzten. Auch Joseph I. Breen, bekennender Anti-Semit und Anti-Kommunist, hatte bald seine eigenen Vorstellungen hinsichtlich der Auslegung der Bestimmungen. „Just you listen to me. I am the code!“²³⁸ Das *PCA* war eine Organisation zur Selbstregulierung und war indirekt auf jene angewiesen, die es kontrollierte und zensierte. Dadurch kam es nur sehr selten zur Verweigerung des *PCA*-Siegels. Beabsichtigten die Studios dennoch, einen Film ohne Siegel zu veröffentlichen, mussten sie, neben der Gefahr des Boykotts an den Kinokassen, mit einer hohen Geldstrafe rechnen.²³⁹

²³⁵ Vgl. Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.56

²³⁶ Zitiert nach: Doherty, Thomas: *Hollywood's censor*. S.352

²³⁷ Vgl. Ebda S.352 - 363

²³⁸ Zitiert nach: Lev, Peter (Hg.): *Transforming the Screen 1950-1959*. S.89

²³⁹ Vgl.Ebda.

Da die Konsequenzen der Missachtung der Zensurbehörden für die Studios ein sehr kostspieliges Verfahren war, entschlossen sie sich, den Regelcode zu befolgen und Kontroversen zu meiden. Dies spiegelte sich auch in der Wahl der Film-Sujets dieser Zeit wider, die sich den einfachen Entertainment-Filmen verschrieben hatten.²⁴⁰ „[...] the code in fact cut the industry off from a wide range of social and political issues that were freely debated nationally in all other media.“²⁴¹

Mit dem Beginn der 1950er Jahre kam auch das Ende des einflussreichen *Production Codes* und immer mehr Filme wurden ohne das Gutheißen der PCA veröffentlicht. Otto Premingers „The Moon is Blue“ (1953) war der erste in Hollywood produzierte Film, der erfolgreich ohne PCA-Siegel veröffentlicht wurde.²⁴²

Dieses Umdenken hatte viele Gründe und war unter anderem eine Auswirkung der „Miracle Decision“ aus dem Jahr 1952. Anlassfall der Gerichtsentscheidung war Roberto Rosselinis Film „The Miracle“. Diesem wurde die Verunglimpfung der Kirche vorgeworfen, was in weiterer Folge zu einer Gerichtsverhandlung führte. In der „Miracle Decision“ wurde schließlich festgehalten, dass Filme als Ausdruck von Ideen unter dem Schutz des Ersten Zusatzartikels der Verfassung stehen würden und somit Rede- und Pressefreiheit genossen. Diese Entscheidung sprach der Filmindustrie künstlerische Freiheit zu und stellte jegliche Form von Zensur in Frage.²⁴³

Nach dem Zweiten Weltkrieg gingen die Ansprüche der Gruppierungen, die den *Production Code* befürworteten und die offener gewordene Einstellung des Kinopublikums immer weiter auseinander. Die Ansichten christlicher Gruppen reflektierten nicht immer die Meinung der amerikanischen Bürger, weshalb der *Code* und das damit verbundene Siegel immer bedeutungsloser für die Filmproduktion wurden.²⁴⁴

Andere wirtschaftliche Faktoren, die für die Auflösung des Studiosystems verantwortlich waren, führten ebenso zur Liberalisierung und dem Ende des *Production Codes*. Die „Paramount Decision“ nahm den Studios die Kinoketten, und somit den Zensur-

²⁴⁰ Vgl. Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.262

²⁴¹ Koppes, Clayton R.: Hollywood goes to war. S.15

²⁴² Vgl. Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen 1950-1959.S.90

²⁴³ Vgl. Doherty, Thomas: Hollywood's censor. S. 302

²⁴⁴ Vgl. Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.323

behörden den wichtigsten Einfluss auf die Filmproduktion. Das mächtigste Mittel der Zensurbehörden war der Boykott von Filmen, worunter in erster Linie die Kinoketten litten. Der *Code* kann also auch als „enforcer for the studio system“²⁴⁵ gesehen werden.²⁴⁶

Auch das Aufkommen des Fernsehens, die neuen Produktionsformen der „Unabhängigen“ und das immer stärker werdende europäische Kino, das mit seiner „Auteur-Theorie“ aufwartete, änderte die Rezeption der Kinogänger und somit auch das Zensurverhalten der Studios. Der *Production Code* wurde in den folgenden Jahren immer mehr aufgeweicht und in den 1960er Jahren durch ein „Rating-System“ ersetzt.²⁴⁷

4.2.2 Office of War Information

Neben der *Production Code Administration* existierte eine weitere einflussreiche Zensurbehörde, das *Office of War Information (OWI)*. Dieses wurde 1942, nach dem Angriff der Japaner auf Pearl Harbor, mit staatlichen Subventionen gegründet, um als Propagandainstrument zu fungieren. Seine Aufgaben waren: „to enhance public understanding of the war at home and abroad, to coordinate government information activities, and to serve as a liaison with press, radio and motion pictures.“²⁴⁸

Die Filmindustrie wurde, so wie alle anderen Industrien, ganz auf den Krieg eingestellt, wobei dem Film als Massenmedium eine besondere Rolle zukam. „Yet since total war requires mass mobilization, democratic governments find propaganda machines indispensable in maintaining civilian and military morale.“²⁴⁹

Dem *OWI* wurde das *Bureau of Motion Pictures (BMP)* zur Seite gestellt, dessen Aufgaben folgende waren: „[...] to produce war-related informational and propaganda films, primarily shorts; to review and coordinate the filmmaking activities of various

²⁴⁵ Doherty, Thomas: Hollywood's censor. S. 305

²⁴⁶ Vgl. Ebda.

²⁴⁷ Vgl. Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. S.308

²⁴⁸ Schatz, Thomas: Boom and Bust. S. 141

²⁴⁹ Koppes, Clayton R.: Hollywood goes to war. S.48

other government agencies, which were substantial; and to act as liaison with the motion picture industry.“²⁵⁰

Zusammen produzierten sie Filme und bewilligten deren Export aufgrund von Regelungen, die der liberalen Roosevelt-Regierung entsprachen. Obwohl sie nicht als Zensurbehörden fungieren wollten (ihr Ziel war es, „to advise, not to censor.“²⁵¹), griffen sie doch erheblich in den Entstehungsprozess der Filme ein, was wiederum den Studios missfiel. Zwar geschahen Drehbuchdurchsichten auf freiwilliger Basis, doch konnten diese auch als Druckmittel zur in- und ausländischen Vermarktung der Filme dienen. Daher kann das OWI als vollwertige Zensurbehörde neben der PCA angesehen werden.²⁵²

Das Office entwickelte zu diesem Zweck ein „Manual“, das sich neben der Hauptfrage „Will this picture help win the war?“ mit der angemessenen Darstellung von Alliierten und Feinden beschäftigte.²⁵³ In diesem „Manual“ bemühte man sich um ein liberales Vorgehen, das sowohl die Einheit Amerikas, als auch die Alliierten im Kampf für die Demokratie und Freiheit in ein positives Licht rücken sollte.²⁵⁴

Diese Filme verwendeten die Symbole und Werte des Nachkriegskonsens, indem sie auf den Patriotismus der Amerikaner bauten und auf eine einfache Erzählstruktur zurückgriffen. Die Handlung bediente sich einer Gut-Böse-Dichotomie die, simpel ausgedrückt, das „Wir“ als Gut und die Kriegs-Feinde als Personifizierung des Bösen darstellte.²⁵⁵ Diese Form von Propaganda war nicht nur in den typischen Kriegsfilmern zu finden, denn „the most effective propaganda often took the form of „mere“ entertainment.“²⁵⁶

Ein gutes Beispiel für die „regierungsfreundliche“ Produktion von Propagandafilmen und die Austauschbarkeit von Feindbildern gibt die Darstellung der Sowjetunion in den Filmen Hollywoods. Während es vor dem Zweiten Weltkrieg nur wenige Filme

²⁵⁰ Schatz, Thomas: Boom and Bust. S. 141

²⁵¹ Ebda. S.269

²⁵² Vgl. Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem. Wien: Lit 2008. S.199.

²⁵³ Vgl. Koppes, Clayton R.: Hollywood goes to war. S.66

²⁵⁴ Vgl. Ebda. S 68

²⁵⁵ Vgl. Elter, Andreas: Die Kriegsverkäufer. Geschichte der US-Propaganda 1917-2005. Frankfurt am Main: suhrkamp 2005. S.98

²⁵⁶ Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.139

über die Sowjetunion gab, brachte zu Beginn des Krieges, als die UdSSR eine Alliierte Amerikas war, beinahe jedes Studio einen pro-sowjetischen Film heraus. Vor allem der von den Warner Brothers veröffentlichte und von der Regierung in Auftrag gegebene Film „Mission to Moscow“ (1943) soll die kontroverse Auffassung dieser Filme verdeutlichen. Nur vier Jahre später wurde der einst hochgepriesene Film in den HUAC-Verhören als rote Propaganda abgestempelt und die Personen, die an seiner Produktion beteiligt waren, angeklagt.²⁵⁷

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Notwendigkeit des *Office of War Information* obsolet und die Behörde wurde 1945 abgeschafft.²⁵⁸

Die Studios, die vor allem ihre effiziente Produktionsweise und ihren autonomen Einfluss auf den Filminhalt gewahrt wissen wollten, waren zwischen den Vorschlägen der staatlichen OWI und der studiointernen PCA hin und her gerissen. Während das PCA eher konservativ eingestellt war und politische und soziale Themen mied, versuchte das OWI liberale Inhalte zu fördern. „Both codes were designed to ensure that the movies reflected their sponsors' point of view, to be sure; but the challenge for the PCA code was more to remove material, that of the OWI to insert it.“²⁵⁹

²⁵⁷ Vgl. Ebda. S.276f.

²⁵⁸ Vgl. Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. S.199

²⁵⁹ Koppes, Clayton R.: Hollywood goes to war. S.69

5 Hollywood Politik

Während die Studios durch die erzwungene Festlegung moralischer Standards Konformität mit den gesellschaftlichen Werten zeigten und die Leinwand durch Zensur von politischen und sozialen Themen freihielten, kam es gleichzeitig innerhalb der Industrie zu einer Politisierung. Der Eingriff der Regierung und verschiedener Interessensgruppen auf die Filmindustrie so wie der politische Aktivismus vieler Stars zeigten, dass „the US film industry has and always will be an arena for political action and conflicts.“²⁶⁰

Diese vielschichtigen Konflikte zeigen nicht nur die Machtstrukturen innerhalb der Studios, sondern verdeutlichen auch den Druck der von außen auf die Industrie ausgeübt wurde. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den komplexen Ereignissen in Hollywood, die im weiteren Verlauf zu den Verhören durch das *HUAC* geführt haben. Die Rolle der Linken in Hollywood, insbesondere die Geschichte der Gewerkschaften im Studiosystem, sollen zum besseren Verständnis der späteren Ereignisse beleuchtet werden.

5.1 Gewerkschaften

Die *HUAC*-Verhöre, die Auswahl der Angeklagten und die daraus resultierende Schwarze Liste sind nur durch die Auseinandersetzungen zwischen den Produzenten und den Arbeitnehmern erklärbar. Gewerkschaften wurden in Amerika schon immer kritisch betrachtet, da sie dem kapitalistischen System widersprechen und durch die Forderung der Arbeiter nach mehr Einfluss die Machtstrukturen innerhalb großer Industrien in Frage stellen bzw. diese bekämpfen. Das mächtigste Mittel der Gewerkschaften gegen das individualistische Wirtschaftssystem war der Streik, der mit seiner Verbindung zum Sozialismus als etwas Un-Amerikanisches angesehen wurde.²⁶¹

²⁶⁰ Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. S.1

²⁶¹ Vgl. Sito, Tom: Drawing the line: the untold story of the animation unions from Bosko to Bart Simpson. Kentucky: Kentucky Univ. Press 2006. S. 154

„As an industry that produced great wealth while massaging the public consciousness, film had long received the keen attention of labor and capital alike.“²⁶² Die Massenproduktion in Hollywood forderte eine genaue Arbeitsteilung um möglichst effizient arbeiten zu können. Dadurch entstanden viele spezifische Berufszweige im technischen und künstlerischen Bereich entstanden, die ihre eigenen politischen Vertretungen für ihre individuellen Ansprüche forderten. Gerald Horne bezeichnet die Filmindustrie durch ihre Produktionsweise und die spezialisierte Arbeitsteilung als sehr „arbeits-“ und dadurch auch „gewerkschafts-intensiv“.²⁶³ Hollywood schuf viele Arbeitsplätze für die verschiedensten Branchen, die von Malern und Technikern bis hin zu den kreativen Bereichen der Schauspieler und Drehbuchautoren reichten. Diese Mischung aus verschiedenen Berufsgruppen, die an einem Projekt arbeiteten, die allgemeine Profitorientierung der Studios und die vom Rest Amerikas losgelöste lockere Gewerkschaftssituation in Kalifornien schuf eine einzigartige und sehr komplexe Situation in Hollywood.²⁶⁴

Aufgrund der gestiegenen Nachfrage nach Arbeitsverträgen unter den Schauspielern wurde 1924 von den Studios eine Gewerkschaft innerhalb der *MPPDA* (die auch Zensurfragen inne hatte) ins Leben gerufen, die *Association of Motion Picture Producers Inc. (AMPP)*, die alle Branchen abdecken sollte. Diese vertrat - gegründet von Unternehmerseite - aber vor allem die Bedürfnisse der Produzenten. Die Arbeiter wurden unter Androhung von Kündigung zum Beitritt gezwungen.²⁶⁵

Die Produzenten setzten sich, um unter anderem ihren Einfluss auf die Studios und das kapitalistische Grundsystem der Filmindustrie zu wahren, für eine „open shop“-Strategie ein, also eine Betriebsführung ohne Gewerkschaftszugehörigkeit. Durch die Gründung studioeigener Gewerkschaften und dem Beitrittszwang der Arbeitnehmer war diese Strategie erfolgreich und trotzdem konnte ein arbeitnehmerfreundliches Bild vermittelt werden.²⁶⁶

²⁶² Horne, Gerald: *Class Struggle in Hollywood 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds & Trade Unionists*. Texas: Texas Univ. Press 2001. S.6

²⁶³ Horne, Gerald: *Class Struggle in Hollywood 1930-1950*. S.13

²⁶⁴ Vgl. Ebda.

²⁶⁵ Vgl. Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.96

²⁶⁶ Vgl. Nielsen, Mike/ Mailes, Gene: *Hollywood's other Blacklist. Union Struggles in the Union System*. London: British Film Institute 2005. S.7

Neben der *AMPP* konnte sich nur der 1890 gegründete Technikerbund *IATSE* (*International Alliance of Theatrical and Stage Employees*), der vor allem Maler, Bühnenbildner und Techniker vertrat, behaupten. Er bekämpfte die im Studiosystem üblichen „long hours, irregular working rights, no proper overtime rates, ‚casualisation‘ and draconian hiring and firing practices.“²⁶⁷

Da die *IATSE* Macht über die Kinoketten und somit über einen wichtigen Zweig der Studios hatte, mussten die Produzenten mit der Gewerkschaft zusammenarbeiten, da sie eine Streikdrohung durch die Kinos vermeiden wollten.²⁶⁸

5.1.1 *IATSE* und *CSU* – Der Konflikt

Erst Ende der 1920er Jahre konnte sich die *IATSE* endgültig in Hollywood durchsetzen und wurde als Gewerkschaft anerkannt. Der Beitritt aller Arbeitnehmer in die Gewerkschaft wurde verpflichtend, was den Arbeitern zwar die Jobfindung erleichtern sollte, gleichzeitig mussten sie aber ihr Recht auf Streik und somit jegliche Möglichkeit auf Verhandlungen mit den Produzenten abtreten. Die Studiobosse wurden somit nicht länger durch mögliche Streiks bedroht und konnten mit ihren unfairen Arbeitspraktiken fortfahren. Die Gewerkschaftsvorsitzenden hingegen konnten frei über den Mitgliedsbeitrag bestimmen und die Präferenzen bezüglich personeller Fragen mit den Produzenten besprechen. Die *IATSE*-Führung konnte willkürlich über ihre Mitglieder bestimmen und so Menschen ganz vom Arbeitsmarkt in Hollywood verbannen. Sie betrieb also auch eine Form der Schwarzen Liste.²⁶⁹

Die *IATSE* „was the only recognized union and therefore imposed a closed shop: one had to join the *IATSE* in order to work in Hollywood.“²⁷⁰

Bei dieser Form von Gewerkschaft handelte es sich um eine sogenannte „sweetheart union“, die keine ernstzunehmende Vertretung ihrer Mitglieder war. „In union slang, a

²⁶⁷ Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.101

²⁶⁸ Vgl. Cogley, John: *Report on Blacklisting. Movies*. New York: Arno Press 1956. S.49

²⁶⁹ Vgl. Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.102f.

²⁷⁰ Humphries, Reynold: *Hollywood's Blacklist. A Political and Cultural History*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2010. S.64

sweetheart union is one that serves the need of the owners and the union bosses to the detriment of the rank and file.”²⁷¹

Obwohl die Verbindung mit der *IATSE* den Produzenten sehr entgegen kam, befürchteten sie den Verlust der Kontrolle in den Gewerkschaften, da die *IATSE* vorwiegend ein Bund von Technikern war. „In response to the producers’ desire to control all unions, on May 11, 1927, the Academy of Motion Picture Arts and Sciences was established, covering producers, directors, actors, writers, and technicians.”²⁷²

Die Ziele der *Academy* waren weitschichtig und konstituierten sich wie folgt:

- The Academy will take aggressive action in meeting outside attacks that are unjust.
- It will promote harmony and solidarity among the membership and among the different branches.
- It will reconcile internal differences that may exist or arise.
- It will adopt such ways and means as are proper to further the welfare and protect the honor and good repute of the profession.
- It will encourage the improvement and advancement of the arts and sciences of the professions by the interchange of constructive ideas and by awards of merit for distinctive achievements.
- It will take steps to develop greater power and influence of the screen.
- The Academy proposes to do for the motion picture profession in all its branches what other great national and international bodies have done for other arts and sciences and industries.”²⁷³

Doch wie sich bald herausstellen sollte, war die *Academy* eine typische „company union“, die mit der offenen Formulierung ihrer Ziele die Interessen der Produzenten vertrat. Ceplair und Englund sind in der Annahme nicht alleine, dass „this union managed to forestall serious labor organizing among the Hollywood artists for over five years.“²⁷⁴ Auch Gomery meint: „If there ever was proof of the power of the Hollywood studio system in 1930, it came with its ability to suppress unionization.”²⁷⁵

²⁷¹ Nielsen, Mike/ Mailes, Gene: Hollywood’s other Blacklist. S.86

²⁷² Schwartz, Nancy Lynn: The Hollywood Writers’ Wars. New York: Alfred A. Knopf 1982. S.8

²⁷³ Zitiert nach: Levy, Emanuel: Oscar Fever. The History and Politics of the Academy Awards. New York: Continuum 2001. S.19

²⁷⁴ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community 1930-1960. Urbana: Illinois Univ. Press 2003. S.19 oder: Schwartz, Nancy Lynn: The Hollywood Writers’ Wars. S.8

²⁷⁵ Gomery, Douglas: The Hollywood Studio System. A History. London: BFI Publ. 2005. S.68

Der Börsenkrach 1929 und die darauffolgende Wirtschaftsdepression stürzten auch die Studios in eine finanzielle Krise und waren für die Gewerkschaftsbildung in Hollywood ausschlaggebend. „During the 1930s, in fact, Hollywood had rapidly evolved from essentially an “open shop” to a “union town” [...].“²⁷⁶

1933 beschlossen die Studiobosse und die *Motion Picture Producers and Distributors of America* eine Notsituation auszurufen, um den Börsenkrach und seine Folgen abzuwenden. Sie drohten mit einer möglichen Schließung der Studios und nahmen Kürzungen an Arbeitsplätzen und Gehältern vor.²⁷⁷ „Those receiving \$50 or more weekly would get a 50 percent wage cut. Those getting less would receive a 25 percent wage cut. The cuts were to last for eight weeks.“²⁷⁸

Die *Academy* und viele Arbeiter akzeptierten aufgrund des drohenden Zusammenbruchs der Studios die Kürzungen. Weiterhin gingen rund 20 Prozent der Einnahmen an Produzenten, Studiobosse oder leitende Angestellte in New York. Die Kürzungen wirkten nicht nur ausgleichend auf die Depression, sondern hatten auch einen Anstieg der Einnahmen der Hollywoodstudios zur Folge. Während den Arbeitern also eine Krise vorgegaukelt wurde, profitierte die Arbeitgeberseite.²⁷⁹

Albert Hackett, ein Drehbuchautor, meint über die Verhaltensweise der AMPAS und ihrem Gründer Louis B. Mayer rückblickend: „He [Louis B. Mayer] created more communists than Karl Marx.“²⁸⁰

Hauptverantwortlich für den Gewerkschafts-Boom waren sowohl die Kürzungen und die allgemeine Unzufriedenheit der Arbeiter, als auch der „New Deal“ mit seinem *National Industrial Recovery Act (NIRA)*, welcher den Arbeitnehmern erst „the right to organize and bargain collectively through representatives of their own choosing“²⁸¹ zusprach. Seit dieser Gesetzesänderung kann ein stetiger Anstieg der Mitgliederzah-

²⁷⁶ Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.32

²⁷⁷ Vgl. Clark, Danae: Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor. Minneapolis: Minnesota Press 1995. S.42

²⁷⁸ Schwartz, Nancy Lynn: The Hollywood Writers' Wars. S.9

²⁷⁹ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.20f.

²⁸⁰ Zitiert nach: Schwartz, Nancy Lynn: The Hollywood Writers' Wars. S.10

²⁸¹ Ebda. S. 4

len in Gewerkschaften beobachtet werden, die im Jahr 1936 bereits über 4 Millionen Menschen verzeichneten.²⁸²

Diese neue Situation brachte auch neue Probleme mit sich, die vor allem den Einflussbereich der neuentstandenen Gewerkschaften betraf. „With almost as many unions as job categories, numerous debilitating jurisdictional battles took place among various unions searching for new members and the resultant dues payments.“²⁸³

Durch die Zusammenarbeit des *IATSE*-Präsidenten George Browne und seiner Vertretung in Hollywood Willie Bioff mit der Mafia und den Produzenten konnte zunächst ein Aufschwung der geschwächten Gewerkschaft erzwungen werden. Die Gewerkschaftsführer waren bestechlich und unterdrückten die Forderungen der Arbeiter, was die Macht der *IATSE* aber auch die der Studios stärkte.²⁸⁴ Durch die strenge Kontrolle der Arbeitnehmer und den Verbindungen zum organisierten Verbrechen konnten rund 15 Millionen US Dollar erschlichen werden.²⁸⁵ Zu Beginn der 1940er Jahre wurden die kriminellen Machenschaften aufgedeckt und Browne und Bioff mussten ins Gefängnis. Der Ruf der *IATSE* war jedoch geschädigt und viele Arbeitnehmer suchten nach einer neuen politischen Vertretung.²⁸⁶

Die 1941 im Streik der Cartoonisten gegen Disney unter dem radikalen Herbert Sorrell gegründete *Conference of Studio Unions (CSU)* kann als Gegenstück zur *IATSE* gesehen werden.²⁸⁷ Sie war „a coalition of unions that wanted to remain independent of the IA; and, in much the same way that the IA counted on its projectionists' locals to achieve its goals, they signed a pact to support one another in the event of a strike by any of the locals.“²⁸⁸

Die *CSU* machte seit ihrem Bestehen Gebrauch von ihrem Streikrecht, was in einer Zeit, in der sich die Regierung mit den Gewerkschaften der Nation auf eine Nicht-Streik-Klausel einigte, ein Affront für die Studios war. 1945 stieg die Mitgliederzahl

²⁸² Vgl. Ebda.

²⁸³ Horne, Gerald: *Class Struggle in Hollywood 1930-1950*. S.13

²⁸⁴ Vgl. Gomery, Douglas: *The Hollywood Studio System*. S.187

²⁸⁵ Vgl. Nielsen, Mike/ Mailes, Gene: *Hollywood's other Blacklist*. S.21

²⁸⁶ Vgl. Sito, Tom: *Drawing the line*. S.155

²⁸⁷ Vgl. Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.103

²⁸⁸ Nielsen, Mike/ Mailes, Gene: *Hollywood's other Blacklist*. S. 86

der *CSU* auf 10.000 an, während die korrupte *IATSE* immer mehr Anhänger verlor, sodass sie nur noch 16.000 Mitglieder zählte. Die *CSU* wurde somit zu einer ernstzunehmenden Bedrohung für den Technikerbund und die Studios.²⁸⁹

Die beiden Gewerkschaftsorganisationen lieferten sich seither Streitereien um ihre Einflussbereiche und um die Kontrolle innerhalb der Studios. Diese Auseinandersetzungen kulminierten in den Ausschreitungen der Nachkriegszeit, die durch die Set-Dekorateure ausgelöst wurden. Nachdem diese nicht als eigenständige Gewerkschaft von den Produzenten anerkannt wurden, beschlossen sie, sich der oppositionellen *CSU* anzuschließen. Dies führte zu monatelangen Streiks, die immer mehr Gewerkschaften und Vereinigungen dazu zwang, Stellung zu beziehen und Hollywood und die öffentliche Meinung spalteten. Obwohl die Regierung der *CSU* Zugeständnisse machte, wehrten sich die Studios und die *IATSE* mit ihren eigenen Mitteln.²⁹⁰

Der monatelang andauernde Streik fand seinen Höhepunkt in den gewaltsamen Auseinandersetzungen vor den Warner Studios. In den sogenannten „Burbank Battles“ gingen die Studios und die *IATSE*, unterstützt durch das Los Angeles Police Department mit seinem „Red Squad“ (die sich auf die Verfolgung von Kommunisten und Gewerkschaftsführern spezialisiert hatten) und bewaffneten Streikbrechern, außerordentlich gewaltsam gegen die Streikenden vor. Zahlreiche Menschen wurden verletzt und insgesamt 9.000 Streikende verloren ihre Jobs in den Studios.²⁹¹ Während die streikenden Arbeiter hohe finanzielle Verluste hinnehmen mussten, produzierten die Studios weiterhin Filme. Da das Arbeiten in Hollywood sehr lukrativ war, waren viele Menschen bereit, den Platz der abgehenden Arbeiter einzunehmen. Die Studios konnten also trotz Streiks auf genug Arbeiter zurückgreifen und verzeichneten nicht allzu hohe Verluste.²⁹²

Was sich aber durchaus negativ auf die Studios auswirkte, waren die Schlagzeilen in den Medien. Nach dem gewaltsamen Durchbruch der Streiklinie sahen viele die

²⁸⁹ Vgl. Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.164

²⁹⁰ Vgl. Ebda. S.166f.

²⁹¹ Vgl. Sito, Tom: Drawing the line. S.158f.

²⁹² Vgl. Horne, Gerald: Class Struggle in Hollywood 1930-1950. S.14

Schuld an den Streiks nicht bei der reaktionären *CSU*, sondern bei den Studios, deren öffentliches Image zunehmend litt.²⁹³

Um das Bild der Studios wieder herzustellen, bedienten sich die Produzenten und die Gewerkschaftsführung der *IATSE* neuer Mittel. Durch die sich ändernden politischen Umstände und den neuen Gewerkschaftsführer der *IATSE*, Roy Brewer, kam es zu einem Umschwung. Er nutzte die aufkeimende anti-kommunistische Hetze um die Stimmung innerhalb der Studios gegen Sorrell und die *CSU* zu verlagern. Dadurch wurde auch die Regierung auf Hollywoods Kommunisten aufmerksam. Die ersten Untersuchungen der *HUAC* und die Durchsetzung des *Taft Hartley Acts* mit seinem Streikverbot trugen zu einem anti-gewerkschaftlichen Klima bei. Dies führte zu einer Schwächung und schließlich zur Auflösung der *CSU*, wodurch die *IATSE* ihre Macht wiedergewann.²⁹⁴

In fact, as the labor strife intensified, Brewer took advantage of the anti-Communist climate through two related tactics: flagrant red-baiting of the *CSU*, with Herb Sorrell as his primary (and admittedly vulnerable) target; and appeals on behalf of *IATSE* to the studios and the guilds to form an anti-Communist coalition in Hollywood.²⁹⁵

Der Konflikt zwischen der *CSU* und der *IATSE*/Studios steht stellvertretend für den Disput zwischen Gewerkschaften und den Studios allgemein. Auch andere Gewerkschaften befanden sich im ständigen Konflikt mit den Studios und sahen sich gezwungen, Stellung zu beziehen. Dabei unterstützte die *Screen Actors Guild* unter der Führung von Ronald Reagan eher die *IATSE*, während die *Screen Writers Guild* (*SWG*) unter John Howard Lawson die *CSU* unterstützte.²⁹⁶

²⁹³ Vgl. Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.105

²⁹⁴ Vgl. Schatz, Thomas: *Boom and Bust*. S.306

²⁹⁵ Ebda.

²⁹⁶ Vgl. Ebda. S.304

5.1.2 *Screen Writers Guild*

Die *Screen Writers Guild* geriet aufgrund ihrer Unterstützung für die CSU in die Kritik der Kommunistenhetzer. Da Drehbuchautoren und ihr Einfluss auf das Filmschaffen bei den HUAC-Verhören eine wichtige Rolle spielten, soll die Geschichte der SWG näher beleuchtet werden.

Bereits 1920 wurde die *Screen Writers Guild* gegründet. Doch schon davor kam es immer wieder zu Vereinigungen von Drehbuchautoren, die laut Tieber aber eher als soziale Klubs gesehen werden können und nicht mit einer vollwertigen politischen Vertretung vergleichbar sind. Erst nach dem Disput der Arbeitnehmer mit der *Academy*, die als hauptsächlicher Vertreter kreativer Branchen (wie Drehbuchautoren, Schauspieler, Regisseure,...) galt, kam es zu einer Wiederbelebung der *Screen Writers Guild* im Jahre 1933 unter John Howard Lawson.²⁹⁷

Gleichzeitig verdrängte der Tonfilm den Stummfilm und schuf somit neue Arbeitsplätze für Autoren. Zusätzlich lockten die enormen Erwerbsmöglichkeiten der Filmindustrie in Hollywood neue Drehbuchautoren an, die meistens von den Theatern an der Ostküste kamen. Die Erfahrung mit Gewerkschaften am Broadway und die Arbeitssituation, die sie in Hollywood vorfanden bewegte sie zur Gründung einer Organisation von Drehbuchautoren. Obwohl der Verdienst in Hollywood sehr hoch war, entsprachen die Einnahmen eines Schriftstellers nur einem geringen Prozentsatz des Einkommens eines Produzenten.²⁹⁸ „In 1931, for example, screenwriter salaries accounted for only 1.5 per cent of the total payroll of the motion picture industry.“²⁹⁹

Doch das war verglichen mit anderen Aspekten das geringere Übel. John Howard Lawson setzte sich in seiner Antrittsrede „for no general booking agency (which the Academy had suggested), no collaboration with non-Guild members, no more pay cuts, and for withdrawal from the Academy“³⁰⁰ ein. Ein wichtiger Punkt war auch das Problem der „screen credits“, welches durch die Arbeitssituation im Studiosystem bedingt wurde. Der Drehbuchautor musste als Teil der Massenproduktion als einfa-

²⁹⁷ Vgl. Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. S.202

²⁹⁸ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.3

²⁹⁹ Ebda.

³⁰⁰ Schwartz, Nancy Lynn: The Hollywood Writers' Wars. S.21

cher Arbeiter und nicht als Künstler funktionieren. Schriftsteller konnten zwischen den Studios „verliehen“ werden und es arbeiteten meist mehrere Autoren an einem Skript ohne voneinander zu wissen. So wurde versucht, die Produktivität zu fördern. Dadurch war oft keine korrekte Zuordnung der „screen credits“ möglich.³⁰¹

Die SWG setzte sich für die Anerkennung der Urheberrechte sowie die damit verbundene Kontrolle über den Schutz des eigenen geistigen Eigentums und somit auch des Filminhalts ein. Die Drehbuchautoren wollten am kreativen Prozess beteiligt sein und forderten Anerkennung für ihre Arbeit, nicht nur weil ihr Gehalt nach „screen credits“ bemessen wurde.³⁰² „Without recognition, the writer’s individual contribution to a film is largely lost.“³⁰³

Als Folge gingen zahlreiche Drehbuchautoren von der *Academy* zur SWG über. Es entbrannte ein erbitterter Kampf zwischen den zwei Gewerkschaften, da sich die Produzenten in ihrer Macht bedroht sahen. Die Drehbuchautoren hatten eine enorme Streikkraft und äußerten den Wunsch nach einer großen Vertretung aller Autoren (Theater, Radio, Film,...), welche einen erheblichen Einfluss auf die Filmproduktion, insbesondere auf die Lieferung und den Erwerb von Stoffen hätte haben können.³⁰⁴

Der Konflikt zwischen der *Academy* und der SWG äußerte sich für die Öffentlichkeit am deutlichsten durch die *Academy Awards*-Verleihung im Jahr 1936. Dudley Nichols lehnte den Oscar mit folgender Begründung ab: „To accept it would be to turn my back on nearly a thousand members of the Writers Guild [...]“³⁰⁵ Damit demonstrierte er seine Opposition zur *Academy*, wodurch auch die SWG in die Missgunst der Studios geriet.

Aufgrund dieser Ereignisse und der progressiven Einstellung vieler SWG-Mitglieder formierte sich im selben Jahr eine konservative Sparte aus der Gewerkschaft von Schriftstellern heraus; die *Screen Playwrights Inc. (SP)*. Diese arbeitete eng mit den

³⁰¹ Vgl. Ebda. S.30

³⁰² Vgl. Ebda. S.24

³⁰³ Cogley, John: Report on Blacklisting. S.56

³⁰⁴ Vgl. Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. S.203

³⁰⁵ Zitiert nach: Schwartz, Nancy Lynn: The Hollywood Writers’ Wars. S.51

Studios gegen die SWG zusammen und wurde deswegen von den Produzenten in ihrem Kampf um alleinige Anerkennung unterstützt.³⁰⁶ Die SP verlangte im Gegensatz zur SWG Mitgliedsbeiträge und nahm nur Autoren auf, die bereits unter Vertrag bei einem der großen Studios standen. Dadurch war sie eine sehr kleine Gewerkschaft, die eine bereits bestehende Elite unterstützte.³⁰⁷

Nach einer Gewerkschaftsabstimmung im Jahr 1938 und durch die Unterstützung der Regierung wurde die SWG schließlich als einzige Vertretung der Drehbuchautoren anerkannt. Die Verhandlungen mit den Studios führten zu einheitlichen Verträgen und Mindestgehältern, aber auch zum Verzicht auf das Streikrecht. 1954 konnte sich die SWG mit anderen Autorengruppen wie der *Author's League* oder der *Radio Writers Guild* zu einer größeren und einflussreicheren *Writer's Guild of America* zusammenschließen.³⁰⁸ Die *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences* entwickelte sich hingegen zu einer Organisation, die „non-economic and non-political in theory and fact“ weiterbestand.³⁰⁹

Die damalige Atmosphäre führte vorwiegend zu einer Politisierung der Drehbuchautoren. „The battle over trade union recognition and the right to bargain collectively ended by politicizing the screenwriters more fully than any other studio employees.“³¹⁰ Dadurch wurde die SWG immer wieder zur Zielscheibe der Kommunistenjäger, insbesondere der HUAC. Im Falle der SWG waren diese Anschuldigungen berechtigt, denn viele namhafte Mitglieder der Gewerkschaft waren Anhänger der Kommunistischen Partei.³¹¹ „They were the most political, and most leftist, group in the movie capital.“³¹²

Ein weiterer Grund warum gerade die Drehbuchautoren in den Fokus der Kommunistenjäger gerieten, war ihr angeblicher Einfluss auf den Film. In den ersten Verhören der HUAC ging es vorwiegend um den Inhalt einiger Filme, denen man subversive Botschaften unterstellte. Tieber sieht den Grund der organisatorischen Schwäche der SWG auch in dem Künstler-Anspruch, den die Drehbuchautoren stellten. Viele Auto-

³⁰⁶ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.38

³⁰⁷ Vgl. Ebda. S.43

³⁰⁸ Vgl. Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood*. S.204

³⁰⁹ Vgl. Levy, Emanuel: *Oscar Fever*. S.20f.

³¹⁰ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.17

³¹¹ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S.58

³¹² Koppes, Clayton R.: *Hollywood goes to war*. S.11

ren sahen sich mehr als Künstler statt als Arbeiter, was für viele eine politische Interessenvertretung in Form einer Gewerkschaft obsolet machte.³¹³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Konflikte der Gewerkschaften auf verschiedenen Ebenen durch die unterschiedlichsten Instanzen ausgefochten wurden und sie somit das Bild der Arbeitnehmersvertretungen für die weiteren Jahre entscheidend prägten.

Hollywood's labor conflicts centered on three distinct areas: first, jurisdictional battles for control of the unions and guilds by national labor organizations; second, government prosecution of film industry labor leaders for racketeering; and third, investigations by local and federal authorities into alleged Communist infiltration of Hollywood labor unions.³¹⁴

5.2 Anti-/Kommunismus in Hollywood

Hollywood war schon immer ein Austragungsort liberaler und konservativer Konflikte, die sich zur Zeit der „Second Red Scare“ verschärften.

Sowohl kommunistische als auch anti-kommunistische Einflüsse wirkten sich auf die Studiopolitik und letztendlich auf die Filmproduktion aus. Diese sollen in diesem Kapitel dargestellt werden. Besonders soll darauf eingegangen werden, warum die Filmindustrie mit der vorherrschenden politischen Meinung konform ging und sich nicht neutral verhielt.

5.2.1 Studiopolitik

Wie bereits im Zensur-Kapitel angemerkt, gingen Verhöre und Untersuchungen in Hollywood schon immer von anti-semitischen Kräften aus. Diese Vorurteile waren verschieden stark ausgeprägt und zeigten sich besonders deutlich im „Senate Subcommittee on War Film Hearings“ von 1941. Dieser Untersuchungsausschuss der Regierung wurde durch die Senatoren Gerald P. Nye und Bennett Champ Clark unter

³¹³ Vgl. Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. S.207

³¹⁴ Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.31

der Leitung von Burton K. Wheeler gegründet. Alle drei waren bekennende Isolationisten, die mit dem *American First Committee* sympathisierten. Der Vorwurf lautete, dass Hollywood, durch seine vielen durch die Regierung geförderten Kriegsfilme Propaganda für den Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg betreiben würde.³¹⁵

„[...] die Filmbranche hetze zum Krieg auf, bilde ein von Juden kontrolliertes Monopol und sei in verdeckte Geschäfte mit der Roosevelt-Regierung verwickelt.“³¹⁶

Die Populisten Nye und Clark sahen in Hollywood einen Ort von Flüchtlingen und potentiellen Spionen, da sie Ausländer (bzw. Personen, die nicht in Amerika geboren waren) mit Un-Amerikanern gleichsetzten. Hollywood wurde in ihren Augen von Juden kontrolliert, die wie „Bazillenträger“, [...] ihre tödliche Krankheit unter einer wehrlosen Öffentlichkeit verbreiteten.“³¹⁷ Dass Juden in Hollywood aber in der Minderheit waren, wurde nicht angemerkt.³¹⁸

Offiziell unter Anklage standen sowohl Filme wie „Confessions of a Nazi Spy“ als auch Front-Gruppen, die dem *American First* wie der *Anti-Nazi-League* oder der *Anti-Defamation League* gegenüber standen. Ihnen wurde vorgeworfen, von Kommunisten kontrolliert zu werden. Auch christliche Gruppierungen, die bereits in Zensurfragen ihren Einfluss auf Hollywood deutlich gemacht hatten, nutzten die Anhörungen zur Durchsetzung ihrer moralischen Wertevorstellungen.³¹⁹ Der Zeitungsmagnat William Randolph Hearst unterstützte die anti-interventionistische und vor allem antisemitische Kampagne und veröffentlichte Artikel, die die Loyalität der zumeist jüdischen Studiobosse anzweifelte. Den aus Europa geflohenen Exilanten wurde vorgeworfen, sich mehr mit Europa als mit Amerika zu identifizieren. Eine Kolumnistin der Hearst-Presse stellte die Frage: „Are these producers Americans or are they Jews?“ und stellte somit die Unterstützung anti-faschistischer Gruppierungen durch die Mogule direkt in Verbindung mit ihrer Religion. Humphries leitet aus solchen Aussagen und weiteren Anschuldigungen folgende Gleichung ab: „Jew = alien =

³¹⁵ Vgl. Birdwell, Michael E.: Das andere Hollywood der dreißiger Jahre. Die Kampagne der Warner Bros. Gegen die Nazis. Hamburg: Europa-Verl. 2000. S. 207

³¹⁶ Ebda.

³¹⁷ Ebda. S.209

³¹⁸ Vgl. Ebda.

³¹⁹ Vgl. Humphries, Reynold: Hollywood's Blacklist. S.43

Communist“ und verdeutlicht damit die damalige Meinung und das enge Zusammenspiel von Anti-Semitismus, Xenophobie und Anti-Kommunismus.³²⁰

Die Studiobosse konnten im Kampf gegen diese Vorwürfe mit der Unterstützung der Arbeitnehmer und ihrer Gewerkschaften, allen voran der *Screen Writers Guild*, rechnen, wohingegen die Gewerkschaften im Kampf um Anerkennung auf sich gestellt waren. „The industry’s clear victory in Washington demonstrated indisputably that unified, organized, and aroused film producers and executives constituted a formidable force - far stronger than the guilds.“³²¹ Der Angriff auf Pearl Harbor und der Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg führten zu einer Änderung der Sichtweise und machten die Anhörungen durch das Komitee obsolet.³²²

Die „War Film Hearings“ von 1941 zeigen deutlich, dass sich Hollywood nicht nur in moralischen, sondern auch in politischen Fragen den verschiedensten Interessensgruppen stellte und gegen ihre Vorwürfe ankämpfen musste. Das Handeln der Studiobosse und der Produzenten ist oft nur durch ihre Herkunft und ihre politische Vergangenheit zu verstehen. Viele Hollywood-Arbeiter waren Kriegsflüchtlinge und ihr politisches Bewusstsein war deswegen besonders stark ausgeprägt. Ein Großteil der Studiobosse, mit Ausnahme von Walt Disney und Darryl F. Zanuck, hatten ihren Ursprung im jüdischen Arbeitermilieu und verkörperten durch ihren hart erarbeiteten finanziellen Aufstieg den „Amerikanischen Traum“. ³²³

Trotzdem wurden sie von der amerikanischen Elite (WASPs, etc.) stets auf ihre Herkunft reduziert und die Mitgliedschaft in sozialen Klubs blieb ihnen aufgrund ihrer Religion verwehrt. Durch den ständigen Angriff durch Anti-Semiten und Xenophoben assimilierten sich die Studiobosse und gaben ihre religiöse Identität vollkommen auf. Die Anpassung an politische Konventionen sollte den erhofften sozialen Aufstieg ermöglichen.³²⁴

For the moguls, mixing with the politically powerful indicated their acceptance by America’s elites who had scorned them as vulgar hucksters, responsible for

³²⁰ Vgl. Ebda. S.42

³²¹ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.161

³²² Vgl. Birdwell, Michael E.: *Das andere Hollywood der dreißiger Jahre*. S.231

³²³ Vgl. Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.74

³²⁴ Vgl. Ebda. S.77

the nation's moral degradation, due to their Jewish and showbusiness backgrounds. They felt that to achieve social recognition they should demonstrate a commitment to conservative principles and supported the republican Party.³²⁵

Eine der wenigen Ausnahmen waren Warner Brothers, die sich mit ihren sozialkritischen Filmen der „New Deal“-Ära anpassten und dadurch Roosevelt unterstützten.³²⁶ Der Wunsch nach Konformität und die Übernahme von konservativen Ideen spiegelten sich am deutlichsten in der Kampagne gegen den Gouverneursanwärter und Demokraten Upton Sinclair und dessen *EPIC*-Bewegung (*End Poverty in California*) im Jahr 1934 wider. Die *EPIC*-Bewegung wollte durch finanzielle Einschnitte Geld aus Hollywood lukrieren.³²⁷ „His platform included plans to raise taxes and expand relief programmes, but also to nationalise the film industry.“³²⁸

Sinclair war durch seine Ideen in die Missgunst konservativer wie auch demokratischer Kräfte gefallen. Bald wurden seine Ideen von den Medien zerrissen und er selbst wurde als Kommunist denunziert. Die Studios, vor allem MGM, produzierten daraufhin zahlreiche Propaganda-Filme gegen Sinclair und trugen wesentlich zu seinem negativen öffentlichen Bild bei. Die Hollywood-Industrie schuf ein ungebildetes und ungepflegtes Bild des Politikers sowie seiner Wählerschaft und stellte dies dem konservativen Gouverneursanwärter Frank Merriam entgegen. Die Columbia Studios gingen sogar so weit, ein Tagesgehalt der Arbeiter für einen speziell eingerichteten „Merriam fund“ abzuverlangen. Während also einerseits dementiert wurde, die Leinwände als subversives Mittel zu benutzen, wurde genau dies getan, um sich vor Anschuldigungen zu schützen.³²⁹

Ein entscheidender Faktor für die Mobilmachung gegen Sinclair war nicht nur der Wunsch der Studios, sich öffentlich von einem progressiven Politiker zu distanzieren, sondern die von seiner Kampagne ausgehende Bedrohung für das kapitalistische Studiosystem abzuwenden. Ceplair und Englund merken in ihrem Buch an, dass die

³²⁵ Ebda. S.73

³²⁶ Vgl. Ebda. S.78

³²⁷ Vgl. Humphries, Reynold: *Hollywood's Blacklist*. S. 27

³²⁸ Ebda.

³²⁹ Vgl. Scott, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2011. S.43f.

Studios stets bemüht waren, ihre Autorität bezüglich der Filmproduktion und der Entscheidungen über den Filminhalt mit allen Mitteln zu wahren. Ob dies nun hieß, eine bestimmte Regierungsform zu unterstützen oder sich durch Propaganda davon zu distanzieren; immer war es das Ziel, den eigenen Amerikanismus hervorzuheben.³³⁰

„The patriotism of the movie executives was encouraged by a loving concern for profits and industrial benefits.“³³¹

Der Druck von außen wirkte sich auf die gesamte Studiopolitik aus; wen man einstellte und was man auf der Leinwand präsentierte wurde von vielen Stellen diktiert. Die Studiobosse gingen den Weg des geringsten Widerstands, um Konfrontationen zu vermeiden und nicht als Unterstützer kommunistischen Gedankenguts zu gelten.³³²

5.2.2 *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*

Die Konformität der Studiobosse zeigte sich in der Bildung von Selbstzensurbehörden, wie der *Production Code Administration*, oder in der Gründung der *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals (MPA)*, die den aufkeimenden Anti-Kommunismus bekämpfen sollte. Die 1944 gegründete *Alliance* verschrieb sich ganz dem Nachkriegskonsens, indem sie sich, wie der Name bereits sagt, für die Sicherung amerikanischer Werte einsetzte.

[...] the members of the Motion Picture Alliance had sought to accomplish two goals: first, to demonstrate to the public that the „silent majority“ of movie industry employees were conservative, hardworking, freedom-loving Americans; and second, to purge the industry of those who were not.³³³

Das *MPA* wurde von den Konservativen Sam Wood, King Vidor und Walt Disney gegründet und von namhaften Personen wie John Wayne oder Gary Cooper unterstützt. In einer Zeit, in der die Gewerkschaftsstreiks für Chaos in Hollywood sorgten und die Linke stark schien, wollte man eine konservative Opposition zu diesen Ent-

³³⁰ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.177

³³¹ Ebda.

³³² Vgl. Horne, Gerald: *Class Struggle in Hollywood 1930-1950*. S.118

³³³ Schatz, Thomas: *Boom and Bust*. S.307

wicklungen gründen. In einem „statement of principles“ distanzieren sie sich von „Communists, radicals and crack-pots“³³⁴ und stellen sich gegen eine Unterwanderung der Filmindustrie und gegen die Verbreitung von un-amerikanischen Werten durch subversive Propaganda. Die *MPA* ist somit als eine Art von Selbstzensur zu werten.³³⁵

Die *MPA* baute Verbindungen zum *HUAC* und zu rechten Gruppierungen auf, um ein schnelles Verfahren gegen Kommunisten in Hollywood einläuten zu können. Roy Brewer, der Kopf der *IATSE* und spätere Repräsentant der *MPA*, befürchtete diese vor allem in den Gewerkschaften der *CSU*. Auch die *SP* schloss sich bald der *MPA* an, um weiterhin gegen die *Screen Writers Guild* vorzugehen.³³⁶ „Thus the way was paved for conservatives to read „anti-American“ radicalism into tactics and strategies which were standard fare for union building [...]“³³⁷

Es bildete sich bald eine starke anti-kommunistische Verbindung zwischen den Produzenten und den von der *IATSE* gesteuerten Gewerkschaften, die gemeinsam durch „Red Baiting“ vermeintliche Kommunisten enttarnten und die Filmindustrie somit von Liberalen freihielten. Die *MPA* war durch ihre Bestrebungen nach einer Säuberung der Industrie ein ausschlaggebender Faktor für die späteren Verhöre des *HUAC*.³³⁸ Die Macht der *MPA* in der anti-kommunistischen Maschinerie wird darin deutlich, dass die Organisation später auch als Anlaufstelle zur Rehabilitierung für angeklagte Kommunisten agierte.³³⁹

³³⁴ Abgedruckt in: Critchlow, Donald D./ Raymond, Emilie: *Hollywood and Politics. A Sourcebook*. New York: Routledge 2009. S.145f.

³³⁵ Vgl. Ebda.

³³⁶ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.213

³³⁷ Ebda. S.38

³³⁸ Vgl. Casty, Alan: *Communism in Hollywood*. S.65

³³⁹ Vgl. Nielsen, Mike/ Mailes, Gene: *Hollywood's other Blacklist*. S 137

5.2.3 CPUSA in Hollywood

Die *Communist Party of USA* entwickelte erst 1935 eine Hollywood Branche, davor gab es keine spezielle Abteilung für die Bedürfnisse der Filmindustrie.³⁴⁰ Kommunisten fanden in Hollywood eine aktive Rolle in der Organisation von Gewerkschaften wie der *Screen Writers Guild* oder in anti-faschistischen und progressiven Gruppierungen der *Popular Front*. Die Hollywood-Sparte ähnelte in vielen Aspekten der nationalen Kommunistischen Partei. Die Mitgliederzahlen bzw. der Erfolg der Partei war eng an die allgemeine liberale Stimmung in Amerika und die Stimmung gegenüber der Sowjetunion gekoppelt. Nur wenn die Ideen der Kommunistischen Partei mit jener der Demokratischen Partei übereinstimmten, konnte ein größerer Machteinfluss verzeichnet werden. Besonders in der „New Deal“-Ära konnten die Kommunisten mit den Liberalen zusammenarbeiten und eine starke Front bilden. Durch das gesteigerte soziale Bewusstsein und die erhöhte politische Aktivität der Amerikaner konnte die Partei auch viele Nicht-Kommunisten erreichen und ihr Denken beeinflussen, sodass der Unterschied zwischen Kommunisten und Liberalen verschwamm.³⁴¹ „Whenever the Communist line dictated opposition to the liberal position, however, as occurred between 1939 and 1941, and again in the post-1945 era, redbaiting, schism, and purges resulted.“³⁴²

Der Vorwurf, alle Gewerkschaften seien von Kommunisten unterwandert, war in Hollywood ungerechtfertigt, denn die kommunistische Partei erlangte erst einen größeren Stellenwert, nachdem Gewerkschaften bereits gegründet worden waren und sich etabliert hatten.³⁴³ Während des Zweiten Weltkriegs ging die Kommunistische Partei mit der allgemeinen Stimmung konform. Sie wollte kein Aufsehen erregen und löste sich von einst fundamentalen Positionen der Partei, wie dem Streikrecht. Die CPUSA distanzierte sich während des Zweiten Weltkrieges von den Unruhen und setzte sich

³⁴⁰ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood. The Film Colony's Long Romance with the Left*. New York: Encounter Books 2006. S. 30

³⁴¹ Vgl. Ceplair, Larry: *The Communist Party in Hollywood*. In: Crowdus, Gary: *The political companion to American Film*. Chicago, London: Dearborn 1994. S.66

³⁴² Ebda.

³⁴³ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.55

nicht für Arbeiter ein.³⁴⁴ Eine besondere Verbindung der Partei zu den Hollywood-Gewerkschaften kann somit ausgeschlossen werden.

Ein weiterer Vorwurf gegen die Kommunisten und vor allem die Drehbuchautoren war der Einsatz von Filmen für ihre Propagandazwecke. Die *CPUSA* bildete in ihrer Entstehungszeit zahlreiche Foren und Branchen für Künstler, um eine möglichst große kulturelle Elite anzulocken. Diese Branchen trafen sich regelmäßig, um marxistische Theorien und deren mögliche Einarbeitung in den Film zu besprechen. Die Hollywood-Abteilung arbeitete hierbei aber immer getreu der nationalen Parteilinie, von der keine Abweichungen erlaubt waren. 1937 zählte die Partei nur 250 bis 300 Filmangestellte, was einem Prozent der gesamten Angestellten in Hollywood entsprach.³⁴⁵

Screenwriters predominated, 145 joining between 1936 and 1946. There were approximately sixty actors, twenty directors and producers, and fifty backlot, sound stage, and front office workers enrolled in party ranks for varying lengths of time.³⁴⁶

Die Partei unterstützte junge Autoren (wie Richard Collins, Budd Schulberg, Ring Lardner Jr. oder Paul Jarrico) in der Verbreitung ihrer radikalen und sozialen Ideen in Skripts, trat hierbei aber nicht kontrollierend oder als Zensurbehörde auf. Die kleine Gruppe von radikalen Filmemachern orientierte sich an sowjetischen und europäischen Vorbildern und versuchte, ihre revolutionären Ideen durch neuartige Techniken auszudrücken. Sie forderten einen „proletarischen Film“, Kunst die vom und für das Volk gemacht wurde und als Propagandainstrument fungierte.³⁴⁷

Willi Münzenberg, ein wichtiger Vertreter der *CPUSA*, maß dem Film eine enorme Bedeutung als Propagandamittel bei. Auch er forderte einen „proletarischen Film“, also sozialkritischen Film, der die breite Öffentlichkeit erreichen und einen revolutio-

³⁴⁴ Vgl. Ebda. S.198

³⁴⁵ Vgl. Ceplair, Larry: The Communist Party in Hollywood. S. 67

³⁴⁶ Ebda.

³⁴⁷ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.58

nären Anspruch stellen sollte.³⁴⁸ Über die amerikanische Filmindustrie meint Münzenberg:

Die europäische und amerikanische Filmindustrie ist fest in den Händen kleiner, festgeschlossener Filmkonzerne, die meist unmittelbar abhängig von großen Bankinstitutionen sind und entweder direkt für nationalistische bürgerliche Propagandazwecke produzieren oder aber unter Ausnutzung des Sensationsbedürfnisses der breiten, kleinbürgerlichen Schichten wertlose, kitschige Sensationsfilme stellen. Man darf ohne Übertreibung behaupten, daß heute die gesamte amerikanische und westeuropäische Filmproduktion unter diesen beiden Gesichtspunkten produziert. Eine Änderung und eine Besserung in dieser Beziehung ist nicht zu erwarten.³⁴⁹

John Howard Lawson, Präsident der Hollywood-Sparte der CPUSA und für viele ein „Vorzeigekommunist“³⁵⁰ rief, neben der Aufforderung sozialkritische Filme in Hollywood zu etablieren, zu einer Massenkampagne gegen die undemokratischen, korrupten Vorgänge in Hollywood auf.³⁵¹ Auch er kritisierte die an Entertainment orientierte Filmindustrie und sah in ihr keine Möglichkeit zur Produktion kritischer Filme: „One speaks of „ideals“, while the other prefers the vulgarities of commercial „entertainment“, with its emphasis on sex, violence and such-like „fun stuff“.“³⁵²

In Hollywood, the complex division of labor, the close collaboration among crafts, and, above all, the strong personal-professional bond between artists and producers in the film-making process ensured against any Communist „power plays“.³⁵³

Es gab nur zwei Filmvereinigungen, die sich dem kommunistischem Filmschaffen bzw. der Forderung nach einem politischen und sozialkritischen Film verschrieben, die *Film and Photo League* und die *Frontier Films*. Sie kamen den Ansprüchen der Kommunisten am nächsten, lösten sich aber bereits 1942 und 1951 im Zuge der

³⁴⁸ Vgl. Münzenberg, Willi: Propaganda als Waffe. In: Schulz, Til (Hg.): Ausgewählte Schriften 1919-1940. Frankfurt: März Verlag 1972. S.46-66

³⁴⁹ Ebda. S.55f

³⁵⁰ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.64

³⁵¹ Vgl. Lawson, John Howard: Film in the battle of ideas. New York: Masses & Mainstream 1953. S.89-95

³⁵² Ebda. S.9

³⁵³ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.80

„Second Red Scare“ wieder auf und hatten keinen großen Einfluss auf die Filmindustrie.³⁵⁴

Es kann also gesagt werden, dass die Hollywood-Abteilung der *CPUSA* „never controlled, subverted, or determined in a direct way any other political organization, any labor union, any movie studio, or any movie.“³⁵⁵

Kommunistische Filme, oder besser gesagt liberale Filme, schafften es nur dann auf die Leinwand, wenn die allgemeine politische Situation eine liberale war und der Markt danach verlangte. Während des Zweiten Weltkrieges wurden zahlreiche kommunistische Schriftsteller aufgrund ihrer politischen Einstellung engagiert und dazu angehalten kritische bzw. anti-faschistische Drehbücher zu schreiben. Die Studios begannen, Inhalte zu fördern, die die *CPUSA* und die Liberalen schon in den 1930ern verfolgten. Dies war aber nur eine der seltenen Gelegenheiten für die in Hollywood tätigen Kommunisten Beruf und liberale Überzeugungen miteinander verschmelzen zu lassen.³⁵⁶

Aber auch diese von Kommunisten produzierten Filme unterschieden sich nicht sonderlich von anderen Filmen der Hollywoodindustrie. Was sie auszeichnete, war eine realistische Perspektive und die Meidung rassistischer oder sexistischer Stereotypen. Obwohl die Kritik am Studiosystem groß war, wagte es aber keiner der Hollywood-Kommunisten eine eigene Filmkompanie zu gründen und sich von der Filmindustrie, die Geld und Ruhm versprach, loszulösen.³⁵⁷

Communists were a special, but not distinct, species within the movie genus. As a group, they stood for progressive ideas, for selfless charitable work, for professional, social, and political improvements, and for more realistic movies.³⁵⁸

³⁵⁴ Vgl. Georgakas, Dan: Frontier Films. In: Crowdus, Gary: The political companion to American Film. Chicago, London: Dearborn 1994. S.160

³⁵⁵ Ceplair, Larry: The Communist Party in Hollywood. S.66

³⁵⁶ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.178

³⁵⁷ Vgl. Ceplair, Larry: The Communist Party in Hollywood. S.69

³⁵⁸ Ebda.

Auch die *CPUSA* zeigte, trotz Engagement im theoretischen Bereich, kein Verständnis für den künstlerischen Prozess hinter einer Filmproduktion und gab sich in ihrer Forderung nach Propagandafilmen oft realitätsfern. Albert Maltz sprach von einer „distinct theoretical narrowness among party leaders and they exhibited a limited tolerance for debate and criticism from the intellectual and artistic members.“³⁵⁹ Für viele reaktionäre Künstler war die Arbeit in Hollywood daher sehr unbefriedigend, da sie sich durch die Mitgliedschaft in der Partei neue Themen erhofften, die ihnen durch das profitorientierte Studiosystem jedoch verschlossen blieben. Die Arbeit der *CPUSA* in Hollywood, so hebt Ceplair hervor, war von einer Doppelmoral geprägt. Zwar wurde die „Proletarisierung“ des Films propagiert, jedoch wurde weniger Wert auf den Inhalt des Films als auf den Einfluss und die finanzielle Unterstützung, den die Partei durch Hollywood-Stars erhalten könne gelegt.³⁶⁰

The golden era of the Hollywood Communists had come to an end. They had lost influence in their own unions; their mass Popular Front organizations were losing the support of genuine liberals who had once willingly cooperated with the Reds; and they began to be viewed, even in Hollywood, as puppets of Moscow whose patriotism had been a charade.³⁶¹

³⁵⁹ Zitiert nach: Ebda. S.68

³⁶⁰ Vgl. Ceplair, Larry: The Communist Party in Hollywood. S.68

³⁶¹ Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.122

6 Die Hollywood-Verhöre

Die allgemeine außen- und innenpolitische Situation Amerikas, die wirtschaftliche Notlage des Studiosystems, die Gewerkschaftsstreiks und die damit einhergehende Angst vor einem Boykott, betten die Verhöre des *HUAC* in einen größeren politischen Kontext, der nicht außer Acht gelassen werden sollte. Ohne diesen Zusammenhang kann das Ausmaß der Verhöre nicht umfassend analysiert werden.

Wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat, war Anti-Kommunismus und Anti-Semitismus schon vor den *HUAC*-Verhören 1947 in Hollywood etabliert und wurde von Konservativen und christlichen Gruppierungen besonders zur Denunziation von Gewerkschaftern oder Liberalen genutzt.

Das 1938 gegründete *House on Un-American Activities Committee*, untersuchte zunächst das *Federal Theater Project*, bevor es sich auf die Filmindustrie in Hollywood spezialisierte.³⁶² Bereits 1940 wurden, nachdem ein Spion in die *CPUSA* eingeschleust wurde und vor dem Komitee aussagte, über 20 Stars (darunter James Cagney und Humphrey Bogart) vorgeladen und der Zusammenarbeit mit der Kommunistischen Partei beschuldigt. Schon damals bot das *HUAC* den Verhörten auch eine Möglichkeit, sich von den Anschuldigungen freizusprechen. Auf diese sogenannten „Clearance-Verfahren“ soll später genauer eingegangen werden. Die Untersuchungen waren willkürlich und führten zu keinem Ergebnis, sodass sie schließlich zu Kriegsbeginn eingestellt wurden.³⁶³

Neben dem *HUAC* gab es ein weiteres Komitee, das sich explizit der Säuberung des „Roten Hollywood“ verschrieb. Jack Tenneys *Joint Fact-Finding Committee on Un-American Activities* machte sich 1943, inspiriert durch die Disney-Streiks, daran die Filmindustrie genauer zu untersuchen. Herb Sorell, Kopf der *Conference of Studio Unions* war einer der ersten Angeklagten und gab die Richtung der weiteren Untersuchungsgebiete vor. Da der Fokus auf den Inhalt der Filme gesetzt wurde, wurden bald die Drehbuchautoren und ihre Vertretung, die *SWG*, zum Hauptuntersuchungs-

³⁶² Vgl. Schwartz, Nancy Lynn: *The Hollywood Writers' Wars*. S.136

³⁶³ Vgl. Muscio, Giuliana: *Hexenjagd in Hollywood. Die Zeit der Schwarzen Listen*. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik 1982. S. 46

gegenstand des Komitees.³⁶⁴ Das Tenney-Komitee ähnelte dem *HUAC* also nicht nur in der Namensgebung, sondern auch inhaltlich hinsichtlich ihrer Vorgehensweise und Zielgruppe, weswegen es auch scherzhaft „Little Dies Committee“, nach dem damaligen *HUAC*-Anführer Martin Dies, genannt wurde.³⁶⁵

Between 1941 and 1949, Tenney's committee spent almost \$80,000 on investigation and sessions looking into communist activities in California without ever sending so much as one communist to jail.³⁶⁶

Das unter Martin Dies gegründete Komitee (*HUAC*) wurde 1945 (unter dem Repräsentanten Rankin) zu einem ständigen Komitee ernannt und erfuhr 1946 unter J. Parnell Thomas und durch die republikanische Mehrheit im Kongress einen neuen Aufschwung.³⁶⁷ In all dieser Zeit unterhielt das *HUAC* enge Verbindungen mit antisemitischen und faschistischen Gruppierungen, sowie dem *FBI*, das das Komitee mit Namen und sensiblen Daten versorgte. Bereits 1943 brachen *FBI*-Agenten in die Büroräume der *CPUSA* ein und fotokopierten Mitgliedskarten von Personen der Hollywood-Sparte. Erneute Einbrüche im Jahr 1947 stellten die Aktualität ihrer Unterlagen sicher und vervollständigten diese. Das *HUAC* verfügte also bereits vor seinen Verhören im Jahr 1947 über alle Namen der „Hollywood-Linken“. Die spätere Einteilung der Angeklagten in „freundliche“ und „unfreundliche“, also kooperative und unkooperative Zeugen geht aus diesen Unterlagen hervor. Durch die veränderten politischen Umstände konnten die lang geplanten, aber durch die Zusammenarbeit der USA mit der UdSSR im Zweiten Weltkrieg gescheiterten Untersuchungen nun stattfinden.³⁶⁸

Auch die *MPA* und der Medienmogul William Randolph Hearst unterstützten das *HUAC* und behaupteten, dass sich kommunistische Propaganda in den Filmen des Zweiten Weltkriegs finden lassen würde. Da vorwiegend der Filminhalt untersucht wurde, legte man die Aufmerksamkeit auf Drehbuchautoren und jene Gewerkschaften, die in den Streiks bereits aufgefallen waren.³⁶⁹

³⁶⁴ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.157

³⁶⁵ Vgl. Schwartz, Nancy Lynn: *The Hollywood Writers' Wars*. S.156

³⁶⁶ Ebda. S.160

³⁶⁷ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood*. S.137

³⁶⁸ Vgl. Humphries, Reynold: *Hollywood's Blacklist*. S.78f.

³⁶⁹ Vgl. Lev, Peter (Hg.): *Transforming the Screen*. S.65

Die Zusammenschließung von konservativen Gruppierungen zu einer anti-kommunistischen Front führte nicht nur zu den Untersuchungen durch das *HUAC*, sondern schwächte die Hollywood-Linke so sehr, dass sie zur Zeit der Verhöre „basically relied on their own resources to survive.“³⁷⁰

Dies verdeutlicht einen wichtigen Punkt, in dem sich die *HUAC*-Verhöre von 1947 und 1951 von anderen Untersuchungen, die in Hollywood durchgeführt wurden, unterscheiden:

This time – and for the first time in its history – the Hollywood community did not stick together in its own defense; it fractured along political lines of left and right, and the results were devastating, not only for all the individuals affected, but also for the industry as a whole.³⁷¹

6.1 *HUAC*-Verhöre 1947

Im Frühjahr des Jahres 1947 begann das *HUAC* unter J. Parnell Thomas seine Untersuchungen in Hollywood und fand seinen ersten Verdächtigen in dem Exil-Deutschen Hanns Eisler. Der Komponist eines bekannten Marschliedes für die Sowjetunion und ein Anhänger der kommunistischen Bewegung wurde zu einem leichten Ziel für das Komitee.³⁷² Der „Karl Marx der Musik“, wie er abschätzig von *HUAC*-Mitgliedern genannt wurde, arbeitete auch an der Musik zu vielen Filmen wie Fritz Langs „*Hangman also Die*“ (1942), für das Bertolt Brecht das Drehbuch verfasste. Er wurde aufgrund des Vorwurfes der Spionage des Landes verwiesen.³⁷³

Dies war der Beginn einer Reihe von Untersuchungen in Hollywood. Im Mai 1947 wurden bereits 14 freundliche Zeugen (darunter Sam Wood, Adolphe Menjou, Gary Cooper, Robert Taylor, Ayn Rand, Lela Rogers oder Jack Warner)³⁷⁴, vorwiegend Mitglieder der *Motion Picture Alliance*, in geheimen Anhörungen verhört. Obwohl die Öffentlichkeit von diesen Verhören ausgeschlossen war, wurden bald viele Namen

³⁷⁰ Ceplair, Larry: *The Communist Party in Hollywood*. S.70

³⁷¹ Deutsch, James I.: *Hunting Communists and Shooting Films*. S.126

³⁷² Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood*. S.138

³⁷³ Vgl. Muscio, Giuliana: *Hexenjagd in Hollywood*. S. 50

³⁷⁴ Vgl. Humphries, Reynold: *Hollywood's Blacklist*. S.81f.

von Kommunisten, darunter zahlreiche Drehbuchautoren, in den Medien veröffentlicht. Der Studioboss Jack Warner zeigte sich besonders kooperativ und nannte zahlreiche Namen, die vor allem mit der *Screen Writers Guild* in Verbindung standen. Er war somit der erste Studiomogul, der sich dem *HUAC* fügte und bereitwillig seine Macht aufgab. Louis B. Mayer war einer der wenigen, der sich nicht so einfach bevormunden lassen wollte und sich gegen diese Form von politischer Zensur stellte.³⁷⁵ „Nobody can tell me how to run my studio.“³⁷⁶

Radosh und Radosh heben die symbiotische Beziehung zwischen den Produzenten und den Linken hervor. Noch während des Zweiten Weltkrieges profitierten die Mogule von den kommunistischen Schriftstellern und ihrem Umgang mit bestimmten Themen, den Autoren wiederum war ein lukrativer Arbeitsplatz sicher. Viele Produzenten waren noch nicht dazu bereit, sich von den erfolgreichen Autoren zu trennen.³⁷⁷

Die Opposition gegen das offen anti-semitische *HUAC* bröckelte bald und die Studio-bosse mussten sich dem Druck der Anti-Kommunisten und der von ihr ausgehenden Macht beugen. Die Stimmung der Gewerkschaftstreiks lag noch immer in der Luft und man konnte es nicht riskieren erneut mit Kommunisten in Verbindung gebracht zu werden, da die Gefahr vor Boykotts zu groß war. Bald gingen die Produzenten mit dem *HUAC* konform, denn sie waren „fearful of the negative publicity associated with being the employers of Communists.“³⁷⁸

Aufgrund der im Mai abgehaltenen Anhörungen und der vielen bereitwilligen Zeugnisaussagen, sah sich das *HUAC* in seinen Anschuldigungen bestätigt und leitete ein öffentliches Verfahren über „Communist Infiltration of the Motion Picture Industry“ im Oktober desselben Jahres ein. Robert E. Stripling meint: „(...) we obtained enough preliminary testimony to make a public hearing imperative.“³⁷⁹ In der Eröffnungsrede des Vorsitzenden J. Parnell Thomas am 20.Oktober 1947 wird der Ein-

³⁷⁵ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.259

³⁷⁶ Zitiert nach: Ebda.

³⁷⁷ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood*. S.139f.

³⁷⁸ Wheeler, Mark: *Hollywood Politics and Society*. S.109

³⁷⁹ Zitiert nach: Bentley, Eric: *Thirty Years of Treason. Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968*. New York: Viking Press 1971. S.110

fluss des Hollywood-Films auf das Denken und Handeln der Amerikaner verdeutlicht und eine Untersuchung des *HUAC* auf diesem Gebiet somit legitimiert.

With such vast influence over the lives of American citizens as the motion-picture industry exerts, it is not unnatural – in fact, it is very logical- that subversive and undemocratic forces should attempt to use this medium for Un-American purposes.³⁸⁰

Er fährt fort: „I have every confidence that the vast majority of movie workers are patriotic and loyal Americans.“³⁸¹

Trotzdem sei dem Komitee aus vorangegangenen Untersuchungen bekannt, dass Kommunisten das Medium als Propaganda missbrauchten, indem sie Führungspositionen einnahmen, Botschaften in Filme einschleusten und Gewerkschaften besetzten, um somit eine totalitäre Regierungsform zu forcieren. Es bestehe eine tatsächliche Bedrohung, die von einer kleinen aber gefährlichen Gruppe ausginge, was die Formierung anti-kommunistischer Gruppen in Hollywood bestätige. Trotz der Gefahr hob J. Parnell Thomas den Wunsch nach einer fairen Untersuchung hervor. Denn Ziel des *HUAC* war es nicht, Menschen zu denunzieren, sondern Fakten zu veröffentlichen.³⁸² „All we are after are the facts.“³⁸³

Insgesamt wurden 43 Personen zu den Verhören in Washington vorgeladen. 24 waren freundliche Zeugen, wovon viele schon im Mai aussagten. Die übrigen 19 waren unfreundliche Zeugen; also offenkundige Kommunisten und Liberale, die durch die *MPA* als Verdächtige genannt wurden. Die Neunzehn waren (in alphabetischer Reihenfolge): Alvah Bessie, Herbert Biberman, Bertolt Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Edward Dmytryk, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Lewis Milestone, Samuel Ornitz, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen, Waldo Salt, Adrian Scott und Dalton Trumbo.³⁸⁴

³⁸⁰ Zitiert nach: Critchlow, Donald D./ Raymond, Emilie: *Hollywood and Politics. A Sourcebook*. S.147

³⁸¹ Zitiert nach: Ebda.

³⁸² Vgl. Ebda. S.148f.

³⁸³ Zitiert nach: Ebda. S.149

³⁸⁴ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood*. S.143

In der ersten Woche der öffentlichen Untersuchungen wurden zunächst die freundlichen Zeugen verhört, unter denen auch einige Produzenten wie Jack Warner, Sam Wood, Louis B. Mayer und Walt Disney waren. Diese wollten nicht für die politische Haltung ihrer Arbeiter verantwortlich gemacht werden und beriefen sich darauf, dass es keine klaren Regelungen bezüglich der Einstellung von Kommunisten gab. Sie distanzierten sich allgemein von der kommunistischen Ideologie und der Kommunistischen Partei, wollten aber nicht, dass in ihre Arbeitsweise, also wen sie einstellten, eingegriffen wurde.³⁸⁵

Sie sahen zwar die Gefahr einer kommunistischen Infiltration gegeben, beteuerten aber stets, dass dies in ihren Studios nicht möglich wäre.

Mr. Smith: Do you feel that there is a threat of communism in the motion-picture industry?

Mr. Disney: Yes, there is, and there are many reasons why they would like to take it over or get in and control it, or disrupt it, but I don't think they have gotten very far, and I think the industry is made up of good Americans, just like in my plant, good, solid Americans.³⁸⁶

Jack Warner meinte in seiner Aussage, dass die Filme durch mehrere Zensurinstanzen kontrolliert wurden und dadurch kommunistische Propaganda gar nicht möglich gewesen wäre. Seiner Meinung nach würden mehrere Harvard-Absolventen benötigt, um diese zu entschlüsseln. Trotzdem nannte er bereitwillig die Namen einiger Drehbuchautoren.³⁸⁷

Die Exzerpte der *HUAC*-Verhöre, die Eric Bentley in seinem Werk „Thirty Years of Treason“ gesammelt hat, geben einen guten Überblick über die Art und Weise, wie das Komitee vorging und auf welche Schwerpunkte es sich spezialisierte. Alle freundlichen Zeugen waren für die Abschaffung der *CPUSA* und sahen von der legalen Partei eine Gefahr ausgehen, die gebannt werden musste, natürlich unter der Einhaltung amerikanischer, ergo demokratischer, Werte. Das *HUAC* erfülle in dieser Hinsicht eine äußerst wichtige aufklärerische Position.

³⁸⁵ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.149f.

³⁸⁶ Zitiert nach: Critchlow, Donald D./ Raymond, Emilie: Hollywood and Politics. A Sourcebook. S.156

³⁸⁷ Vgl. Deutsch, James I.: Hunting Communists and Shooting Films. S.128

Mit der russisch-stämmigen Schauspielerin und Drehbuchautorin Ayn Rand glaubte man eine Expertin zum Thema „Propaganda“ gefunden zu haben, als man im Verhör auf den pro-sowjetischen Film „Song of Russia“ (1944) zu sprechen kam.

MR. STRIPLING: Would you give the Committee a breakdown of your summary of the picture relating to either propaganda or an untruthful account or distorted account of conditions in Russia?

MISS RAND: Yes. First of all, I would like to define what we mean by propaganda. We have all been talking about it, but nobody has stated just what they mean by propaganda. Now, I use the term to mean that Communist propaganda is anything which gives a good impression of Communism as a way of life. Anything that sells people the idea that life in Russia is good and that people are free and happy would be Communist propaganda.³⁸⁸

Ihre extreme Position wird im Laufe des Verhörs deutlich:

MR. McDOWELL: You paint a very dismal picture of Russia. You made a great point about the number of children who were unhappy. Doesn't anybody smile in Russia any more?

MISS RAND: Well, if you ask me literally, pretty much no.

MR. McDOWELL: They don't smile?

MISS RAND: Not quite that way, no. If they do, it is privately and accidentally. Certainly, it is not social. They don't smile in approval of their system.³⁸⁹

Ayn Rand publizierte 1950 einen „Filmführer für Amerikaner“, der den richtigen Umgang mit Themen vorschrieb. Mit ihren Ratschlägen wie: „Das System des freien Unternehmertums nicht beleidigen; Keine einfachen Menschen verherrlichen; Das Scheitern nicht glorifizieren; Keine Industriellen beleidigen; [...]“³⁹⁰ etc. gab sie Richtlinien für Propaganda vor.

Der Schauspieler Adolphe Menjou sah die Gefahr der kommunistischen Propaganda in einfachen Entertainment-Filmen wie „Mission to Moscow“ (1943) oder „North Star“

³⁸⁸ Abgedruckt in: Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. S.112

³⁸⁹ Abgedruckt in: Ebda. S.118

³⁹⁰ Zitiert nach: Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.62

(1943) gegeben.³⁹¹ Subversive Elemente erkenne man „by a look, by an inflection, by a change in the voice. I have never seen it done, but I think it could be done.“³⁹²

In vielen Aussagen, wie z.B. denen von Schauspieler Robert Taylor oder Gary Cooper, wird die tiefe Abneigung gegenüber Kommunisten oder schlichte Unwissenheit deutlich:

MR. TAYLOR: Well, sir, if I were given the responsibility of getting rid of them I would love nothing better than to fire every last one of them and never let them work in a studio or in Hollywood again. However, that is not my position.³⁹³ [...] If I had my way about it they would all be sent back to Russia or some other unpleasant place (*Loud applause*) and never allowed back in this country.³⁹⁴

Auf die Frage, ob die Kommunistische Partei in Amerika verboten werden sollte, antwortete der Schauspieler Gary Cooper:

MR.COOPER: I think it would be a good idea, although I have never read Karl Marx and I don't know the basis of Communism, beyond what I have picked up from hearsay. From what I hear, I don't like it because it isn't on the level. So I couldn't possibly answer that question.³⁹⁵

Einige der freundlichen Zeugen sahen die Verhöre als Bühne für ihre Selbstdarstellung als amerikanische, loyale und ehrenhafte Bürger. Sie hoben ihren Patriotismus und ihren Willen, subversive Tätigkeiten in den Studios zu bekämpfen, hervor. „They did not name names but lent (their) names.“³⁹⁶

Die für die Legitimität des HUAC negativ wertbare Kernaussage der Verhöre der freundlichen Zeugen kann in Ronald Reagans Ausspruch zusammengefasst werden: „I do not believe that Communists have ever at any time been able to use the motion-picture screen as a sounding board for their philosophy or ideology.“³⁹⁷

³⁹¹ Vgl. Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. S.121

³⁹² Abgedruckt in: Ebda. S.122

³⁹³ Abgedruckt in: Ebda. S.140

³⁹⁴ Abgedruckt in: Ebda. S.142

³⁹⁵ Abgedruckt in: Ebda. S.153

³⁹⁶ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.281

³⁹⁷ Abgedruckt in: Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. S.147

Einerseits wurde die Gefahr vor kommunistischer Subversion in Filmen betont, andererseits beteuerten die Produzenten, dass die amerikanische Filmindustrie eine durchwegs demokratische sei, in der keine offensichtliche Propaganda möglich wäre. Das eröffnete aber auch die Möglichkeit, in jegliche Form von liberalem Gedankengut, kommunistische Propaganda zu deuten. So konnte schon in den Verhören im Mai dem Film „Tender Comrade“ (1943) aufgrund der Dialogzeile „Share and share alike, that’s democracy“, die in dieser Form eigentlich nie im Film vorkommt, kommunistische Propaganda vorgeworfen werden.³⁹⁸

In der zweiten Woche der Anhörungen sollten die neunzehn unfreundlichen Zeugen vernommen werden. Unter ihnen waren sechzehn Drehbuchautoren und insgesamt zehn mit jüdischem Glauben (Milestone, Collins, Kahn, Maltz, Rossen, Ornitz, Lawson, Bessie, Biberman, Cole)³⁹⁹. Von diesen Neunzehn wurden nur elf tatsächlich verhört, bevor die Untersuchungen plötzlich eingestellt wurden.⁴⁰⁰

Die Neunzehn erarbeiteten mit ihren Anwälten Robert Kenney und Bartley Crum eine Strategie, wie mit dem Ausschuss richtig zu verfahren sei. Der Kern dieser Strategie war es, die Gesetzmäßigkeit des *HUAC* zu hinterfragen und sich auf den Ersten Zusatzartikel der Verfassung zu berufen. Mit dem Argument des Rechts auf freie Meinungsäußerung, war man optimistisch gestimmt und glaubte fest an einen Sieg.⁴⁰¹

Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.⁴⁰²

Bertolt Brecht hatte keine amerikanische Staatsbürgerschaft und stand dadurch nicht unter dem Schutz des amerikanischen Gesetzes. Er löste sich also von der Strategie der Neunzehn und floh einen Tag nach seiner Anhörung zurück nach Deutschland.

³⁹⁸ Vgl. Humphries, Reynold: Hollywood’s Blacklist. S.84

³⁹⁹ Vgl. Navasky, Victor S.: Naming Names. New York: Hill and Wang 2003. S.113

⁴⁰⁰ Vgl. Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. S.209

⁴⁰¹ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.143-146.

⁴⁰² Erster Zusatzartikel. In: Archives:

http://www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html Abgerufen am: 9.6.2011

Viele bedeutende Personen wie Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Thomas Mann oder Arnold Schönberg, die einst Amerika als Exil wählten, verließen zu jener Zeit freiwillig das Land. Die ursprünglich 19 unfreundlichen Zeugen reduzierten sich also auf zehn Personen, die als *Hollywood Ten* in die Geschichte eingingen.⁴⁰³

Die Verhöre verliefen jedoch anders als geplant und die Umsetzung der Strategie erwies sich als schwierig. Als John Howard Lawson vor das Komitee trat, um ein Statement bezüglich seiner politischen Einstellung und seiner Rechte zu verlesen, entgegnete ihm der Vorsitzende J. Parnell Thomas: „I don't care to read any more of the statement. The statement will not be read. I read the first line.“⁴⁰⁴

MR. STRIPLING: Mr. Lawson, are you now or have you ever been a member of the Communist Party of the United States?

MR. LAWSON: In framing my answer to that question I must emphasize the points that I have raised before. The question of Communism is in no way related to this inquiry, which is an attempt to get control of the screen and to invade the basic rights of American citizens in all fields.⁴⁰⁵

In dem Versuch, die Frage nach seiner Parteizugehörigkeit in seinen eigenen Worten zu beantworten kommt es zu einem Tumult im Saal.

THE CHAIRMAN (*pounding gavel*): Stand away from the stand –

MR. LAWSON: I have written Americanism for many years, and I shall continue to fight for the Bill of Rights, which you are trying to destroy.

THE CHAIRMAN: Officers, take this man away from the stand – (*Applause and boos.*)⁴⁰⁶

Die unfreundlichen Zeugen wurden aufgefordert, die Fragen mit „Ja“ oder „Nein“ zu beantworten und jegliche Hinterfragung der Legalität des HUAC wurde abgewehrt.

THE CHAIRMAN: I want to know whether you can answer the question yes or no.

MR. LARDNER: If you did, for instance, ask somebody about that you might ask him-

⁴⁰³ Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.64

⁴⁰⁴ Abgedruckt in: Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. S.153

⁴⁰⁵ Abgedruckt in: Ebda. S.157

⁴⁰⁶ Abgedruckt in: Ebda. S.158

THE CHAIRMAN: Well, now, never mind what we might ask him. We are asking you now, Are you a member of the Screen Writers Guild?

MR. LARDNER: But-

THE CHAIRMAN: You are an American-

MR. LARDNER: But that is a question-

THE CHAIRMAN: - and Americans should not be afraid to answer that.

MR. LARDNER: Yes, but I am also concerned as an American with the question of whether this Committee has the right to ask me-

THE CHAIRMAN: Well, we *have* got the right, and until you prove that we haven't got the right, then you have to answer that question.⁴⁰⁷

Die Angeklagten wurden weiter unter Druck gesetzt, indem ihre Loyalität zu Amerika öffentlich angezweifelt wurde.

THE CHAIRMAN: It is not a question of our wanting you to answer that. It is a very simple question. Anybody would be proud to answer it – any real American would be proud to answer the question, „Are you or have you ever been a member of the Communist Party?“ – any real American.

MR. LARDNER: it depends on the circumstances. I could answer it, but if I did, I would hate myself in the morning.

THE CHAIRMAN: Leave the witness chair.⁴⁰⁸

Da die HUAC-Verhöre keine richtigen Prozesse im juristischen Sinn waren, hatten die Angeklagten kein Recht auf ein Kreuzverhör und konnten auch keine Beweise zum Beleg ihrer Unschuld darlegen. Die Ausschussmitglieder standen wiederum unter parlamentarischem Schutz und konnten nicht gerichtlich belangt werden. Die Gesetzeslage entpuppte sich als sehr diffizil und die Berufung auf den Ersten Zusatzartikel hatte seine Tücken, denn zur seiner Geltendmachung mussten einige Bestimmungen beachtet werden. Antworteten die Angeklagten bei der Frage nach der Parteizugehörigkeit mit „Ja“ oder „Nein“, waren sie gezwungen, alle anderen Fragen des Komitees zu beantworten und auch Namen von anderen Parteimitgliedern bekannt zu geben. Weigerten sich die Verhörten aber zu antworten oder gaben eine Falschaussage, wurden sie wegen Missachtung des Kongresses verurteilt. Obwohl nicht alle zehn Angeklagten Mitglieder der Partei waren, beschlossen sie als Einheit aufzu-

⁴⁰⁷ Abgedruckt in: Ebda. S.186

⁴⁰⁸ Abgedruckt in: Ebda. S. 187

treten und sich solidarisch zu zeigen. Die unfreundlichen Zeugen waren dem Komitee also hilflos ausgeliefert.⁴⁰⁹

Die Meinungen zum *HUAC* gingen auseinander und immer mehr kritische Stimmen wurden laut, die die Gesetzesmäßigkeit der Verhöre anzweifelte. Eine Erklärung und Verteidigung der Vorgehensweise des Komitees lieferte Richard Nixon, ein Ausschussmitglied des *HUAC*, der unfreiwillig die verworrene Logik der Antikommunisten enttarnte:

Was die gesetzliche Befugnis des Ausschusses angeht, unamerikanische Tätigkeiten zu untersuchen, so glaube ich, daß diese Befugnis eindeutig gegeben ist. Wir müssen erkennen, daß die Gesetzgebung zu Fragen, die die Meinungs-, die Rede- und die Versammlungsfreiheit berühren, uns auf ein sehr heikles Rechtsterrain führt, wo größte Sorgfalt und Besonnenheit am Platze sein sollten. [...] Nur, wenn wir eine umfassende Untersuchung und ein umfassendes Studium der betreffenden Fragen erlauben, werden wir die Verabschiedung unüberlegter Gesetze vermeiden, die grundsätzliche Rechte auf Dauer beeinträchtigen würden. [...] Und deshalb gebietet es unsere nationale Sicherheit, daß wir angemessene rechtliche Schritte unternehmen, um unsere freien amerikanischen Institutionen vor der Unterwanderung und Beherrschung durch jene zu schützen, die der kommunistischen Sache dienen.⁴¹⁰

Die *Hollywood Ten* wurden schließlich wegen Missachtung des Kongresses angeklagt und zu einer Geldstrafe von bis zu 1.000 US Dollar und einer Freiheitsstrafe von einem Jahr verurteilt, die sie 1950 antreten mussten.⁴¹¹

6.1.1 *Committee for the First Amendment*

Trotz der Bedrohung durch die politische Rechte und die anscheinende Allmacht des *HUAC*, das sich über die Verfassung hinwegsetzte, konnte sich zur Zeit der ersten Verhöre eine Opposition zum Komitee entwickeln.

Mit der Bekanntgabe der Vorladungen bildete sich das *Committee for the First Amendment (CFA)*, eine Gruppe zur Wahrung der Grundrechte, die von Philip Dunne, William Wyler und John Huston gegründet wurde. Zahlreiche Stars und Holly-

⁴⁰⁹ Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.68f.

⁴¹⁰ Abgedruckt in: Biberman, Herbert J.: Salz der Erde. Geschichte des Films. Berlin: Das Arsenal 1977. S.15

⁴¹¹ Vgl. Humphries, Reynold: Hollywood's Blacklist. S.100f.

wood-Größen wie Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Billy Wilder, John Ford, Katherine Hepburn, Kirk Douglas, Henry Fonda,... etc. engagierten sich für die Anliegen des Komitees.⁴¹² Jedoch nur einige wenige Studiobosse erklärten sich dazu bereit, der Organisation finanziell zu helfen. (Jerry Wald, William Goetz)⁴¹³

Das CFA war zur Unterstützung der *Hollywood Ten* im Oktober 1947 in einem eigens gecharterten Flugzeug nach Washington gereist, um dem HUAC eine Petition mit 500 Unterschriften von Personen vorzulegen, die sich gegen die Unterdrückung der Rede- und Meinungsfreiheit einsetzten und gegen eine Anschwärzung der Filmindustrie stark machten. Die Mitglieder des CFA hielten Pressekonferenzen ab und veranstalteten Demonstrationen, gaben Interviews und hatten allgemein eine sehr starke Medienpräsenz. Am Tag der Verhöre der unfreundlichen Zeugen ging sogar die von der CFA gestaltete Radioshow „Hollywood Fights Back“ über den Äther, in der sie zum Protest aufriefen. Das Komitee war mit diesem Radioprogramm höchst erfolgreich, sodass sie kurz darauf erneut auf Sendung gingen.⁴¹⁴ „One after another the stars stepped up to the ABC microphone to denounce HUAC, uphold the First Amendment, and defend Hollywood, but left unmentioned the nineteen "unfriendly" witnesses.“⁴¹⁵

Das CFA betonte immerfort, ausschließlich das Recht auf Meinungsfreiheit zu vertreten und für eine größere Sache als die Hollywood Neunzehn einzustehen. Sie wollten nicht mit den Angeklagten und ihrer politischen Überzeugung bzw. mit Kommunisten in Verbindung gebracht werden und so wenig Angriffsfläche wie möglich liefern. Um nicht als Sympathisanten abgestempelt zu werden, verwehrte die CFA Kommunisten sogar den Beitritt.⁴¹⁶

Die Angeklagten konnten sich also nicht auf die uneingeschränkte Unterstützung des *Comittee for the First Amendment* verlassen, worauf sich die Situation im Laufe der

⁴¹² Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.57

⁴¹³ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.276

⁴¹⁴ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.151

⁴¹⁵ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.282

⁴¹⁶ Vgl. Ebda. S.276

Verhöre verschlimmerte. Die öffentliche Meinung zu den unfreundlichen Zeugen wandelte sich und die einstigen Unterstützer wendeten sich langsam ab. Mit der Verurteilung der Zehn zeigte die Macht des „Red Baitings“ erneut seine Wirkung und es wurde begonnen sich nicht nur von der kommunistischen Linie zu distanzieren, sondern sich vehement dagegen zu stellen. „After the hearings, the élan and commitment of CFA members began to fade.“⁴¹⁷

Selbst Humphrey Bogart, einst Gesicht des *Committee for the First Amendment*, musste sich öffentlich von dem CFA distanzieren, um seine Karriere in Hollywood zu retten. Er verfasste zu diesem Zweck ein Statement, das im *Photoplay Magazin* veröffentlicht wurde.⁴¹⁸ Darin stellte er klar: „I am not a Communist. I am not a Communist sympathizer. I detest Communism just as any other decent American does.“⁴¹⁹ Der Flug des CFA nach Washington war „ill-advised, even foolish“⁴²⁰. Außerdem betonte er seine Loyalität, im Sinne des Nachkriegskonsens: „I am an American. And very likely, like a good many of the rest of you, sometimes a foolish and impetuous American.“⁴²¹

Viele Liberale folgten Bogarts Beispiel und gaben den Kampf gegen das HUAC mit allen dazugehörigen Konsequenzen auf.

The liberals of the late forties and early fifties who opposed the blacklist and supported the First Amendment yet ignored the Ten, and then the dozens, and finally the thousands of blacklisted because they disapproved of communism simply provided themselves with a ready excuse for their fear before HUAC.⁴²²

Die Mehrheit der Angeklagten ging dem Beruf des Drehbuchautors nach. Diese wurden nicht nur wegen ihrer politischen Einstellung, sondern auch wegen des Inhalts ihrer Filme angeklagt. Die *Screen Writers Guild* hätte, als politische Vertretung dieser Berufssparte, somit die Pflicht gehabt, diese zu verteidigen und sich für ihre Rechte

⁴¹⁷ Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.161

⁴¹⁸ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.291

⁴¹⁹ Abgedruckt in: Navasky, Victor S.: Naming Names. S.153

⁴²⁰ Ebda.

⁴²¹ Ebda.

⁴²² Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.292

einzusetzen. Doch auch die *SWG* distanzierte sich von den *Hollywood Ten* mit der Begründung:

[...] that the Ten had knowingly harmed Guild interests by linking the writer's union with communism in the public mind; that is, they had deliberately associated their refusal to answer the question about Guild membership with their refusal to answer the question about Communist Party membership.⁴²³

Obwohl die *SWG* eine anerkannte Gewerkschaft war und die Taktiken des *HUAC* missbilligte, beschloss ihre Führung, sich nicht in die Angelegenheiten des Komitees einzumischen, um nicht erneut Angriffsfläche von Anschuldigungen zu bieten. „This pattern – of condemning the Committee's tactics but conceding its premises – was endemic to all the talent guilds.“⁴²⁴

Es gab nur wenige Gruppierungen, die sich explizit zum Schutz der *Hollywood Ten* formierten, wie z.B. das *Freedom from Fear Committee* oder das *Committee to Free the Hollywood Ten*. Diese wollten durch Spendenaufrufe und Benefizveranstaltungen das Schicksal der Zehn abwenden und gegen Zensur mobil machen.⁴²⁵

Ein weiterer Versuch in dieser Hinsicht war die Produktion des Films „The Hollywood Ten“ im Jahr 1950 unter der Regie von John Berry und der Produktion von Paul Jarico und Joseph Strick. Die Zusammenfügung aus dokumentarischem Material und Interviews ließ zum ersten Mal die zehn Angeklagten zu Wort kommen. Der auf die moralischen Werte der Bevölkerung ansprechende Film änderte aber nichts an dem Gerichtsurteil. Die *Hollywood Ten* mussten ins Gefängnis und der Film kam, wie seine Macher und Teilnehmer, auf die Schwarze Liste.⁴²⁶

⁴²³ Ebda. S.294

⁴²⁴ Navasky, Victor S.: Naming Names. S.177

⁴²⁵ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.344

⁴²⁶ Vgl. Biberman, Herbert J.: Salz der Erde. S.239

6.1.2 Das „Waldorf Statement“

Eine weitere profunde Konsequenz aus den Verhören war der Beschluss des „Waldorf Statements“, das weitreichende Folgen nach sich zog. Am 24. und 25. November 1947 trafen die Produzenten Hollywoods, vertreten durch die *Motion Picture Association of America (MPAA)*, die *Association of Motion Picture Producers (AMPP)* und die *Independent Motion Picture Producers (IMPP)*, im Waldorf Astoria Hotel in New York zusammen, um die weitere Vorgehensweise in Bezug auf die *Hollywood Ten* zu besprechen. Die Bedrohung durch Boykottmaßnahmen, der damit verbundene Einnahmeverlust und der Druck durch New Yorker Behörden waren wesentliche Aspekte in der Entscheidungsfindung. Wie schon in Zensurfragen, sahen die Studio-bosse ihre autonome Stellung in der Filmindustrie durch mögliche weitere Maßnahmen des Komitees gefährdet. Durch selbstaufgelegte Regulationen wollte man einem massiven Eingreifen der Regierung in die Arbeitsweise der Industrie entgegenwirken.

⁴²⁷

Mit dem „Waldorf Statement“ gab man die Entlassung der *Hollywood Ten* bekannt, wehrte ein direktes Eingreifen somit ab, handelte aber im Sinne des HUAC:

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.⁴²⁸

Am 3. Dezember 1947 wurde das „Waldorf Statement“ schließlich veröffentlicht. Die Angeklagten wurden unter dem Vorwand, sie hätten gegen die Vorschriften ihres Vertrages mit dem Studio gehandelt, gekündigt. Genau genommen hätten sie gegen die „Moral Klausel“ verstoßen, die die Angestellten dazu auffordert, sich nach den moralischen Konventionen der Öffentlichkeit zu verhalten, sich und damit die Studios

⁴²⁷ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.329

⁴²⁸ Abgedruckt in: Ungerböck, Andreas (Hg.): *Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims*. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum. Wien: Viennale 2000. S.78.

nicht gesellschaftlich zu degradieren, die Allgemeinheit nicht zu schockieren oder anzugreifen.⁴²⁹

Dass viel eher politische als moralische Gründe für die Kündigungen verantwortlich waren, zeigt der nächste Auszug aus dem „Waldorf Statement“:

We will not knowingly employ a Communist or a member of any party or group which advocates the overthrow of the government of the United States by force or by any illegal or unconstitutional methods.⁴³⁰

Dieser Beschluss kann als Beginn der Schwarzen Liste gesehen werden und war das berufliche und soziale Todesurteil für Hunderte von Menschen.

Noch am Tag vor den Verhören versicherte Eric Johnston, als Vertreter der Produzenten, den Anwälten der Neunzehn: „Tell the boys not to worry. There´ll never be a blacklist. We´re not going to go totalitarian to please this committee.“⁴³¹

6.2 Die *HUAC*-Verhöre 1951

Im Jahr 1951 fanden schließlich erneut Verhöre durch das *HUAC* statt, die die vorangegangenen Verhöre in ihrem Ausmaß und ihren Folgen um ein Vielfaches überschreiten sollten. Während sich in den 1940er Jahren erst eine anti-kommunistische Front formierte, war diese in den 1950ern bereits ausgereift und in der amerikanischen Gesellschaft etabliert. Der Korea-Krieg, die Atombombentests der UdSSR und das Bekanntwerden der Spionagefälle schufen eine bedrohliche Atmosphäre, die anti-kommunistische Gesetzgebungen begünstigten und dem *HUAC* somit einen legalen Rahmen für erneute Untersuchungen bot.

Im März 1951 lud das *HUAC* erneut Personen der Filmindustrie vor. Diesmal wurde aufgrund der ergebnislosen Untersuchungen von 1947 nicht mehr der angeblich kommunistische Inhalt von Filmen inspiziert, sondern ehemalige Parteimitglieder aufgrund ihrer politischen Einstellung verhört. 90 freundliche Zeugen erklärten sich zu

⁴²⁹ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.331

⁴³⁰ Abgedruckt in: Ungerböck, Andreas (Hg.): *Blacklisted*. S.78.

⁴³¹ Zitiert nach: Humphries, Reynold: *Hollywood´s Blacklist*. S.96

einer Stellungnahme bereit, in der sie sich von ihrer kommunistischen Vergangenheit distanzieren wollten. Das *HUAC* strebte mit seinen Verhören eine groß angelegte Säuberung der Filmindustrie von subversiven Kräften an und forderte somit ein strenges Durchsetzen des „Waldorf Statements“.⁴³²

Es war aber nicht ausreichend, über die eigene politische Vergangenheit zu sprechen. Vielmehr forderte das *HUAC* Namen von anderen Kommunisten als Beweis des absoluten Bruchs mit der *CPUSA* und dem Kommunismus im Allgemeinen. Der erste, der vor dem Komitee aussagte war der Schauspieler Larry Parks. Durch Suggestivfragen und anderen Verhörtaktiken entlockte das Komitee dem Angeklagten die nötigen Informationen und schließlich auch einige Namen, wogegen sich der Schauspieler zu Beginn der Vernehmung noch vehement wehrte.⁴³³

MR.PARKS: Well, counsel, these – I would prefer not to mention names, if it is at all possible. I don't think it is fair to people to do this. I have come to you at your request. I will tell you everything that I know about myself, because I feel I have done nothing wrong, and I will answer any question that you would like to put to me about myself. I would prefer, if you will allow me, not to mention other people's names.⁴³⁴

Erst die Verhöre im Jahr 1951 und die bereitwillige Zusammenarbeit vieler Hollywoodstars mit dem *HUAC* etablierten die Schwarze Liste.⁴³⁵

Allein die Berufung vor das Komitee oder die Nennung als Kommunist - begründet oder unbegründet - bedeutete für die betroffene Person das Ende der Karriere in Hollywood. Aus diesem Grund stellten sich viele Angeklagte zunächst gegen die Praktik des „Namennennens“. Larry Parks meinte nachträglich: „I don't think this is a choice at all. I don't think this is really sportsmanlike. I don't think this is American. I don't think this is American justice.“⁴³⁶

Doch diese Praktik bewährte sich in der Bestrebung der Anti-Kommunisten, Hollywood von subversiven Elementen zu säubern. „The effort was futile. Virtually no

⁴³² Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.107

⁴³³ Vgl. Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. S.308-345

⁴³⁴ Abgedruckt in: Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. S.316

⁴³⁵ Vgl. Navasky, Victor S.: Naming Names. S.84

⁴³⁶ Zitiert nach: Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.373

Communists or former Communists escaped exposure, the lives and careers of the frequently named artists were even more lastingly blighted.“⁴³⁷ Laut Radosh und Radosh wurde dieser Effekt durch die Tatsache begünstigt, dass die Verhöre in einem nicht-öffentlichen Rahmen, also unter Ausschluss der Medien, abgehalten wurden und somit eine angenehme Atmosphäre für die Informanten geschaffen wurde.⁴³⁸

Ein für die Hollywood Linke schockierendes Geständnis kam von einem der ehemaligen *Hollywood Ten*, Edward Dmytryk.

MR.TAVENNER: Mr. Dmytryk, you were subpoenaed as a witness before this Committee in 1947?

MR.DMYTRYK: I was.

MR.TAVENNER: And you are one of those commonly referred to as the Hollywood Ten?

MR.DMYTRYK: I was.

MR.TAVENNER: I notice you say you “were”, rather than “are”.

MR.DMYTRYK: I don’t think I will be considered so much longer.

MR. TAVENNER: Your testimony today will throw considerable light on that subject?

MR.DMYTRYK: I imagine so, yes.⁴³⁹

Dmytryk bezeichnete sein politisches Engagement als Fehler und sah sich selbst als Opfer der kommunistischen Propaganda. Somit spielte er direkt in die Hände des HUAC. Seine Einstellung zur Nennung von Namen spaltet bis heute die Hollywood-Gemeinde und regte eine heftige Diskussion an.

MR.DMYTRYK.: [...] I think if a man says he is convinced that the Communist Party is a subversive or criminal organization, that he certainly shouldn’t mind giving names. I know that there have been comments – I don’t mean by the Communists but even among certain progressives and liberals – that people who talk are, in fact, informers.[...] I think the Communists, by using this word against people, are in effect admitting they are engaged in criminal activity.⁴⁴⁰

Ceplair und Englund betonen hierbei die enge Zusammenarbeit des HUAC mit dem FBI und die Bereitstellung von Materialien durch die Gewerkschaften. Die Informan-

⁴³⁷ Ebda. S.372

⁴³⁸ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.171

⁴³⁹ Abgedruckt in: Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. S.378

⁴⁴⁰ Abgedruckt in: Ebda. S.399f.

ten seien nicht der eigentliche Grund für die Vorladungen gewesen, da das Komitee bereits über alle Namen der Mitglieder der Kommunistischen Partei verfügte. Es wäre dem *HUAC* viel eher um Schlagzeilen und Publizität gegangen, welche ihre Tätigkeiten legitimierten.⁴⁴¹ Muscio sieht in den Verhören deshalb „entleerte Rituale, mit denen das *HUAC* Kommunisten demütigen wollte, indem es von ihnen den Verrat an Freunden verlangte; [...]“⁴⁴²

Die Angeklagten fanden sich in einer völlig neuen Situation wieder, in der die Berufung auf den Ersten Zusatzartikel als ausweglos erschien. Man entschied, sich nunmehr auf den Fünften Zusatzartikel der Verfassung zu berufen.

No person shall be held to answer for a capital, or otherwise infamous crime, unless on a presentment or indictment of a Grand Jury, except in cases arising in the land or naval forces, or in the Militia, when in actual service in time of War or public danger; nor shall any person be subject for the same offence to be twice put in jeopardy of life or limb; nor shall be compelled in any criminal case to be a witness against himself, nor be deprived of life, liberty, or property, without due process of law; nor shall private property be taken for public use, without just compensation.⁴⁴³

Doch diese Strategie barg ähnliche Komplikationen wie der Erste Zusatzartikel. Man durfte sich nur auf diesen Zusatzartikel berufen „to avoid both self-incrimination and incriminating others.“⁴⁴⁴ Schieg man aber, wurde man verdächtigt, etwas zu verbergen. Die Berufung auf den Fünften Zusatzartikel führte also, egal mit welcher Auslegung, zu einem Platz auf der Schwarzen Liste.⁴⁴⁵

Die Verhöre wurden bis ins Jahr 1953 fortgeführt und schlossen alle möglichen Bereiche wie die Filmbranche, das Radio oder die Theater mit ein. Aufgrund der Paranoia, die zum Großteil durch die Entwicklung der Schwarzen Liste ausgelöst wurde, waren die Angeklagten auf sich alleine gestellt und mussten sich dem Prozedere des *HUAC* und seiner Befürworter fügen. „Perhaps due to the tenor of the times, the

⁴⁴¹ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.378

⁴⁴² Muscio, Giuliana: *Hexenjagd in Hollywood*. S.114

⁴⁴³ Fünfter Zusatzartikel. In: Archives:

http://www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html Abgerufen am: 9.6.2011

⁴⁴⁴ Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood*. S.110

⁴⁴⁵ Vgl. Ebda.

hearings of 1951-53 encountered less resistance and protest among members of the Hollywood Community than those of 1947.”⁴⁴⁶

Am Ende der Verhöre konnte das Komitee erfolgreich verkünden:

During the past year the Committee is pleased to report that the spirit of helpful cooperation evidenced by motion-picture industry figures has been excellent. Further, it can be stated on considerable authority that perhaps no major industry in the world today employs fewer members of the Communist Party than does the motion-picture industry.⁴⁴⁷

6.3 Die Schwarze Liste

Die Schwarze Liste wurde mit dem „Waldorf Statement“ 1947 ins Leben gerufen und betraf zunächst nur Parteimitglieder der *CPUSA* und alle Personen, die nicht dazu bereit waren mit dem *HUAC* zu kooperieren. Was als Zugeständnis der Produzenten an das Komitee begann, „ended as a political lever wielded by the American right as part of its campaign to silence left-wing opposition to the Cold War by forcing progressives to recant and retreat from their efforts on behalf of the New Deal, labor unions, antiracism, and antifascism.“⁴⁴⁸

Die Exklusivität der Schwarzen Liste wurde durch das rituelle Namen nennen, das „Red Baiting“ und die Boykottdrohungen altbekannter Institutionen, die sich schon in Zensur- und Gewerkschaftsangelegenheiten einmischten, schnell aufgehoben. Die Schwarze Liste expandierte und betraf bald nicht nur Kommunisten, sondern auch Liberale und deren Sympathisanten. Während sich die ersten Vorladungen von Kommunisten durch das *HUAC* noch auf begründete Tatsachen beriefen, nämlich auf die Akten des *FBI*, wurde die Schwarze Liste immer mehr zu einer Zusammenführung von Annahmen und Behauptungen über die politischen Machenschaften bestimmter Personen. Man spricht in der Literatur der Schwarzen Liste daher auch von

⁴⁴⁶ Deutsch, James I.: *Hunting Communists and Shooting Films*. S.132

⁴⁴⁷ Annual Report of the *HUAC* for the Year 1953, Washington D.C. Zitiert nach: Ceplair, Larry/Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.361

⁴⁴⁸ Ceplair, Larry: *The Hollywood Blacklist*. In: Crowds, Gary: *The political companion to American Film*. S. 193

einer „Grauen Liste“, die in diesem Sinn eine verwässerte Version des Originals darstellt.⁴⁴⁹

Die Produzenten spielten bei der Konstituierung und Ausführung der Schwarzen Liste eine tragende Rolle. Obwohl sie sich zu Beginn des Beschlusses noch gegen den Verlust von erfolgreichen Arbeitern wehrten, waren sie es, die während des langen Bestehens dieser Liste nicht dazu bereit waren, „angeschwärzte“ Personen einzustellen.⁴⁵⁰ Laut Ceplair und Englund hätte ein Zusammenschluss von Studiomogulen, Gewerkschaftern und Liberalen eine Schwarze Liste verhindern können.⁴⁵¹ Jedoch war die Angst der Produzenten vor einer öffentlichen moralischen Bloßstellung der Filmindustrie zu groß und so fügten sie sich dieser neuen Form von Zensur. Ein ausschlaggebender Faktor für ihr Vorgehen war die wirtschaftliche Profitabilität einer Person bzw. deren Arbeit. Da die Beschäftigung von Kommunisten und mit dieser Ideologie in Zusammenhang gebrachten Personen als risikoreich für den Kassenerfolg erwies, waren die Studios eher dazu bereit, sich von ihnen zu trennen.⁴⁵²

Diese Tatsache konnten die Studiobosse nicht offen zugestehen, da es bei der Schwarzen Liste viel mehr um die öffentliche Darstellung des eigenen Amerikanismus ging als um die bloße Enttarnung von Kommunisten. „This philosophy was tacitly endorsed by the Truman administration’s cooperation with HUAC; indeed the entire concept of the blacklist was simply an imitation of the government loyalty program.“⁴⁵³

Die Beziehung der Filmmogule zur Schwarzen Liste war allgemein eine sehr gesplittene. Die Industrie distanzierte sich einerseits von dieser Liste, bestritt sogar ihre Existenz, drohte aber gleichzeitig mit der Kündigung, würde man nicht mit dem *HUAC* kooperieren.⁴⁵⁴

Die Macht der Schwarzen bzw. Grauen Liste, und damit des *HUAC*, wuchs parallel zu seiner Größe an und machte die Situation der Angeklagten dadurch immer kom-

⁴⁴⁹ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.126

⁴⁵⁰ Vgl. Ceplair, Larry: *The Hollywood Blacklist*. S.194

⁴⁵¹ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.297

⁴⁵² Vgl. Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood*. S.211

⁴⁵³ Goldstein, Robert Justin: *Political Repression*. S.308

⁴⁵⁴ Vgl. Navasky, Victor S.: *Naming Names*. S.86

plizierter. Durch die Graue Liste wurden immer mehr Nicht-Kommunisten angeklagt, die sich in einer schier ausweglosen Situation wiederfanden. Diese Personen, die „unschuldiger“ Weise auf die Liste gesetzt wurden, konnten keine Mitgliedschaft in der CPUSA „beichten“ und dadurch auch keine weiteren Namen nennen, um sich von der Liste zu lösen. Viele Angeklagte nannten deshalb irgendwelche Namen, was zu einem Teufelskreis von falschen Anschuldigungen führte. Der Drehbuchautor Louis Pollock fand sich beispielsweise auf der Schwarzen Liste wieder, weil er mit einem Schneider verwechselt wurde, der zufällig denselben Namen trug und als unfreundlicher Zeuge auftrat. Auf der anderen Seite wurde jeder freundliche Zeuge der über seine Kollegen und Freunde aussagte, zu einem Verräter, einem „stool pigeon“.⁴⁵⁵ So oder so waren die Konsequenzen weitreichend und betrafen nicht nur die Arbeitssituation.

With the blacklist spreading a cloud over Hollywood, its victims had to figure out a way to support their families and carry on with their lives. The consequences included ruined careers, stress-related health problems, divorces and even suicides.⁴⁵⁶

Eines der tragischsten Schicksale ist wohl die Geschichte von Peter Loeb. Der Schauspieler wurde eines Tages auf die Schwarze Liste gesetzt und, obwohl er sich klar von der Kommunistischen Partei und ihrem Gedankengut distanzierte, fand ab diesem Zeitpunkt keine fixe Anstellung mehr. Seine Rolle in der berühmten Fernsehserie „The Goldbergs“ wurde gestrichen. Der Charakterdarsteller hatte mit schwerwiegenden Geldproblemen zu kämpfen, musste aber für den Unterhalt seines psychisch kranken Sohns aufkommen. Aufgrund der ausweglosen Situation wählte er den Freitod. Sein Schicksal wurde von der Presse verschwiegen und kam erst mit dem Film „The Front“ (1976) an die Öffentlichkeit.⁴⁵⁷

Viele der Angeklagten folgten Bertolt Brechts Beispiel und gingen so schnell wie möglich ins Exil. Carl Foreman, Joseph Losey und Cy Endfield flohen nach England. Jules Dassin ging nach Frankreich. Paul Jarrico, Orson Welles und viele andere be-

⁴⁵⁵ Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.108

⁴⁵⁶ Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.207

⁴⁵⁷ Vgl. Keil, Hartmut: Sind sie oder waren Sie Mitglied? S.174

kannte Filmleute verließen das Land, um der politischen Verfolgung zu entkommen und um eine neue Karriere im Ausland zu starten.⁴⁵⁸ „The immigration of the thirties became the emigration of the fifties, as the great tide of political refugees now moved away from the film capital.“⁴⁵⁹

Andere hingegen gingen eher unfreiwillig ins Exil. So empfing Charlie Chaplin 1952, als er sich gerade auf einem Schiff auf dem Weg nach England befand, um einen Film anzuwerben, die Nachricht, dass ihm die Aufenthaltsgenehmigung entzogen wurde. Er schwor daraufhin, nie wieder einen Fuß nach Amerika zu setzen. Später verarbeitete er seine Erlebnisse in dem Film „A King In New York“ (1957).⁴⁶⁰ Manche, die auf der Schwarzen Liste standen, wollten wiederum fliehen, wurden aber aufgrund eines Gesetzes, das erst 1958 als verfassungswidrig erklärt wurde, unter Hausarrest gestellt. Ihnen wurde bei dem Versuch der Ausreise der Pass entzogen.⁴⁶¹

So bewegend und schockierend die Einzelschicksale vieler sind, „the blacklist cannot be measured solely in terms of its impact on the lives of those listed. The blacklist had a chilling effect on Hollywood and it was a scourge on America.“⁴⁶²

Neben der Tatsache, dass hunderte Filmleute keine Anstellung mehr fanden und viele deswegen ins Exil gingen, änderte sich die Arbeitsweise in Hollywood grundlegend. Bevor auf diese Änderungen näher eingegangen wird, sollen die Institutionen und deren Taktiken, die die Schwarze Liste begünstigten, Erwähnung finden.

6.3.1 „Clearance“-Verfahren

„The blacklist grew out of the unquestioned right to boycott, to refuse to patronize business associated with abhorrent political views.“⁴⁶³

Wie Powers in diesem Zitat richtig anmerkt, wäre die Schwarze Liste ohne Gruppierungen, die ihre Durchsetzung forderten bzw. erzwangen, undenkbar gewesen. Fil-

⁴⁵⁸ Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.128

⁴⁵⁹ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.399

⁴⁶⁰ Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.128f.

⁴⁶¹ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.208

⁴⁶² Ceplair, Larry: The Hollywood Blacklist. S.197

⁴⁶³ Powers, Richard Gid: Not without honor. S.249

me, in denen Angeklagte mitspielten oder Filme, die von ihnen produziert/geschrieben wurden, hatten meist auch eine negative Bewertung in den Rezensionen der besagten Organisationen und wurden durch Streiks vor den Kinos boykottiert.⁴⁶⁴

Eine dieser Organisationen war die *American Legion* (eine Veteranenvereinigung der US Army), die sich schon zuvor mit Zensurfragen und der Erhebung moralischen Standards für die Filmindustrie beschäftigte. Sie war schon damals in der Ausmerzung liberaler Ideen in Hollywood erfolgreich gewesen und fand ein neues Betätigungsfeld in der Bloßstellung und Bekämpfung von Kommunisten. 1951 veröffentlichte sie im *American Legion Magazine* einen Artikel mit Informationen über alle Kommunisten, die trotz „Waldorf Statement“ noch immer in der Filmindustrie beschäftigt waren. Durch die Offenlegung der Namen wollte sie ihrem Bestreben nach Aufklärung über kommunistische Machenschaften nachkommen. Der Artikel „Did the Movies Really Clean House?“ veröffentlichte eine lange Listung von Namen und Organisationen, die mit der Kommunistischen Partei in Verbindung gebracht wurden. Die *Legion* machte damit deutlich, dass die Filmindustrie ihrem Wunsch nach Säuberung nicht ausreichend nachkam. Der Verfasser J.B. Matthews war ein erklärter Anti-Kommunist, der schon 1938 vor dem HUAC ausgesagt hatte und seitdem eine enge Beziehung zum Komitee pflegte.⁴⁶⁵ Eine weitere Publikation der *American Legion* war das „Firing Line, Facts for Fighting Communism“, ein Magazin, das Namen von verdächtigen Personen und Organisationen veröffentlichte.⁴⁶⁶

Die Studiobosse nahmen diese Informationen dankbar an und waren ihrerseits bereit, politische Geständnisse ihrer Arbeiter abzuliefern. Die *Legion* beteuerte, dass sie keine „Clearance-Verfahren“ anbot, obwohl aus verschiedensten Quellen bekannt ist, dass sie sehr wohl an der Säuberung einiger Karrieren beteiligt waren.⁴⁶⁷ „Pens

⁴⁶⁴ Vgl. Schatz, Thomas: Boom and Bust. S.320

⁴⁶⁵ Vgl. Cogley, John: Report on Blacklisting. S.119

⁴⁶⁶ Vgl. Ebda. S.133

⁴⁶⁷ Vgl. Ebda. S.125f

scratched all over town, and all but thirty of the three hundred were ready, willing, and apparently able to explain away their pasts.”⁴⁶⁸

Das HUAC selbst veröffentlichte in Zeitungen und Reportagen regelmäßig die Namen einiger Kommunisten. Sie unterschieden sich von anderen „smear“-Institutionen darin, dass sie nur jene Personen vorluden, die von mindestens zwei Quellen als Kommunisten genannt wurden. Wobei eine Nennung in Anbetracht der Tatsache einer Grauen Liste noch kein Garant für die tatsächlich politische Einstellung des „Angeschwärzten“ war. Schnell etablierten sich zahlreiche Institutionen, die nicht nur Kommunisten enttarnten, sondern diesen auch wieder dabei halfen, von der Schwarzen Liste entfernt zu werden. Ein zu jener Zeit ertragreiches Geschäft.⁴⁶⁹

Diese sogenannten „smear and clear“ Organisationen übten durch ihre Macht erheblichen Druck auf die Filmindustrie aus. Die wichtigsten und einflussreichsten waren: (1) die von drei Ex-FBI Agenten gegründeten *American Business Consultants*. Sie veröffentlichten das periodisch erscheinende „Counterattack“ und den Bericht „Red Channels“, der sich auf den Einfluss kommunistischer Kräfte in Funk und Fernsehen spezialisierte. (2) Das *Wage Earners Committee*, das eine Liste von subversiven Filmen veröffentlichte.⁴⁷⁰ (3) und das *Aware, Inc.* welches unter anderem „The Road back: Self-Clearance“, einen 12-Punkte Ratgeber zur Läuterung von Ex-Kommunisten publizierte.⁴⁷¹

Roy Brewer, der Gewerkschaftsführer der *IATSE* bot als erster offiziell „Clearance-Verfahren“ an, um genau jenen eben genannten studiofernen Organisationen den Handlungsraum und den Einfluss auf Hollywood zu beschneiden. Eine Taktik, die zur Etablierung von Selbstzensur führte.⁴⁷² Wie schon zuvor nutzte Brewer die Abhängigkeit der Produzenten aus, um seine Macht zu erweitern. Er beteuerte dabei aber stetig, den geläuterten Kommunisten nur seine Hilfestellung anzubieten. „Brewer de-

⁴⁶⁸ Navasky, Victor S.: Naming Names. S.90

⁴⁶⁹ Vgl. Ebda. S.85

⁴⁷⁰ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.386

⁴⁷¹ Vgl. Powers, Richard Gid: Not without honor. S.246

⁴⁷² Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.390

nies that he kept people from working. But when he was not satisfied he would not help people find work, and many studio executives were loath to hire anyone who did not have his positive approval.“⁴⁷³

Die Prozedur des Reinwaschens bestand darin, sich öffentlich gegen den Kommunismus auszusprechen, sich von seiner politischen Vergangenheit zu distanzieren und Namen zu nennen. Außerdem war das Erscheinen vor dem *HUAC* und das Verfassen eines „Clearance-Briefes“ bzw. die Unterzeichnung eines vorgefertigten Briefes, der gegebenenfalls auch veröffentlicht wurde, nötig.⁴⁷⁴

Diese Statements mussten gewisse Bestimmungen erfüllen, die von Institution zu Institution variieren konnten. Grundsätzlich stand in diesen Briefen, dass der Unterzeichner „had been “duped”, and as a loyal American citizen violently opposed communism. Letters which did not include such statements were returned with the request that the signer try again.“⁴⁷⁵

Meistens trugen sie für den Verfasser demütigende Titel wie „I Was a Sucker for a Left Hook“, der beispielsweise von John Garfield unterzeichnet wurde. Die Geständnisse von bekannten Personen wurden besonders streng begutachtet und gecoach, da ihre Aussage mehr Publizität brachte und eine gute Werbung für die „smear and clear“-Institutionen war.⁴⁷⁶

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Institutionalisierung der Schwarzen Liste zur Entstehung und Festigung neuer Rituale führte, die wiederum zur Etablierung der Liste führten. „Getting off the blacklist soon became as ritualized as getting on [...].“⁴⁷⁷

⁴⁷³ Cogley, John: Report on Blacklisting. S. 157

⁴⁷⁴ Vgl. Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. S.114

⁴⁷⁵ Cogley, John: Report on Blacklisting. S.144

⁴⁷⁶ Vgl. Ebda. S.156

⁴⁷⁷ Navasky, Victor S.: Naming Names. S.87

6.3.2 Arbeiten unter der Schwarzen Liste

Viele der Personen, die auf der Schwarzen Liste standen, gingen ins Ausland oder wurden durch die äußeren Umstände gezwungen, Hollywood zu verlassen. Nur wenige schafften es, auch außerhalb Hollywoods erfolgreich zu sein. Einige konnten in einer anderen Filmindustrie unterkommen, andere machten sich einen Namen in Independent-Produktionen; abgeschnitten vom Markt in Amerika.⁴⁷⁸ Doch wie sah die Arbeitssituation in Hollywood aus?

Fifty-eight per cent of the film people subpoenaed by HUAC were screenwriters; 57 per cent of those blacklisted were screenwriters; 58 per cent of those who cooperated with HUAC were also screenwriters.⁴⁷⁹

Da vor allem Schriftsteller von den Auswirkungen der HUAC-Verhöre betroffen waren, man denke nur an die *Hollywood Ten*, soll anhand ihrer besonderen Stellung die unter der Schwarzen Liste veränderte Arbeitssituation in Hollywood analysiert werden.

Den Schriftstellern war die Möglichkeit gegeben, weiterhin „geheim“, also unter einem Pseudonym oder mithilfe eines „Fronts“/Strohmannes für Hollywood zu arbeiten. Der Autor musste bei der Drehbuchentwicklung nur selten bei Verhandlungen mit Produzenten anwesend sein; er arbeitete größtenteils für sich. Sein Werk wurde, anders als bei Schauspielern, nicht mit seinem Gesicht in Verbindung gebracht, vielmehr war er in der Öffentlichkeit nur durch seinen Namen sichtbar. Somit waren die Drehbuchautoren gegenüber anderen Berufssparten im Vorteil.⁴⁸⁰ Mit anderen Worten: Mit der Entwicklung der Schwarzen Liste entstand auch ein Schwarzmarkt.

Das Arbeiten unter einem Pseudonym oder mit einem Strohmann hatte aber auch seine negativen Seiten. Eine imaginäre Person konnte nie persönlich mit dem Produzenten in Kontakt treten, was die Arbeit an sich und die Verhandlungen bezüglich der Bezahlung erschwerte. „Fronts“ waren in dieser Hinsicht praktischer, denn sie gaben

⁴⁷⁸ Vgl. Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen. S.156

⁴⁷⁹ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.126

⁴⁸⁰ Vgl. Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.109

dem Schriftsteller ein Gesicht. Ein Nachteil war, dass die Drehbuchautoren dadurch auch in ein Abhängigkeitsverhältnis gedrängt wurden, das viele Strohleute schamlos ausnutzten, indem sie immer mehr Geld verlangten.⁴⁸¹ Mit einem bekannten Autor als „Front“ war es möglich eine höhere Bezahlung zu erwarten als mit einem Unbekannten oder unter einem Pseudonym. Doch die Schwarze Liste war so mächtig und weitreichend, dass auch bald die Strohleute und Pseudonyme auf ihr zu finden waren.⁴⁸²

Die Arbeit am Schwarzmarkt war von korrupten Machenschaften durchdrungen und brachte den Drehbuchautoren, trotz der Möglichkeit weiterhin für Hollywood zu arbeiten, nur Nachteile. Sie gaben nicht nur einen Großteil der Kontrolle über ihre Arbeit auf, sondern mussten sich auch mit einem Gehalt, das weit unter einer regulären Entlohnung für einen Schriftsteller war, zufrieden geben. Die schlimmste Konsequenz des Schwarzmarktes war aber die Isolation in der Anonymität. Mit dem Verschwinden ihrer Namen mussten die Drehbuchautoren auch auf ihr hart erkämpftes Urheberrecht und die Anerkennung durch „screen credits“ verzichten.⁴⁸³ „Nor was talent the only touchstone of the selection process. Luck, connections, reputation, and the ability to write speedily under pressure counted for more than brilliance.“⁴⁸⁴

Während die Filmmogule noch an der Entwicklung der Schwarzen Liste arbeiteten, bedienten sie sich schon am Schwarzmarkt „aber nicht aus Protest gegen die Schwarze Liste, sondern weil Hollywood im Grunde seinen einzigen wirklich gültigen Beurteilungskriterien – Professionalität und Profit – treu geblieben war.“⁴⁸⁵

Nach den Verhören von 1951 zogen auch sie sich aus dem risikoreichen Geschäft zurück. Nur einige wenige profitierten vom Schwarzmarkt: „The black market was a buyers’ paradise; some of the finest screenwriting talent in the world became available at bargain rates to small , independent producers who turned out grade „C“ films

⁴⁸¹ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.405

⁴⁸² Vgl. Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. S.214

⁴⁸³ Vgl. Ceplair, Larry: The Hollywood Blacklist. S.197

⁴⁸⁴ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.404

⁴⁸⁵ Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. S.141

on shoestring budgets.“⁴⁸⁶ Die Zusammenarbeit der Drehbuchautoren mit unabhängigen Filmfirmen sollte später auch zum Ende der Schwarzen Liste führen.

Der Ehrgeiz vieler Schriftsteller wie Dalton Trumbo, der durch seinen Erfolg die Schwarze Liste brechen wollte, führte auch zu einer Anpassung der Filminhalte an die Konventionen der Zeit. Allgemein wurde die Profitabilität eines Stoffes dem politischen Engagement vorgezogen.⁴⁸⁷

Dorothy B. Jones erkennt in der Zeit um 1950 eine klare Änderung der Filminhalte von sozial relevanten oder politischen zu „pure entertainment“-Themen.⁴⁸⁸

Hollywood films of the fifties did not lack *any* political or social content, however; they contained a conservative, vindictive, triumphal content which betrayed the new forces and attitudes at work in the industry. The studios took giant steps backward in their depictions of women, war, crime, and government on film, while the near complete exclusion of the poor, workers, blacks, and minorities [...] provided mute witness to the studios' enlistment as auxiliaries in the greater struggle unleashed by HUAC.⁴⁸⁹

6.3.3 Ende der Schwarzen Liste

Dalton Trumbos Ehrgeiz machte sich bezahlt. 1956 wurde das Drehbuch zu dem Independent-Film „The Brave One“ mit einem Oscar ausgezeichnet. Der Autor war kein anderer als Robert Rich, eines der Pseudonyme unter denen Dalton Trumbo für den Schwarzmarkt arbeitete.

Auch das von der *Academy* ausgezeichnete Drehbuch zu „The Defiant Ones“ wurde unter einem Pseudonym verfasst, hinter dem sich der Autor Nedrick Young verbarg. Diese für die Studios und die gesamte Filmindustrie äußerst peinlichen Vorkommnisse häuften sich Ende der 1950er Jahre. Dazu muss angemerkt werden, dass die Nominierung einer Person, die auf der Schwarzen Liste stand, nach den Regelungen der *Academy* untersagt war. Dieser Zusatz wurde bald darauf gestrichen und Otto

⁴⁸⁶ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.404

⁴⁸⁷ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.208

⁴⁸⁸ Vgl. Jones, Dorothy B.: Communism and the Movies. A Study of Film Content. In: Cogley, John: Report on Blacklisting. S.219

⁴⁸⁹ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. S.422

Preminger verkündete 1960, dass er vorhabe, den Film „Exodus“ mit den „credits“ seines Drehbuchautoren Dalton Trumbo zu veröffentlichen.

Kirk Douglas kam ihm mit seiner Independent-Produktion jedoch zuvor und somit sollte „Spartacus“ der erste Film seit langer Zeit sein, der einen „Angeschwärzten“ in den „screen credits“ aufwies. Die Veröffentlichung dieses Filmes ging als Ende der Schwarzen Liste in die Geschichte ein.⁴⁹⁰ Tatsache war, dass für viele die Schwarze Liste nie endete und „[i]n all perhaps 10 per cent of the blacklisted artists managed to recover active professional lives in the film industry.“⁴⁹¹

Tieber merkt an, dass neben den angebrachten Aspekten, vor allem der veränderte „Zeitgeist“ und ökonomische Aspekte für das Ende der Schwarzen Liste verantwortlich waren.⁴⁹²

6.3.4 Umgang mit Schwarzen Liste

Die Schwarze Liste griff in einem noch nie dagewesenen Ausmaß auf die Arbeitsweise in Hollywood ein. So mannigfaltig die Auswirkungen für Einzelne waren, so unterschiedlich wurde die Schwarze Liste auch im Zuge der Aufarbeitung der Zeit diskutiert.

Die jeweilige individuelle politische Überzeugung oder Erfahrung prägte die Einstellung zur Liste und erklärt den Umgang mit einigen Aspekten. Viele Produzenten stritten beispielsweise bis in die 1970er Jahre die Existenz einer Schwarzen Liste ab und taten sie als einen weiteren „Mythos der McCarthy-Ära“ ab.⁴⁹³ Als Grund für solche Aussagen kann das Verdrängen von oder der Wunsch nach der Legitimation bestimmter Handlungen in der Vergangenheit sein.

Die Schwarze Liste ist eine Tatsache, die auch durch Diskussionen über die *Hollywood Ten*, deren Bedeutung für die Filmindustrie oder die Position von freundlichen und unfreundlichen Zeugen belegt wird. In der Literatur, die sich mit diesen Aspekten befasst, stehen die Zehn oft stellvertretend für einen größeren politischen Kontext und der Suche nach einem Schuldigen.

⁴⁹⁰ Vgl. Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.419

⁴⁹¹ Ebda.

⁴⁹² Vgl. Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood*. S.217

⁴⁹³ Vgl. Navasky, Victor S.: *Naming Names*. S.87

Billy Wilder meinte einst zum Verlust der *Hollywood Ten*: „only two had any talent, the other eight were just unfriendly.“⁴⁹⁴ Mit dieser Aussage reiht er sich in eine Kette unterschiedlichster Meinungen ein, die das künstlerische Wirken der Zehn entweder „unbedeutend“ oder als „enormen Verlust“ für die Filmgeschichte ansieht.

Anhand von *Academy Award*-Nominierungen versuchen viele, ihre Bedeutung zu ermessen und dadurch den weiteren Einfluss, den die *Hollywood Ten* ohne ihr Schicksal gehabt hätten zu imaginieren. Doch dies dient wiederum als utopische und damit nicht nachvollziehbare Untermauerung für eine gewisse politische Einstellung.

„The artistic quality of the films scripted by left-wingers cannot be measured by statistics; it is a matter, finally, of taste and opinion.“⁴⁹⁵

Ein in diesem Zusammenhang weiterer wichtiger Faktor ist die Rolle der freundlichen und unfreundlichen Zeugen. Die liberal eingestellte Seite sieht dabei die Informanten als Verräter und die Personen, die nicht mit dem *HUAC* kooperierten, werden als Märtyrer anerkannt. „The blacklisted have certainly always enjoyed heroic status among elements of the Left; and in recent (post -1975) years their image or mystique has permeated through to the mainstream of the „new“ Hollywood.“⁴⁹⁶

Der Auslöser dieser Debatte, die heute noch hitzig geführt wird, war eine von Dalton Trumbo 1970 abgehaltene Rede über die Zeit der Hollywood-Verhöre.

Er sagte: „It will do no good to search for villains or heros or saints or devils because there were none; there were only victims.“⁴⁹⁷

Diese Aussage von einem der ehemaligen *Hollywood Ten* und einem der erfolgreichsten und politisch aktivsten Drehbuchautoren seiner Zeit zu hören, war für viele ein Schock.

Mit dem Phänomen des Namennennens und der damit einhergehenden Kategorisierung in Opfer und Verräter nähert sich der Autor Victor Navasky in seinem Werk „Naming Names“ auf einer psychologischen und moralischen Ebene.

⁴⁹⁴ Zitiert nach: Ebda. S.80

⁴⁹⁵ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.333

⁴⁹⁶ Ebda. S.421

⁴⁹⁷ Zitiert nach: Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: *Red Star over Hollywood*. S.229

In diesem Zusammenhang seien auch die zahlreichen autobiografischen Werke erwähnt, die sich mit der Zeit der *HUAC*-Verhöre auseinandersetzen. Bereits in den 1950er Jahren haben viele Betroffene der Schwarzen Liste ihre eigene Rolle reflektiert und niedergeschrieben.

Neben der Aufarbeitung in Büchern und kurzen Schriften versuchten viele ihre Erlebnisse auf kreative Weise zu verarbeiten. Die bekannteste Auseinandersetzung mit der Zeit ist wohl Arthur Millers Theaterstück „The Crucible“ aus dem Jahr 1953, das als allegorische Aufarbeitung der *HUAC*-Verhöre gesehen werden kann. Es handelt von den Hexenverfolgungen in Salem um 1600 und schafft direkte Bezüge auf die Epoche der Kommunistenverfolgung in Amerika.

PROCTOR: [...] I speak my own sins; I cannot judge another. I have no tongue for it.... I have three children – how may I teach them to walk like men in the world, and I sold my friends?

DANFORTH: You have not sold your friends-

PROCTOR: Beguile me not! I blacken all of them when this [a false confession he has prepared] is nailed to the church the very day they hang for silence!⁴⁹⁸

Viele verarbeiteten ihre Kritik auch in Filmen, wie Charlie Chaplins 1957 gedrehter Film „A King in New York“ veranschaulicht. So wie zahlreiche andere kam er auf die Schwarze Liste und wurde nicht vor 1976 in amerikanischen Kinos gezeigt.⁴⁹⁹

Erst in den 1970er Jahren wurde aufgrund der veränderten politischen Situation und der starken linken Bewegung in Amerika das Thema mit einer neuen Offenheit und Klarheit in Spielfilmen verarbeitet. Besonders erwähnenswert ist hierbei „The Front“ (1975), der sich auf humoristische Weise mit der Tragik dieser Zeit auseinandersetzt. Der Film von und mit „Blacklistees“ zeigt die Arbeitssituation der Drehbuchautoren und behandelt unter anderem Peter Loews Selbstmord.⁵⁰⁰ Viele weitere Filme, die sich insbesondere mit der McCarthy-Ära befassten, wie zuletzt George Clooneys „Good Night, and Good Luck“ (2005) folgten.

In der aktuellen Literatur nähert man sich dieser Epoche vermehrt auf einer filmanalytischen Ebene. Filmproduktionen, die von und mit „Blacklistees“ gemacht wurden, werden anhand ihres Filminhaltes auf marxistische Ideen oder einer allegorischen

⁴⁹⁸ Zitiert nach: Navasky, Victor S.: Naming Names. S.212

⁴⁹⁹ Vgl. Whitfield, Stephen J.: The Culture of the Cold War. S.191

⁵⁰⁰ Vgl. Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. S.245

Aufarbeitung untersucht. Hierbei erwähnt seien Frank Krutniks „Un-American“ Hollywood. Politics and Film in the Blacklist Era“ und das im Zuge einer Retrospektive der *Viennale* im Jahr 2000 erschienene „Blacklisted Movies by the Hollywood Blacklist Victims“.

„The division between those who did or did not testify in front of the Committee would forever divide Hollywood and underpin its attitudes to politics to this day.“⁵⁰¹

Diese Diskrepanz zeigt auch die heftige Reaktion bei der Verleihung des „Lifetime Achievement“-Oscars, eines Ehrenpreises der *Academy*, an den Regisseur, Mitglied der *Hollywood Ten* und späteren freundlichen Zeugen Elia Kazan im Jahr 1999. Zahlreiche Betroffene der Schwarzen Liste und viele politisch aktive Filmleute sahen seine Nominierung als Affront. Kazans Bühnenauftritt wurde gleichermaßen von „standing ovations“ und eisernem Schweigen begleitet.⁵⁰²

In Hollywood war die Schwarze Liste jahrelang ein Tabuthema, dass von vielen verschwiegen wurde. Erst in den späten 1990ern machte sich die *Writers Guild of America* (Nachfolger der *SWG*) daran, die „screen credits“ der damaligen Filme richtig zu stellen und zu vervollständigen.⁵⁰³ Auf ihrer Internetseite (www.wga.org) veröffentlicht die Schriftstellervereinigung diese Korrekturen und setzt ein positives Zeichen, das für viele Betroffene jedoch über 30 Jahre zu spät kommt.

⁵⁰¹ Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. S.106

⁵⁰² Hollywood protest at Kazan's Oscar. BBC-Artikel vom 22.02.1999. In: BBC: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/284052.stm> Abgerufen am: 28.09.2011

Und:

Elia Kazan receiving an Honorary Oscar®. In: Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=3YziNNCZeNs> Abgerufen am: 28.09.2011

⁵⁰³ Humphries, Reynold: Hollywood's Blacklist. S.154

7 Filme

Die Filmindustrie war, wie in den vorhergehenden Kapiteln beleuchtet wurde, stets bemüht, die Leinwände von kontroversen Inhalten frei zu halten und sich politischen und moralischen Standards anzupassen. Als Folge der Verhöre durch das *HUAC* war ein allgemeiner Rückgang an kritischen Filmen und ein Anstieg an leichter Unterhaltung zu verzeichnen, die dem Bedürfnis nach Konformität mit der bestehenden Regierung zuzuschreiben waren. Die Verfolgung von Kommunisten in Amerika hatte also nicht nur Auswirkungen auf das Studiosystem, dessen Arbeitsweise oder Studiopolitik, sondern beeinflusste direkt den Filminhalt.

Angesichts der Androhung von Boykottmaßnahmen durch verschiedenste Kontrollinstanzen waren die Studiobosse bemüht, sich möglichst medienwirksam von politischen Inhalten in ihren Filmen, insbesondere kommunistischer oder liberaler Natur, zu distanzieren. Dieses Streben der Produzenten nach öffentlicher Rechtfertigung ging sogar so weit, dass sie die Möglichkeit bestritten, dass in den von ihren Studios produzierten Filmen politische Botschaften in jeglicher Form vermittelt wurden. Ein bekannter Ausspruch aus jener Zeit unterstreicht dies: „If you have a message, send it Western Union!“⁵⁰⁴

Diese Aussage widerspricht jedoch der allgemeinen Auffassung von Medientheoretikern, die den Film als grundsätzlich politisches Medium sehen. Monaco unterscheidet drei Ebenen, auf denen ein Film politisch fungieren kann:

ontologisch, da das Filmmedium selbst dazu drängt, die Traditionswerte der Kultur zu liquidieren;

mimetisch, da jeder Film die Realität entweder widerspiegelt oder widererschafft (und damit ihre Politik);

inhärent, da die stark kommunikative Natur des Films der Beziehung zwischen Film und Zuschauer eine natürliche politische Dimension gibt.⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ Zitiert nach: Musio, Giuliana :Hexenjagd in Hollywood. S.106

⁵⁰⁵ Monaco, James: Film Verstehen. Hamburg: rowohlt 2009. S.282

Seiner Meinung nach spiegelt der Hollywood-Film gerade durch die Einbettung in ein „homogenes Fabrikssystem“ die ihn umgebende Kultur stärker wider als Werke individueller Künstler.⁵⁰⁶

Samuels erkennt die politische Dimension des Films insbesondere im „Reflektieren“ und „Produzieren“ von Ideologien.

First, they reflect, embody, reveal, mirror, symbolize existing ideologies by reproducing (consciously or unconsciously) the myths, ideas, concepts, beliefs, images of an historical period in both the film content and film form (technique). Secondly, films produce their own ideology, their own unique expression of reality. Films can do this by reinforcing a specific ideology or undercutting it.⁵⁰⁷

Demnach stellen Filme immer die Politik bzw. Ideologie aus der sie hervorkommen dar, indem sie bestimmte Werte und Normen bestätigen oder verneinen. Der Umgang mit sozialen und politischen Themen ist dem Medium daher eigen und vollzieht sich bewusst oder unterbewusst; mit oder ohne Sendungsbewusstsein der Filmemacher. Daraus ist zu schließen, dass jeder Film (jedes Genre) eine Reflexion seiner Zeit ist und die Botschaften durch eine direkte Konfrontation mit oder eine metaphorische Bearbeitung von historischen und sozialen Ereignissen vermittelt.

Auf Grundlage dieses Verständnisses lässt sich auch die Entwicklung von fiktionalen Charakteren als Stereotypen realer gesellschaftlicher Gruppen verstehen. Nicht ohne Grund ist das Medium Film „one of the languages, through which the world communicates itself to itself.“⁵⁰⁸

Neben diesen theoretischen Ausführungen darf nicht vergessen werden, dass der amerikanische Film durch sein „Fabrikssystem“ gewissen ökonomischen Faktoren und dadurch bestimmten Konventionen unterliegt. „Gewichtiger ist, dass jede Vermittlung immer auch *Intentionen* folgt und jedes kommunikative Angebot immer von den Interessen derjenigen bestimmt wird, die dieses Angebot herstellen und vermitteln.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Vgl. Ebda. S.281

⁵⁰⁷ Samuels, Stuart: The Age of Conspiracy and Conformity: Invasion of the Body Snatchers (1956). In: Mintz, Steven/ Roberts, Randy W.: Hollywood's America. S.198

⁵⁰⁸ Ebda.

⁵⁰⁹ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. In: Sammlung Metzler. Band 277. Stuttgart: J.B. Metzler 2001. S.18

Somit ist weniger ein Ausbleiben politischer Themen als eine Verlagerung ihrer Schwerpunkte gegeben.

Dem Medium Film kam durch seine Bedeutung als kulturelle Waffe, im Nachkriegsamerika eine neue Aufgabe zu. Während die Roosevelt-Regierung im Zweiten Weltkrieg noch bewusst dazu gedrängt hatte, Propaganda für das In- und Ausland zu produzieren und Regelungen zur Feind-/Freundbilddarstellung bestimmte, tat Hollywood - in einer Atmosphäre der Unsicherheit und des Bedürfnisses nach Konformität - dies aus Selbstschutz. Die einstigen sowjetischen Alliierten wurden zum neuen Feindbild konstituiert und verdrängten den deutschen „Nazi-Bösewicht“ des Zweiten Weltkrieges; liberale Ideen wurden als subversive Propaganda verteufelt.

Im Zuge seiner Untersuchungen des Horror-/Science-Fiction-Films der 1940er und 1950er erstellte Wells ein Schema der amerikanischen Kultur, das er, ganz im Sinne des Nachkriegskonsens⁵¹⁰, in „Us“ und „Them“- Kategorien unterteilte. Die klare Abtrennung und Aufteilung von bestimmten Eigenschaften und Werten wird anhand einer Gut-Böse-Dichotomie vollzogen, wobei dem „Us“, also den Amerikanern, vorwiegend positive Konnotationen zugeschrieben werden. Die Kommunisten und Liberalen werden in ihrer „Andersartigkeit“ und vor allem in ihrer Gegensätzlichkeit zu den Amerikanern als klares Feindbild beschrieben.

US		THEM	
CONSERVATISM	LIBERALISM	COMMUNISM	LIBERALISM
Right-wing	Centrist	Marxist	Leftist-tendency
Authoritarian	Pluralist	Authoritarian	Pro-individual
Interventionist	Consensual	Opressive	Challenging
Elitist/Expert	Communal	Autocratic	Non-conformist
God-Blessed	God-Fearing	Godless	Sceptical
Military/Law	Science/Therapy	Primitive/Other	‘Enemy within’

(Abbildung 2: „Us and Them“)

⁵¹⁰ Vgl. Wells, Paul: The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch. London: Wallflower 2000. S.60

Diese klischeehafte Konstruktion des amerikanischen Selbstbildes und des sowjetischen Feindbildes baut auf Stereotypen auf und lässt sich in vielen Genres der Hollywoodindustrie wiederfinden. "Racial and ethnic stereotypes abounded in every writer's scripts, however, as did the myths of democracy, justice, material success, etc., which were intricately interwoven into the film genres which dominated in Hollywood."⁵¹¹

7.1 Der Anti-Kommunistische Film

In den anti-kommunistischen Filmen Ende der 1940er und zu Beginn der 1950er fand eine direkte Auseinandersetzung mit den historischen Ereignissen und den Ängsten der Zeit statt.

Schon während des Nazi-Sowjet-Paktes wurden anti-kommunistische Filme, wie „Ninotchka“ (1939), „Comrade X“ (1940) oder „He Stayed for Breakfast“ (1940) produziert. Diese näherten sich der - aus der damaligen Sichtweise - nicht ernstzunehmend Bedrohung durch die Sowjetunion auf eine humoristische Weise. Das Thema „Kommunismus“ war zu diesem Zeitpunkt für die Studiobosse uninteressant, da es nicht profitabel war. Dies lässt sich daran erkennen, dass Anti-Nazi-Filme damals mehr Geld einspielten als anti-kommunistische Streifen.⁵¹²

Direkt nach den ersten Verhören 1947 wurde das Genre durch den Re-Release von „Ninotchka“ wiederbelebt. Auch die weiteren Untersuchungen des *HUAC* Anfang 1950 führten zur Produktion anti-kommunistischer Filme. Ihre Entstehungszeit, die direkt nach den Verhören anzusiedeln ist, und ihr spärlicher Erfolg lassen auf eine klare politische Intention der Studiobosse schließen. Viele dieser Filme waren ökonomisch nicht rentabel und konnten meistens nicht einmal ihre Produktionskosten einspielen.⁵¹³ Die *HUAC*-Verhöre hatten also einen direkten Einfluss auf die Produktion von anti-kommunistischen Filmen. Bereits 1947 wurde in den Verhören der Wunsch des Komitees nach Filmen geäußert, die sich klar gegen die kommunisti-

⁵¹¹ Ceplair, Larry/ Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood*. S.50

⁵¹² Vgl. Jones, Dorothy B.: *Communism and the Movies*. S. 214

⁵¹³ Vgl. Leab, Daniel J.: *Anti-Communist Films*. In: Crowdus, Gary: *The political companion to American Film*. S.26

sche Ideologie aussprachen. Dies sollte aber kein Aufruf zur Propaganda sein, sondern einen weiteren Aspekt im Zyklus anti-faschistischer Filme darstellen. Trotz der hohen Verluste, die diese Filme nach sich zogen, wurde eine große Zahl in Produktion gegeben. Die Studiobosse sahen sie als notwendiges Mittel in ihrer Öffentlichkeitsarbeit. Als Höhepunkt des Filmzyklus kann das Jahr 1952 genannt werden, in dem 13 anti-kommunistische Filme veröffentlicht wurden. Einzig die Universal-International-Studios brachten keinen anti-kommunistischen Film heraus.⁵¹⁴

Ungefähr 40 Filme, die klar als anti-kommunistisch identifiziert werden können, wurden in der Zeitspanne zwischen 1948 und 1954 produziert. „This perseverance with a political issue in the face of poor box office is unprecedented in Hollywood history and indicates the degree of paranoia felt by the studios during the period.“⁵¹⁵

Aufgrund des geringen Erfolgs wurden die meisten dieser Filme billig produziert, waren schwarz-weiß und hatten kein großes Staraufgebot. Inhaltlich lassen sich laut der Filmanalysikerin Dorothy B. Jones drei Kategorien festmachen:

1. Das Spionage Melodrama, das sich von anderen Spionage-Thrillern nicht wesentlich unterscheidet, da es einer festgelegten Formel nachempfunden ist. Die kommunistische Bedrohung differenziert sich nicht von anderen Feindbildern, wirkt stark stereotypisiert und daher austauschbar. Sie stellt die Mehrheit der anti-kommunistischen Filme dar, z.B.: „Atomic City“ (1952) oder „Walk East on Beacon“ (1952).⁵¹⁶
2. Filme, die sich mit dem „amerikanischen Kommunismus“, also den kommunistischen Tätigkeiten innerhalb Amerikas auseinandersetzen. Meistens handeln die Filme von der verführerischen Gefahr und den falschen Versprechen und Werten die von der Kommunistischen Partei ausgehen. Beispiele dafür sind: „The Red Menace“ (1949), „The Woman on Pier 13“ (1939), „I Was A Communist for the FBI“ (1951), „Big Jim McLain“ (1952), „My Son John“ (1952).⁵¹⁷

⁵¹⁴ Vgl. Jones, Dorothy B.: Communism and the Movies. S.230f.

⁵¹⁵ Roffman, Peter/ Purdy, Jim: The Red Scare in Hollywood. HUAC and the End of an Era. In: Mintz, Steven/ Roberts, Randy W.: Hollywood's America. S.183

⁵¹⁶ Vgl. Jones, Dorothy B.: Communism and the Movies. S.215

⁵¹⁷ Vgl. Ebda.

3. Die dritte Kategorie beinhaltet alle Filme, die sich mit den Ereignissen des Kalten Krieges außerhalb der Landesgrenzen Amerikas beschäftigen. Z.B.: „Guilty of Treason“ (1949), „Assignment Paris“ (1952), „Man On A Tightrope“ (1953).⁵¹⁸

Diese Themenbereiche gehen ineinander über und sind nicht als festgelegte Kategorien zu verstehen. „The cycle itself followed the tradition of the World War II features, translating the ideological conflicts between capitalism and communism into the most simplistic form of morality play.“⁵¹⁹ Die Storylines und Charaktere (insbesondere die der Antagonisten) solcher „morality plays“ können als Schablonen gesehen werden, die durch die Zuschreibung von bestimmten Werten und Idealen erst eine genaue Identifikation des Feindbildes möglich machen.

Untersucht man die anti-kommunistischen Filme anhand Wells' Schema, lassen sich folgende stereotype Darstellungen feststellen:

Während Amerikaner als gottesfürchtige, patriotische, ehrliche und bodenständige Menschen porträtiert werden, fallen Kommunisten als Mitglieder einer werte- und moralfreien Gemeinschaft hinter ihnen zurück.

Der Kommunistischen Partei kommt in den anti-kommunistischen Filmen als institutionalisierte Bedrohung innerhalb Amerikas eine besondere Bedeutung zu. Sie wird als elitäre, anti-semitische, rassistische und grundsätzlich anti-demokratische Partei „enttarnt“. Ihre Tätigkeiten entsprechen denen einer „Fünften Kolonne“, die durch Spionage, Sabotage und Subversion versucht, den Staat von innen heraus zu zerstören. Ihre Anführer stehen in ihrer Gewaltbereitschaft im Umgang mit Parteigegnern sowie Parteimitgliedern, Kriminellen und Mafiosi um nichts nach. Männliche Mitglieder der Partei werden entweder auch gewalttätig oder als naive Intellektuelle, die durch die Täuschungen der Partei geblendet wurden und so vom rechten Weg abkamen, dargestellt. Grund für diese „Blindheit“ ist oftmals nicht das Parteiprogramm, sondern die Verführungskunst einer kommunistischen Frau, die durch sexuelle An-

⁵¹⁸ Vgl. Ebda. S.217

⁵¹⁹ Roffman, Peter/ Purdy, Jim: The Red Scare in Hollywood. S.183

spielungen versucht, Parteimitglieder zu gewinnen. Frauen, die der kommunistischen Ideologie verfallen sind, werden in den anti-kommunistischen Filmen entweder als frigide und unattraktive Personen oder als männermordende „femme fatales“ ohne Moral und Sinn für Ehe gezeichnet. Die rückständige Darstellung von Frauen wird besonders deutlich, wenn Kommunistinnen den Verlockungen der kapitalistischen Gesellschaft unterliegen und dem kommunistischen System aufgrund von schönen Hüten („Ninotschka“) und Steaks („Jet Pilot“ (1957)) abschwören. Keine geistige Überzeugung scheint dem Materialismus der Frau gewachsen zu sein.

Das Parteiprogramm folgt strikt den internationalen Anordnungen des totalitären Regimes und stellt blinde Gehorsamkeit über die Loyalität zum Heimatland Amerika. Allein durch die Mitgliedschaft in der Partei, stellt man sich automatisch gegen das typisch „Amerikanische“, das durch die Hervorhebung ehrenhafter Werte und Traditionen glorifiziert wird.⁵²⁰ „So, although America is glorified as the land of freedom where everyone can speak and think for himself, the threat of communism is simultaneously located in that very exercise of free thought.“⁵²¹

In diesem Zusammenhang werden Institutionen, die sich für die Wahrung der Rechte und Freiheiten der Amerikaner einsetzen, in einem besonders positiven Licht gezeigt. Polizisten, *FBI*-Agenten oder *HUAC*-Mitglieder sind in ihrem selbstlosen Kampf für Sicherheit und Gerechtigkeit die wahren Helden der anti-kommunistischen Filme.

Viele dieser Filme handeln von den gefährlichen Spionagetätigkeiten der *FBI*-Agenten innerhalb der Kommunistischen Partei und beruhen (so wurde es zumindest beworben) auf wahren Begebenheiten. Der Film „I Was a Communist for the FBI“ (1951) wurde anhand einer Enthüllungsgeschichte eines Undercover-Agenten gedreht. Der Film „Walk East on Beacon“ (1951) basiert sogar auf einem der Werke J. Edgar Hoovers'. Auch eine Fernsehserie („I Led Three Lives“) beschäftigte sich in 117 Episoden von 1953 bis 1956 mit der persönlichen Geschichte eines Mannes der zugleich Bürger, *FBI*-Agent und Mitglied der Kommunistischen Partei war.⁵²²

⁵²⁰ Vgl. Leab, Daniel J.: Anti-Communist Films. S.27f.

⁵²¹ Roffman, Peter/ Purdy Jim: The Red Scare in Hollywood. S.186

⁵²² Vgl. Powers, Richard Gid: Not without honor. S.252f.

Besonders abstruse Ausformungen nimmt die anti-kommunistische Propaganda im Fall von „Big Jim McLain“ (1952) ein. Die Hauptrolle, ein *HUAC*-Ermittler, wird von John Wayne, einem Mitglied der *MPA* und bekannten Anti-Kommunisten gespielt. Jim McLain gelingt es, eine Zelle von kriminellen Kommunisten in Hawaii aufzudecken, wobei sein Arbeitskollege ums Leben kommt. Als er mit den Mördern konfrontiert wird, macht er seine Position klar:

„I wanted to hit you. One punch ... just one full-thrown right hand. But now I can't do it. Because you're too small. That's the difference between you and us, I guess. We don't hit the little guy. We believe in fair play and all that sort of thing.“⁵²³

Der geplante Sabotageakt kann verhindert werden und die Festgenommenen müssen vor dem *HUAC* aussagen. Als die Angeklagten schließlich durch das Komitee vernommen werden, berufen sie sich, nachdem ihnen die Frage „Are you now or have you ever been a member of the Communist party?“ gestellt wurde, auf den Fünften Zusatzartikel und werden freigesprochen. Das demoralisierende Ende bewegt Jim McLain dazu, über die amerikanische Verfassung zu sinnieren. Er stellt fest, dass die „Bill of Rights“ ein Grundrecht für ehrliche und loyale Bürger ist, für das viele Amerikaner ihr Leben gelassen haben. Er befürchtet auch, dass immer mehr Menschen diese Rechte missbrauchen werden, um ihre subversiven Tätigkeiten auszuführen. Der Film endet mit einer Einstellung auf ein abfahrendes Schiff, auf dem fröhlich winkende Soldaten in den Krieg ziehen. Im Abspann wird für die Zusammenarbeit mit und die Bereitstellung von Unterlagen durch das *HUAC* gedankt.

Der Film ist eine klare Stellungnahme zu den Verhören des *HUAC* und eine Legitimation seiner Taktiken. Er entspricht der Denkweise, bestimmte Rechte einschränken zu müssen, um diese längerfristig für die amerikanischen Bürger zu wahren. „Big Jim McLain“ kann also als Verfechter des „McCarthyismus“ gedeutet werden.

Die angebliche Bedrohung, die von der fremden Ideologie ausgeht, wird im anti-kommunistischen Film durch verschiedenste Aspekte gezeigt. Einen besonders

⁵²³ Big Jim McLain. Regie: Edward Ludwig. Drehbuch: Stephen Vincent Benet (u.a.). USA: Warner Bros., 1952. Fassung: DVD. Warner Home Video: 2007. ca. 01:24:37.

dunklen Einblick in die Machenschaften und Denkweisen der Kommunisten verschafft der Film „Red Menace“ (1949).

Die Filmhandlung wird durch eine Erzählerstimme begleitet, die durch Allgemeinaussagen dem Gezeigten eine gewisse Objektivität verleihen soll. Bill Jones, ein durch den finanziellen Ruin desillusionierter Amerikaner beginnt, Treffen der Kommunistischen Partei aufzusuchen und verliebt sich dort in Nina Petrovka. Nachdem mehrere Parteimitglieder ermordet oder zum Selbstmord gezwungen wurden, gesteht Nina Bill, dass die Partei selbst hinter diesen „Unfällen“ steht und die beiden beschließen zu fliehen. Die Anführer der Kommunistischen Partei wenden neben kaltblütigen Morden weitere Taktiken an, um die Mitglieder von einem Austritt abzuhalten. Eine Methode ist es, die Mitgliedskarte des „Verräters“ an alle Arbeitsstellen zu schicken, um sicher zu gehen, dass dieser keine Einstellung mehr finden würde und so seinem Ruin ausgeliefert wäre. Dies zeigt, dass die Auswirkungen der Schwarzen Listen auf das Berufsleben auch indirekt den Kommunisten zugeschrieben wird.

Neben der Geschichte von Nina und Bill werden auch andere Schicksale von Parteimitgliedern, ihre Beweggründe zum Eintritt und zum Austritt erzählt. Grundsätzlich werden alle amerikanischen Kommunisten in diesem Film als irregeleitete Gestalten und unschuldige Opfer ihrer Leichtgläubigkeit gezeichnet. Mollie O’Flaherty findet dank der katholischen Kirche, nachdem sie durch Sex, Drogen und Kommunismus auf die schiefe Bahn kam, wieder auf den rechten Weg zurück. In einem Gespräch mit ihrer streng gläubigen Mutter wird die Assoziation von Kommunismus mit Sünde deutlich.

Mollie: So, you found out I’m a Communist. But what’s so wrong about that?
There’s no law against it!

Mrs. O’Flaherty: But if it isn’t wrong, why would you lie about it ... to your own mother? I don’t even know what Communism means. But it can’t be good when making you do those things.

Mollie: What things?

Mrs. O’Flaherty: What was the woman in the Bible doing that was taken in sin?

Mollie: Look mum, I don’t care anything about that Bible junk. I’m doing alright. I belong to a party that’s gonna make the world over.

[...]

Mollie: You don’t understand.

Mrs. O'Flaherty: I guess, I don't. The only thing I can do is keep on praying.⁵²⁴

Der afro-amerikanische Sam Wright verlässt die Partei, als er erfährt, dass mehr Sklaven in kommunistischen Staaten arbeiten würden als irgendwo sonst auf der Welt. Kopf hinter den Machenschaften der Kommunistischen Partei und Verkörperung des Wahnsinns ist die deutsche Immigrantin Greta Bloch. Als sie von der Polizei gefasst wird, dreht sie durch und beginnt von einer Revolution zu halluzinieren. Sie wird daraufhin in die psychiatrische Anstalt geschickt. Die geistige Unzulänglichkeit dieser Figur impliziert, dass kein Mensch von klarem Verstand hinter den Ideen der kommunistischen Partei stehen kann.

Ein weiterer Aspekt im Film ist die Rolle des Vergebens, welche durch die katholische Kirche inspiriert ist. Danach wird demjenigen vergeben, der seine Taten, seine Blendung, einsieht und gesteht. Auch Nina und Bill wird verziehen und sie werden mit der Aufforderung, echte amerikanische Kinder zu zeugen, wieder in die Gesellschaft aufgenommen.

Die religiöse Dimension nimmt in den meisten der anti-kommunistischen Filme eine prominente Rolle ein. Nicht nur der Aspekt des Vergebens, sondern die Bedeutung der Religion als Unterscheidungskriterium zwischen „Us“/den Amerikanern und „Them“/den Kommunisten wird immer wieder betont.

In „My Son John“ (1952) wird diese Bezugnahme auf den Glauben besonders deutlich. John kehrt nach einjähriger Abwesenheit zu seiner Familie zurück. Seine Brüder sind inzwischen dem Beispiel des Vaters, einem Veteran und Mitglied der *American Legion*, gefolgt und in den Korea-Krieg gezogen. John, der intellektuelle Außenseiter der Familie gesteht nach einiger Zeit, einem kommunistischen Spionagering beigetreten zu sein. Dies ist ein Schock für die patriotischen und streng gläubigen Eltern. Die Diskrepanz entlädt sich immer wieder in Diskussionen über Religion und amerikanische Werte, die der Sohn nicht mit seinen Eltern teilt. Die Mutter sieht sich daraufhin gezwungen, John an das *FBI* zu verraten. Noch bevor der junge Mann Reue

⁵²⁴ The Red Menace. Regie: R.G. Springsteen. Drehbuch: Albert DeMond. USA: Republic Pictures, 1949. Fassung: VHS. Republic Picture: 1998. ca: 00:19:45.

zeigen kann, wird er von seinen ehemaligen Parteigenossen auf den Stufen des Lincoln Memorials erschossen. Seine Eltern finden daraufhin ein Tonband, auf dem John seine Läuterung festgehalten hat. Er erklärt, wie er als Intellektueller schon immer von liberalen Ideen angezogen wurde und seine Neugier schließlich zum Eintritt in die Kommunistische Partei geführt hatte. Das Tonband dient dem *FBI* in weiterer Folge als Aufklärungsinstrument an Universitäten, das anderen jungen Menschen als abschreckendes Beispiel dienen soll.

Die komplexen Ängste der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft werden in den anti-kommunistischen Filmen Hollywoods sehr vereinfacht dargestellt und behandelt. Die Bedrohung durch die Kommunisten wird durch den Realitätsbezug der Filme und den Verweis auf die Zusammenarbeit mit vertrauenswürdigen Institutionen wie dem *HUAC* oder dem *FBI* bei der Produktion bestätigt. Durch die Berufung auf amerikanische Werte und die Positionierung der Geschichten in den Alltag, wird eine Identifikation des Zusehers mit dem Gezeigten ermöglicht. Da Kommunisten sogar das kleinste System der amerikanischen Gesellschaft, die Familie, infiltrieren, wird die angebliche Gefahr des Kommunismus, sowohl für den Einzelnen als auch für das gesamte Land verdeutlicht.

Die anti-kommunistischen Filme Hollywoods hatten klare politische Intentionen und können demnach als Propagandafilme bezeichnet werden.

[...] „propaganda“ was relegated to those discursive representations that conflicted with national policy. Propaganda was not called propaganda when it was good business and when it garnered the support of government officials who agreed to protect the industry's monopolistic practices.⁵²⁵

7.2 Der Science-Fiction-Film

Die 1950er markieren das „Goldene Zeitalter“ des Horror/Science-Fiction-Films, das aus dem Bedürfnis der Studios entstand, möglichst kostengünstig Filme für die neue Zielgruppe der Kinogänger, die Teenager, zu produzieren. Diese „B-Movies“, die

⁵²⁵ Clark, Danae: Negotiating Hollywood. S.89

vorwiegend in Drive-In-Kinos gezeigt wurden, sollten dem neuen, immer stärker werdenden Medium Fernsehen Konkurrenz machen. Aufgrund der qualitativ „minderwertigen“ Machart der Filme wurde das Sub-Genre des Horror-Films oftmals als trivial angesehen und in den kritischen Analysen der Nachkriegszeit Amerikas nicht wahrgenommen.⁵²⁶

Hendershot hebt die Ähnlichkeit zwischen den Horror/Science-Fiction-Darstellungen und dem metaphorischen Sprachgebrauch der Anti-Kommunisten der Nachkriegszeit hervor. In der damaligen Rhetorik eines Joseph R. McCarthys oder eines J. Edgar Hoovers wird eine alpträumartige Szenerie gezeichnet, in der die Kommunisten dämonisiert und als blutrünstige, unmenschliche Monster dargestellt werden. Dieser Szenerie werden die frommen Amerikaner, die sich im Kampf gegen die gottlosen Kreaturen behaupten müssen, gegenüber gestellt.

Neben der Dämonisierung der Kommunisten bestand aber auch ein anderes, positives Klischee. Viele Filme hoben die Disziplin und den Zusammenhalt sowjetischer Bürger hervor, die dazu führten, dass in der naturwissenschaftlichen und technischen Forschung Neuerungen hervorgebracht werden konnten.

Diese Eigenschaften boten auch eine Erklärung dafür, warum ein, in den Augen der Amerikaner, barbarisches Volk in technischen Belangen direkt mit den USA konkurrieren konnte. Die Bewunderung wurde aber dadurch abgeschwächt, dass deren Ursprung in einem totalitären System gesehen wurde bzw. die technischen Entwicklungen durch Gehirnwäsche erlangt wurden.⁵²⁷ Die Untersuchung von Horror/Science-Fiction-Filmen auf zeitrelevante Inhalte ist anhand dieser Betrachtung naheliegend.

Schon Bertolt Brecht meinte: „If art reflects life, it does so with special mirrors.“⁵²⁸ Betrachtet man den Film nun als grundsätzlich politisches Medium, so kommt dem Science-Fiction-Film der 1950er Jahre eine neue Gewichtung zu. Durch seine fantastischen Darstellungen kann er reale historische und soziale Aspekte metaphorisch

⁵²⁶ Vgl. Cornea, Christine: Science Fiction Cinema Between Fantasy and Reality. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2007. S.30f.

⁵²⁷ Vgl. Hendershot, Cindy: Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America. London (u.a.): McFarland & Company 2003. S.53ff.

⁵²⁸ Zitiert nach: Pratt, Ray: Projecting Paranoia. Conspiratorial Visions in American Film. Lawrence/Kansas: Kansas Univ. Press 2001. S. 30

behandeln und steht dem anti-kommunistischen Film, der Ereignisse direkt verarbeitet, gegenüber.

Sontag schreibt in ihrem 1965 entstandenen Essay „The Imagination of Disaster“ dem Science-Fiction-Film der 1950er eine bedeutende kulturelle Signifikanz zu. Durch die Studie mehrerer „klassischer“ Filme und durch die Analyse ihrer Form und Struktur erstellt sie ein Model anhand dessen sich die Szenenabläufe des Genres in fünf variable Phasen einteilen lassen. Die Kritikerin streicht durch diese Einteilung den schemenhaften und dadurch vorhersehbaren Aufbau des Films hervor.⁵²⁹

Neben der ästhetischen Betrachtung wird aber auch seine Relation zu sozialen, politischen und kulturellen Aspekten verdeutlicht. Die Filmkritikerin spricht dem in dieser Hinsicht vernachlässigten Film-Genre mehr Bedeutung zu und zeichnet ein direktes Verhältnis der stereotypen Darstellungsweisen zu zeitgeschichtlichen Aspekten. Ihr Essay verleiht dem Science-Fiction-Film eine neue Bedeutungsebene und ist in der weiteren Forschung tonangebend.

„Science fiction films are not about science. They are about disaster, which is one of the oldest subjects of art.“⁵³⁰ Mit dieser Aussage läutet Sontag eine neue Ära der kritischen Behandlung des Science-Fiction-Films ein, die in den utopischen Darstellungen des Genres mehr als eine bloße Aneinanderreihung von Spezialeffekten sieht. In ihren weiteren Ausführungen wird klar, dass sich die filmische Erzeugung fiktiver Katastrophen nicht nur auf der Tradition der ästhetischen Darstellung von Zerstörung in der Kunst gründet, sondern eine tiefere Bedeutung mit einem direkten Bezug zur betreffenden Zeit hat.

Sontag sieht das Amerika der Nachkriegszeit durch zwei „Schicksale“ bedroht: die „uneingeschränkte Banalität“ der Gesellschaft und den „unbegreiflichen Terror“ der Zeit. Sie deutet damit auf die grundlegenden sozialen, welt- und nationalpolitischen Veränderungen nach dem Zweiten Weltkrieg hin. Da die Entstehungszeit bzw. der

⁵²⁹ Vgl. Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. In: Sontag, Susan: Against Interpretation. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966. S.209-212

⁵³⁰ Ebda. S.213

„Boom“ des Science-Fiction-Films in genau diese Epoche fällt, lässt er sich als direkte Konsequenz dieser beiden Faktoren/Phänomene ableiten.⁵³¹

Hendershot macht explizit auf den größeren historischen Kontext aufmerksam:

[...] the imagination of disaster applied to the American Fifties in general, disaster resulting from dehumanization, juvenile delinquency, the Bomb, radiation contamination, and, of course, internal and external Communism. Fear of Communism as a monstrous force that would bring about the end of the world was a common rhetorical feature of Fifties America.⁵³²

Der Science-Fiction-Film reflektiert also die Phobien des 20. Jahrhunderts (die „uningeschränkte Banalität“ und den „unbegreiflichen Terror“), die die wissenschaftlichen, politischen und sozialen Änderungen in der Gesellschaft nach sich gezogen haben. Die allgegenwärtige Präsenz der Atombombe ist in der Kreation dieser Paranoia ein ausschlaggebender Faktor. Die Atombombe wurde bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in Amerika zunächst noch positiv konnotiert (Benennung von Bademode nach dem Testgebiet auf dem Bikini-Atoll), da sie die Fortschrittlichkeit und Überlegenheit der Amerikaner demonstrierte. Der Abwurf der Bomben auf Hiroshima und Nagasaki zieht eine Wandlung der Wahrnehmung nach sich und ihre destruktive Kraft rückt immer mehr in das Bewusstsein der Amerikaner. Die Folgen der Strahlung -schreckliche Mutationen und Krankheiten- gerieten langsam an die Öffentlichkeit. Gleichzeitig ließ die Unwissenheit über Langzeitfolgen Platz für Spekulationen. Nicht zuletzt führten die erfolgreichen Atombombentests der Sowjetunion zum Kalten Krieg.⁵³³

Auch Neuerungen im technischen Bereich, vor allem im Raketenbau, und die sich häufenden Sichtungen von „Unidentified Flying Objects“ (UFOs)⁵³⁴, inspirierten die Macher von Science-Fiction-Filmen. Sie beeinflussten auch die Themenbereiche, die sich mit Raketentechnik, Weltraumerforschung und der utopischen Betrachtung des nuklearen Zeitalters auseinandersetzen.⁵³⁵

⁵³¹ Vgl. Ebda. S.224

⁵³² Hendershot, Cindy: Anti-Communism and Popular Culture. S.52

⁵³³ Vgl. O'Donnell, Victoria: Science Fiction Films and Cold War Anxiety. In: Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen 1950-1959. S.172

⁵³⁴ Vgl. Casper, Drew: Postwar Hollywood. S.7

⁵³⁵ Vgl. Wells, Paul: The Horror Genre. S.7f.

Der Science-Fiction-Film bietet, laut Sontag, durch die Flucht in das Fantastische einerseits eine Möglichkeit zur Verarbeitung dieser Bedrohungen, andererseits auch eine Verharmlosung der selbigen. Sie kritisiert, dass die klischeehaften Darstellungen dieses Filmtypus‘ der Ernsthaftigkeit des Themas nicht gerecht werden. „This nightmare – the one reflected, in various registers, in the science fiction films – is too close to our reality.“⁵³⁶

O'Donnell unterteilt das Science-Fiction-Genre der 1950er Jahre inhaltlich in vier Kategorien, die sich in Metaphern manifestieren lassen, sich aber auch direkt mit der nuklearen Bedrohung und dem kommunistischen Feindbild auseinandersetzen.⁵³⁷

„Extraterrestrial Travel“

Inspiziert durch die fortschrittliche Raumfahrttechnik begeben sich Astronauten auf die Reise in und durch das Weltall, um fremde Planeten und unbekannte Lebensformen zu erforschen.

Der Film „Destination Moon“ (1950) kann in diese Kategorie eingeordnet werden und stellt zusätzlich einen offensichtlichen Realitätsbezug dar. Wie der Titel erahnen lässt, geht es in dem Film um den Bau einer (mit nuklearer Energie betriebenen) Rakete mit dem Ziel, als erste Nation auf dem Mond zu landen.

Er beschreibt das Wettrüsten zwischen den USA und der Sowjetunion um die Vormachtstellung im All. Dieser Eifer ergibt sich nicht aus dem unermüdlichen Forschungsdrang der Amerikaner, sondern hat weitaus bedeutendere Gründe. Der Mond bietet einen idealen Standpunkt, von dem aus man die Erde mit Raketen bedrohen könnte. Das Bedürfnis der Amerikaner, als erste Nation vor der Sowjetunion auf dem Mond zu landen, hat also eine selbstlose Bedeutung und dient dem Schutz der gesamten Menschheit.⁵³⁸ Der Filminhalt bezieht sich demnach auf den realen Wettlauf ins All zwischen Amerika und der UdSSR, der seit den 1950er Jahren bestand und durch den ersten Schritt eines Menschen auf der Mondoberfläche 1969

⁵³⁶ Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. S.225

⁵³⁷ Die Zuschreibung der Filme an bestimmte Kategorien ist Victoria O'Donnells Ausführungen entnommen.

⁵³⁸ Vgl. O'Donnell, Victoria: Science Fiction Films and Cold War Anxiety. S.174

besiegelt wurde. Der Film kann also als Vorgriff auf den realen „Sieg“ der Amerikaner gesehen werden.

Weitere Filme, die diese Thematik behandeln sind: „Rocketship X-M“ (1950), „Flight to Mars“ (1951) oder „Forbidden Planet“ (1956).

„Alien Invasion and Infiltration“

In dieser Kategorie geht es um die Einnahme der Menschheit durch eine außerirdische, unbekannte Lebensform. Die Aliens schleusen sich dabei nicht nur in die Gesellschaft, sondern in die Köpfe der Menschen ein. Durch spezielle Maschinen oder eine dem Alien eigene Kraft, kann der Außerirdische die Gedanken der „Erdlinge“ steuern und deren Verhalten bestimmen. Die Menschen werden einer Art Gehirnwäsche unterzogen, wodurch sie den Invasoren machtlos ausgeliefert sind und deren Willen ausführen. Die Aliens beginnen mit dieser Einnahme meist bei einer Autorität und verbreiten sich langsam in der gesamten Gesellschaft. Oft werden die Menschen, unbemerkt von ihrer Umgebung, durch ident-wirkende Körper ersetzt. Diese Körper sind aber nur Hüllen, die die Charaktereigenschaften bzw. die Charakterlosigkeit der Aliens übernommen haben. Obwohl die Invasoren dem Menschen in technischer Hinsicht überlegen sind, ist ihre soziale Kompetenz verkümmert. Sie sind gewalttätig, herzlos, gefühllos und ohne jegliche Moral.⁵³⁹

Beispiele für diese Art der Filme sind: „The Thing“ (1951), „The Day the Earth Stood Still“ (1951), „Invasion of the Body Snatchers“ (1956), „The Blob“ (1958), „Robot Monster“ (1953), „Kronos“ (1957), „War of the Worlds“ (1953), „This Island Earth“ (1955), „Invaders From Mars“ (1953), „It Came From Outer Space“ (1953).

„Mutants, Metamorphosis, and Resurrection of extinct Species“

Diese Kategorie setzt sich am deutlichsten mit den unbekannten Auswirkungen der Atombombe auseinander. Die tiefsitzende Angst vor Krankheiten und Mutationen, gegen die es keinen Schutz und kein Heilmittel gab, löste Panik in der amerikanischen Bevölkerung aus, die durch Science-Fiction-Filme ausgedrückt wurde.

In den Filmen mutieren Menschen, meist infolge eines nuklearen Unfalls oder eines Angriffs, zu primitiven Monstern. Tiere und Menschen verändern ihre Form, wach-

⁵³⁹ Vgl. Ebda. S.177f.

sen/schrumpfen oder vereinigen sich zu angsteinflößenden Mischgestalten. Längst ausgestorben geglaubte Lebensformen erwachen durch die radioaktive Strahlung zu neuem Leben und versetzen die Gesellschaft in Angst und Schrecken.⁵⁴⁰

Aufgegriffen wurde diese Thematik in folgenden Filmen: „Them!“ (1954), „Tarantula“ (1955), „Beginning of the End“ (1957), „The Monster that Challenged the World“ (1957), „It Came From Beneath the Sea“ (1955), „Attack of the Crab Monsters“ (1957), „The Fly“ (1958), „Attack of the 50 Foot Women“ (1958), „The Amazing Colossal Man“ (1957), „Cat Girl“ (1957), „The Incredible Shrinking Man“ (1957), „The Beast From 20,000 Fathoms“ (1953), „Creature From the Black Lagoon“ (1954), „The Revenge of the Creature“ (1955), „The Creature Walks Among Us“ (1957).

„Near Annihilation or the End of the Earth“

In diese Kategorie fallen alle Filme, die sich mit der drohenden Gefahr der Zerstörung und Auslöschung der Menschheit auseinandersetzen. Die Bedrohung geht meist von einer übermächtigen, nach totalitärer Herrschaft strebenden Lebensform aus, die den friedliebenden Erdbewohnern den Krieg erklärt. Dieser Kategorie liegt eine pessimistische Weltsicht zugrunde und es wird die allgegenwärtige Angst der Amerikaner vor einem Dritten Weltkrieg verdeutlicht, der durch den technischen Fortschritt und die Präsenz der Atombombe alle anderen Kriege in den Schatten stellen würde.⁵⁴¹

Beispiele dafür sind: „Five“ (1951), „When Worlds Collide“ (1951), „Red Planet Mars“ (1952), „The Day the World Ended“ (1956), „The World, the Flesh, and the Devil“ (1959), „On the Beach“ (1959).

Auch hier lässt sich keine klare Abtrennung der Kategorien vornehmen, da viele Themenbereiche ineinander über gehen. Diese Einteilung verdeutlicht die von Sonntag kritisierten klischeehaften Darstellungen des Genres, die sich auch in den Charakteren widerspiegeln. Die Einordnung der Figuren in „Gut“ und „Böse“ ist, anhand der offensichtlichen „Andersartigkeit“ des Bösen, klar erkennbar. Das „Normale“ kann in dieser Hinsicht als „Gut“ identifiziert werden.

⁵⁴⁰ Vgl. Ebda. S.186

⁵⁴¹ Vgl. Ebda. S.191

Aliens, Mutanten und Monster werden repräsentiert "[...] as cold, devious, ruthless, and dangerous, characteristics commonly associated with the Soviet Communists."⁵⁴²

Neben diesen stereotypen Attributen kann auch die Überlegenheit der Aliens in technischen Belangen oder die militärisch wirkende Organisation der Mutanten den Kommunisten zugeschrieben werden. Der Bezug zu dem realen Feindbild der Amerikaner wird besonders in den Filmen des Typus „Alien Invasion and Infiltration“ deutlich, die von der Einnahme der Gesellschaft von einer fremden, bedrohlichen Macht handeln. Die Verbindung der Aliens zu den Kommunisten wird nicht zuletzt durch die häufige Verwendung der Farbe „Rot“ für ihr Aussehen oder ihrer Herkunft, dem roten Planeten Mars, deutlich.

Der Wissenschaft kommt im Science-Fiction-Film eine enorme Bedeutung zu. Obwohl das Genre laut Sontag nicht von ihr handelt, ist sie ausschlaggebender Faktor für filmische Konflikte und ein realer Bedeutungsträger. Sontag hebt hierbei den moralischen Aspekt im richtigen Umgang mit dem Wissen um technische Mittel hervor. Technik muss danach immer im Zusammenhang mit ihrem Nutzen betrachtet werden. „The science fiction films are strongly moralistic. The standard message is the one about the proper, or humane, use of science, versus the mad, obsessional use of science.“⁵⁴³ Hat die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Aspekten eine direkte Kausalität, wie die Rettung der Menschheit oder die Entwicklung einer Waffe zur Verteidigung, so wird sie positiv konnotiert. Wissenschaft nur um der Wissenschaft willen wird hingegen als Bedrohung angesehen. Die Beschäftigung mit weltfremden, nicht zweckgerichteten Theorien erweckt Zweifel und ist auf ein allgemeines Misstrauen Intellektuellen gegenüber zurückzuführen. Der Charakter des Wissenschaftlers im Science-Fiction-Film repräsentiert die gute bzw. böse Seite der Wissenschaft und ist Projektionsfläche für die damit verbundenen Emotionen.⁵⁴⁴

In den meisten Fällen ist er die Ursache des Problems, da er durch seinen Forschungszwang seine Versuche „zu weit“ treibt. Unfälle und Mutationen sind die Fol-

⁵⁴² Ebda. S.175

⁵⁴³ Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. S.216

⁵⁴⁴ Vgl. Ebda. 216f.

gen. Der Wissenschaftler wird meistens als abstrakte Persönlichkeit beschrieben, die zu Wahnsinn neigt. In diesem Fall spiegelt sich die Apathie gegenüber dieser Figur in ihrem Aussehen wider. Das ungepflegte Äußere, der Ziegenbart, so wie ihn bekannte Kommunisten tragen, visualisiert seine Nähe zum Bösen.⁵⁴⁵

Das Militär wird hingegen meist in einem positiven Licht präsentiert. Soldaten, *FBI*-Agenten und Polizisten versuchen, Ordnung in das Chaos zu bringen und bekämpfen mutig das Böse. Sie stehen in ihrer bodenständigen, anti-intellektuellen Art dem irrationalen Wissenschaftler gegenüber. In selteneren Fällen wird das Militär als unbedacht und blutrünstig beschrieben, da es die friedliche Absicht der Aliens nicht erkennt und das Unbekannte zerstören will.⁵⁴⁶

All diese Aspekte zeigen die enorme Unsicherheit der Amerikaner und sind Ausdruck der Paranoia der Nachkriegszeit. Die Botschaften werden nicht nur verschlüsselt übermittelt, sondern treten in den ständigen Aufrufen zur Wachsamkeit („Keep watching the skies!“, „You are next!“) klar zum Vorschein.

Auch die Worte des Erzählers im Vorspann zu „The War of the Worlds“ (1953), basierend auf dem Roman von H.G. Wells, lassen auf eine pessimistische Zukunftsvision schließen:

Schon im Ersten Weltkrieg standen sich fast alle Völker der Erde in einem erbitterten Ringen gegenüber. Die fortschreitende Technik bestimmte die Schlagkraft ihrer Waffen. Noch furchtbarer war der Zweite Weltkrieg. Fieberhaft arbeitete die Wissenschaft um neue Waffen zu erfinden, die in ihrer vernichtenden Wirkung ohne Beispiel waren. Kontinente lagen miteinander im Streit. Erst wenn die Erde von anderen Planeten aus dem Weltenraum bedroht wird, einigen sich die Völker, um sich gemeinsam gegen den neuen Gegner zu verteidigen. Und der Kampf der Welten beginnt.⁵⁴⁷

Der Konflikt innerhalb der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft kann wieder anhand Wells' Tabelle (Abb. 2) aufgeschlüsselt werden, wobei das „Them“ in diesem Zusammenhang nicht nur als Synonym für Kommunisten und Liberale gebraucht

⁵⁴⁵ Vgl. Frayling, Christopher: *Mad, Bad and Dangerous? The scientist and the cinema*. London: Reaktion Books 2005. S.203f.

⁵⁴⁶ Vgl. O'Donnell, Victoria: *Science Fiction Films and Cold War Anxiety*. S.170

⁵⁴⁷ *The War of the Worlds*. Regie: Byron Haskin. Drehbuch: Barré Lyndon. USA: Paramount Pictures, 1953. Fassung: VHS. ZDF, 17.02.1995. ca. 00:00.

werden kann, sondern für alle Aspekte steht, die den amerikanischen Ethos bedrohen. Die tatsächliche Benennung, oder besser gesagt, Nicht-Benennung der Gefahr durch eine sachliche Umschreibung („It“, „Them“) ist Ausdruck dieser Angst und gebiert aus der Unfähigkeit, die Bedrohung zu definieren. Gleichzeitig verdrängt man den realen Konflikt, indem die Gefahr auf ein „It“, eine unbeeinflussbare, unbekannte Macht, projiziert wird. „The alien, the unknown force, is a stimulus for, a symbol of, or an outcome in relation to, an interrelation of these political tensions.“⁵⁴⁸ Der Aspekt des Unbekannten und Namenlosen wirkt sich auch auf die Titel vieler Science-Fiction-Filme aus. „The Thing From Another World“ (1951), „Them!“ (1954), „The Creature From the Black Lagoon“ (1954), „It Came From Outer Space“ (1953) etc. sind nur einige Beispiele.

Laut Sontag ist die Verweigerung bzw. die Unfähigkeit der Benennung der Gefahr auf die Angst des eigenen Identitätsverlustes zurückzuführen. Die Angst, von einer anderen Macht eingenommen zu werden, des menschlichen Wesens beraubt zu werden, also in einen Un-Menschen verwandelt zu werden, ist eine der Urängste der Menschheit. Der Verlust des Charakters, der Werte und der Selbstbestimmung beschreibt nicht nur einen Kontrollverlust über die eigenen Gedanken, sondern kommt einer Auslöschung der Person gleich.⁵⁴⁹ In Bezug auf die amerikanische Gesellschaft, die ihre Identität auf gemeinsamen Werten aufbaut und das höchste Gut der Menschen im Individualismus sieht, wirkt diese Analyse doppelt schwer.

Samuels greift diesen Gedanken auf und führt ihn anhand des Filmes „Invasion of the Body Snatchers“ (1956) aus.

Es handelt sich hierbei um einen klassischen „Alien Invasion“-Film, der von der Einnahme einer kleinen Stadt in Kalifornien durch außerirdische Riesenschoten handelt. Die Pflanzen produzieren Doppelgänger und ersetzen diese nach und nach mit den Einwohnern, denen sie optisch bis in das kleinste Detail ähneln. Wieder in die Gesellschaft integriert, führen diese Wesen oberflächliche Gespräche und erfüllen ihre alltäglichen Tätigkeiten, allerdings fehlt ihnen jegliche Form von Individualität bzw.

⁵⁴⁸ Wells, Paul: The Horror Genre. S.59

⁵⁴⁹ Vgl. Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. S.221

Charakter oder Menschlichkeit. Ein junger Mann erkennt, nachdem sein engster Verwandten- und Bekanntenkreis „ersetzt“ wurde, die Gefahr und flieht. Als er auf eine Autobahn läuft und sich mit warnenden Ausrufen wie „You are next!“ vor die Fahrzeuge wirft, wird er schließlich von der Polizei aufgegriffen. Der Film ist eine Rückblende aus seinen Schilderungen in der Polizeistation. Noch bevor er für verrückt erklärt werden kann, erlangt eine ähnliche Nachricht über Riesenschoten das Polizeipräsidium und das *FBI* wird verständigt.

Laut Samuels ist „Invasion of the Body Snatchers“ kein Ausdruck von Ängsten vor einer kommunistischen Infiltration, sondern eine Kritik an der amerikanischen Gesellschaft. Da der Film 1956 gedreht und veröffentlicht wurde, in einer Zeit, in der die Kommunistenhetze bereits abgenommen hatte, McCarthy verurteilt wurde und keine direkte Bedrohung eines Atomkrieges bestand, führt er die Paranoia auf einen anderen Aspekt zurück; den Aspekt des Konformitätsbestrebens innerhalb Amerikas. Konformität ersetzte nach dem Zweiten Weltkrieg die Ideale des Individualismus und gab den Menschen in einer unsicheren Zeit Rückhalt in der Gesellschaft. „The concern with conformity grew out of a need to escape from confusion, fear, worry, tension, and a growing sense of insecurity.“⁵⁵⁰

Mit dem Verschwinden der direkten Gefahr entstand ein Konflikt zwischen dem Bestreben nach persönlicher Verwirklichung und der kollektiven Vereinnahmung.

Demnach sind die Riesenschoten nicht Ausdruck für die Bedrohung durch eine fremde Gefahr wie dem Kommunismus, sondern stellen die Angst vor der eigenen Entfremdung dar; der Aufgabe von individuellen Werten zugunsten eines massentauglichen, standardisierten Wertekatalogs.⁵⁵¹ „Out of the victory for democracy and freedom came a society more standardized, less free, more conformist, and less personal.“⁵⁵²

Samuels' Analyse zeigt nicht nur einen neuen Anhaltspunkt auf, sondern verdeutlicht die Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten des Science-Fiction-Films. Gerade weil

⁵⁵⁰ Samuels, Stuart: The Age of Conspiracy and Conformity. S.201

⁵⁵¹ Vgl. Ebda. S.202

⁵⁵² Ebda. S.203

der Film mit allegorischen/metaphorischen Mitteln arbeitet bzw. diese Mittel zu seiner Deutung herangezogen werden, bietet er verschiedene Auslegungsarten.

Obwohl er reine Fiktion ist und das durch die Genre-Bezeichnung betont wird, ist er trotzdem eine realistischere Darstellung der Nachkriegszeit in Amerika als andere anti-kommunistische Filme. Der vorwiegende Produktionsgrund von Science-Fiction-Filmen war Unterhaltung. Der große Erfolg beim Publikum zeigt, dass die Inhalte für die Zuseher ansprechend waren und deren Haltung gegenüber Kommunisten besser reflektiert wurde als durch die Propaganda der anti-kommunistischen Filme.

„The variety of representations of Communism in B-films suggests that extreme anti-Communist rhetoric and McCarthyism did not reflect what most Americans believed or cared about.“⁵⁵³

⁵⁵³ Hendershot, Cindy: Anti-Communism and Popular Culture. S.56

8 Resümee

„They didn't call it fascism; they dressed it up in red, white, and blue and called it Americanism.“⁵⁵⁴

Dieses Zitat ist dem Film „Keeper of the Flame“ (1942), geschrieben vom Drehbuchautor Donald Odgen Stewart, entnommen. Es entspringt zwar nicht der Zeit des näheren Untersuchungsgebietes dieser Arbeit, ist aber ein Hinweis auf die Bedeutung des Begriffs „Amerikanismus“ und seiner Symbole in der amerikanischen Gesellschaft.

Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden konnte, gründet die lange Geschichte des Anti-Kommunismus in Amerika auf einer tiefgehenden Apathie zweier Ideologien, die sich in ihren Grundzügen unterscheiden. Dieses Konfliktpotential lässt sich auf die verschiedenen Wertevorstellungen und die weltpolitischen Ziele der Vereinigten Staaten bzw. der UdSSR zurückführen.

Die Wandlung der Wahrnehmung der Sowjetunion, vom Feindbild zur Alliierten und wiederum zum Feindbild, zeigt nicht nur die Unstetigkeit der amerikanischen Außenpolitik dieser Epoche, sondern auch die Austauschbarkeit der Rezeption ihres Gegners.

Die Analyse des Begriffs „Amerikanismus“, unter dessen Parole damals Kommunistenhetze betrieben wurde, und seine Einbettung in einen Katalog aus Werten und Traditionen, der als Nachkriegskonsens bezeichnet werden kann, verdeutlicht die grundlegende Verankerung eines Feindbildes im Weltverständnis der Amerikaner. Der puritanische Ethos bestimmt die amerikanische Selbstwahrnehmung und findet sich in vielen Aspekten des alltäglichen Lebens, wie politischen Reden oder Filmen wieder.

⁵⁵⁴ Zitiert nach: Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood.S.179

Die tiefgehende Angst vor subversiven Aktivitäten oder Sabotageakten lässt sich in der Bildung von zahlreichen Gremien und Komitees, die die Loyalität der amerikanischen Bürger untersuchen sollten, erkennen. Die angebliche Bedrohung innerhalb Amerikas durch „rote Faschisten“, wie die Kommunisten auch genannt wurden, war jedoch zu keinem Zeitpunkt gegeben. Der Exkurs in die Geschichte der *CPUSA* zeigt, dass diese Anschuldigen unbegründet waren, da kein Wirken der Mitglieder außerhalb der *Popular Front* möglich war. Selbst dort war das Handeln eher von liberalen als von kommunistischen Ideen bestimmt.

Auch die Untersuchung der Hollywood-Sparte beweist, dass das Einflusspektrum der *CPUSA* nicht so groß war, wie von Kommunistenjägern propagiert wurde. Außerdem wurde der Kommunistischen Partei durch gesetzliche Einschränkungen die Möglichkeit entzogen, überhaupt subversiv tätig zu werden.

Diese Tatsache lässt auf einen größeren politischen Kontext schließen, der nicht nur auf der Angst vor Subversion oder einem Atomkrieg gründet. Die Nachkriegszeit war eine Zeit des politischen und kulturellen Umbruchs, die von zahlreichen Änderungen und dem Machtkampf liberaler und konservativer Kräfte um Einflussphären geprägt war. Dem Medium Film kam hierbei eine besondere Bedeutung zu, da es als Massenmedium für amerikanische Werte stand.

Die *HUAC*-Verhöre in Hollywood sind also als breit angelegter Kampf um kulturelle und politische Vormacht zu deuten. Dalton Trumbo nennt in diesem Zusammenhang drei Gründe für die Verhöre des *HUAC* in Hollywood:

- (1) to destroy trade unions;
- (2) to paralyze anti-fascist political action; and
- (3) to remove progressive content from films.⁵⁵⁵

Der dritte Punkt war schon durch das *HUAC* selbst vorgegeben, da es behauptete, kommunistische Propaganda in den Filmen der Hollywoodstudios gefunden zu haben und es deswegen speziell die Drehbuchautoren untersuchte. Wie sich aus den vorhergehenden Recherchen der vorliegenden Arbeit erschließen lässt, war diese

⁵⁵⁵ Zit. nach: Schwartz, Nancy Lynn: *The Hollywood Writers' Wars*. S.286

Anschuldigung unhaltbar, hatten Drehbuchautoren im Studiosystem doch nur einen geringen Einfluss auf den Filminhalt. Die anderen zwei Punkte ergaben sich für das *HUAC* aus der gängigen Vorstellung, dass Kommunisten vorwiegend in Gewerkschaften und anti-faschistischen Gruppierungen vorzufinden seien, sowie durch Hinweise studiointerner Zusammenschlüsse wie der *MPA*.

Die *MPA* und andere Organisationen, wie etwa die *American Legion*, hatten in ihren anti-kommunistischen Bestrebungen großen Einfluss auf das Handeln der Studiobosse, da sie über die nötigen Druckmittel verfügten. Die Unterstützung bzw. das Gewähren lassen des *HUAC* durch die Studiobosse hatte zweckgebundene Gründe. Wie in der Arbeit des Öfteren gezeigt werden konnte, waren die Intentionen der Produzenten meist ökonomisch orientiert und folgten dem Bestreben, sich anzupassen. Sie fühlten sich durch die Kommunisten bedroht, aber nicht da diese gefährlich waren oder die Studios stürzen wollten, sondern weil sie durch ihre Anwesenheit ein schlechtes Bild auf die Filmindustrie warfen. Außerdem kam den patriarchalisch auftretenden Studiobossen, die eine strenge Hierarchie in ihren Produktionsfirmen aufgebaut hatten, eine Untersuchung der Gewerkschaften, die noch wenige Jahre zuvor für die größten Unruhen in Hollywood verantwortlich waren, entgegen.

Das Aufsetzen der Schwarzen Liste kann in diesem Zusammenhang als Bemühen der Studios um eine Anpassung an den gesellschaftlichen Konsens gedeutet werden. Sie steht in der Tradition anderer Selbstzensurbehörden, die gegründet wurden, um die Leinwände Amerikas von kontroversen Inhalten freizuhalten.

Die Schwarze Liste führte auf verschiedensten ökonomischen, politischen und ästhetischen Ebenen zu Konsequenzen. Sie wirkte sich nicht nur auf das Arbeitsverhalten oder die Studiopolitik aus, sondern hatte einen enormen Einfluss auf den Filminhalt jener Zeit. Der direkte Zusammenhang zwischen den Verhören und der Produktion anti-kommunistischer Filme verdeutlicht dies. Während die *HUAC* Filme anklagte, die ein idealisiertes Bild der Sowjetunion zeichnen, befürworteten sie die Produktion von über 40 anti-kommunistischen Filmen, die anhand klischeehafter Charaktere und Darstellungen schlichtweg Propaganda gegen den Kommunismus betrieben. Die Untersuchung von Science-Fiction-Filmen hingegen ergab, dass diese eine realistische-

re Darstellung der Ängste der Menschen boten, als dies die Rhetorik der „McCarthyisten“ bzw. Anti-Kommunisten tat.

Die *HUAC*-Verhöre und die Schwarze Liste betrafen zwar nur eine kleine Gruppe von Personen, waren in ihren Folgen aber weitreichender. Die undemokratischen Mittel, die zur Anklage vermeintlicher Kommunisten verwendet wurden, führten zu einem Einschnitt in die Grundrechte der amerikanischen Bürger.

Obwohl sich die Kommunistenhetzer mit amerikanischen Werten schmückten, bedienten sie sich Methoden, die den Techniken der von ihnen kritisierten faschistischen Systeme ähnelten. In diesem Zusammenhang darf der Anti-Semitismus der Kommunistenjäger nicht außer Acht gelassen werden, wurden doch Kommunisten mit Juden und Ausländern gleichgesetzt.

Ein weitreichender Aspekt in der Geschichte der *HUAC*-Verhöre war die Unterdrückung konträrer Meinungen, die zu einer Depolitisierung und, speziell in Hollywood, zur Zensur der freien Kunst führte.

Katharine Hepburn meinte 1947 in einer Rede für den liberalen Präsidentschaftskandidaten Henry Wallace und in Bezug auf die bereits abgehaltenen Verhöre in Hollywood sowie die drohenden Vorladungen durch das *HUAC*:

The artist, since the beginning of recorded time, has always expressed the aspirations and dreams of his people. Silence the artist and you silence the most articulate voice the people have. Destroy culture and you destroy one of the strongest sources of inspiration from which a people can draw strength to fight for a better life.⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Zit. nach: Nancy Lynn Schwartz: *The Hollywood Writers' Wars*. S. 256

9 Bibliographie

9.1 Literatur

Adams, Willi Paul: Die USA im 20. Jahrhundert. In: Bleicken, Jochen/Gall, Lothar/Jakobs, Hermann (Hg.): Oldenbourg Grundriss der Geschichte. Band 29. München: R. Oldenbourg Verlag 2000.

Bacher, Lutz: General Service Studios und die Anfänge der *Package-Unit-Production*. In: Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung II. Hollywood. Exil und Nachkrieg. Mediengeschichte des Films. Band 5. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Bentley, Eric: Thirty Years of Treason. Excerpts from Hearings before the House Committee on Un-American Activities, 1938-1968. New York: Viking Press 1971.

Berg, Manfred: Liberaler Konsens und gesellschaftliche Polarisierung: Die innere Entwicklung, 1945-1975. In: Lösche, Peter/ Von Loeffelholz, Hans Dietrich (Hg.): Länderbericht USA: Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Frankfurt: Campus 2004.

Biberman, Herbert J.: Salz der Erde. Geschichte des Films. Berlin: Das Arsenal 1977.

Birdwell, Michael E.: Das andere Hollywood der dreißiger Jahre. Die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis. Hamburg: Europa-Verlag 2000.

Bischof, Günter: The Politics of Anti-Communism in the Executive Branch during the early Cold War: Truman, Eisenhower and McCarthy(ism). 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 1995.

Bleicken, Jochen/Gall, Lothar/Jakobs, Hermann (Hg.): Oldenbourg Grundriss der Geschichte. Band 29. München: R. Oldenbourg Verlag 2000.

Bökes, Uwe/ Houswitschka, Christoph (Hg.): Einführung in das Studium der Anglistik und Amerikanistik. München: C.H. Beck 2007.

Boyle, Peter G.: American-Soviet Relations. From the Russian Revolution to the Fall of Communism. London/New York: Routledge 1993.

Casper, Drew: Postwar Hollywood 1946-1962. Malden: Blackwell 2007.

Casty, Alan: Communism in Hollywood. The moral paradoxes of Testimony, Silence, and Betrayal. Lanham/Toronto/Plymouth: the scarecrow press 2009.

Caute, David: The Great Fear. The Anti-Communist Purge under Truman and Eisenhower. London: Secker&Warburg 1978.

Ceplair, Larry/ Englund, Steven: The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community 1930-1960. Urbana: Illinois Univ. Press 2003.

Ceplair, Larry: The Communist Party in Hollywood. In: Crowdus, Gary: The political companion to American Film. Chicago, London: Dearborn 1994.

Ceplair, Larry: The Hollywood Blacklist. In: Crowdus, Gary: The political companion to American Film. Chicago, London: Dearborn 1994.

Clark, Danae: Negotiating Hollywood. The Cultural Politics of Actors' Labor. Minneapolis: Minnesota Press 1995.

Cogley, John: Report on Blacklisting. Movies. New York: Arno Press 1956.

Cornea, Christine: Science Fiction Cinema Between Fantasy and Reality. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2007.

Critchlow, Donald D./ Raymond, Emilie: Hollywood and Politics. A Sourcebook. New York: Routledge 2009.

Crowdus, Gary: The political companion to American Film. Chicago, London: Dearborn 1994.

Deutsch, James I.: Hunting Communists and Shooting Films in Hollywood. In: Kael, 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 1995.

Doherty, Thomas: Hollywood's censor. Joseph I. Breen & the Production Code Administration. New York: Columbia Univ. Press 2007.

Elter, Andreas: Die Kriegsverkäufer. Geschichte der US-Propaganda 1917-2005. Frankfurt am Main: suhrkamp 2005.

Foster, William Z.: Geschichte der Kommunistischen Partei der Vereinigten Staaten. Berlin: Dietz Verlag 1956.

Frayling, Christopher: Mad, Bad and Dangerous? The scientist and the cinema. London: Reaktion Books 2005.

Georgakas, Dan: Frontier Films. In: Crowdus, Gary: The political companion to American Film. Chicago, London: Dearborn 1994.

Georgi-Findley, Brigitte: Nordamerikastudien. In: Bökes, Uwe/ Houswitschka, Christoph (Hg.): Einführung in das Studium der Anglistik und Amerikanistik. München: C.H.Beck 2007.

Goldstein, Robert Justin: Political Repression in Modern America from 1870 to 1976. Chicago: Illinois Univ. Press 2001.

Grandner, Margarete/ Gräser, Marcus (Hg.): Nordamerika. Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Edition Weltgeschichte. Band 18. Wien: promedia 2009.

Grandner, Margarete: Wohlfahrtsstaat zwischen New Deal und Great Society. In: Grandner, Margarete/ Gräser, Marcus (Hg.): Nordamerika. Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Edition Weltgeschichte. Band 18. Wien: promedia 2009.

Hartmann, Jürgen: Die Außenpolitik der Weltmächte. Eine Einführung. Frankfurt/New York: Campus 1988.

Hendershot, Cindy: Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century America. London (u.a.): McFarland & Company 2003.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. In: Sammlung Metzler. Band 277. Stuttgart: J.B. Metzler 2001.

Horne, Gerald: Class Struggle in Hollywood 1930-1950. Moguls, Mobsters, Stars, Reds & Trade Unionists. Texas: Texas Univ. Press 2001.

Humphries, Reynold: Hollywood's Blacklist. A Political and Cultural History. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2010.

Jones, Dorothy B.: Communism and the Movies. A Study of Film Content. In: Cogley, John: Report on Blacklisting. Movies. New York: Arno Press 1956.

Junker, Detlef: Von der Weltmacht zur Supermacht. Amerikanische Außenpolitik im 20. Jahrhundert. Mannheim: BI-Taschenbuchverlag 1995.

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 1995.

Keil, Hartmut: McCarthyism and Congressional Investigations on Internal Security During the Cold War, 1945-1956. 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 1995.

Keil, Hartmut: Sind sie oder waren Sie Mitglied? Verhörprotokolle über unamerikanische Aktivitäten 1947-1956. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1979.

Klehr, Harvey/ Hayness, John Earl/ Firsov, Fridrikh Igorevich: The Secret World of American Communism. New Haven und London: Yale Univ. Press 1995.

Koppes, Clayton R.: Hollywood goes to war. How politics, profits and propaganda shaped World War II movies. Berkeley: California Univ. Press 2009.

Krutnik, Frank: "Un-American" Hollywood. Politics and Film in the Blacklist Era. New Brunswick [u.a.]: Rutgers Univ. Press 2007.

Landwehr, Achim (Hg.): Orientierung Geschichte. Wien: Schöningh 2007.

Lawson, John Howard: Film in the battle of ideas. New York: Masses & Mainstream 1953.

Leab, Daniel J.: Anti-Communist Films. In: Crowds, Gary: The political companion to American Film. Chicago, London: Dearborn 1994.

Leffler, Melvyn P.: The Specter of Communism. The United States and the Origins of the Cold War, 1917-1953. New York: Hill and Wang 1994.

Lev, Peter (Hg.): History of the American Cinema. Transforming the Screen 1950-1959. Band 7. New York: Thomson Gale 2003.

Levy, Emanuel: Oscar Fever. The History and Politics of the Academy Awards. New York: Continuum 2001.

Lösche, Peter/ Von Loeffelholz, Hans Dietrich (Hg.): Länderbericht USA: Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Frankfurt: Campus 2004.

Mintz, Steven/ Roberts, Randy W.: Hollywood's America. Twentieth-century America through film. Oxford: Wiley-Blackwell 2010.

Münzenberg, Willi: Propaganda als Waffe. In: Schulz, Til (Hg.): Ausgewählte Schriften 1919-1940. Frankfurt: März Verlag 1972.

Muscio, Giuliana: Hexenjagd in Hollywood. Die Zeit der Schwarzen Listen. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik 1982.

Navasky, Victor S.: Naming Names. New York: Hill and Wang 2003.

Nielsen, Mike/ Mailes, Gene: Hollywood's other Blacklist. Union Struggles in the Union System. London: British Film Institute 2005.

Niess, Frank: Schatten auf Hollywood. McCarthy, Bush jr. und die Folgen. Köln: PapyRossa 2005.

Nonn, Christoph: Das 19. und 20. Jahrhundert. In: Landwehr, Achim (Hg.): Orientierung Geschichte. Wien: Schöningh 2007.

O'Donnell, Victoria: Science Fiction Films and Cold War Anxiety. In: Lev, Peter (Hg.): Transforming the Screen 1950-1959.

Plano, Jack C. / Greenberg, Milton: The American Political Dictionary. 10. Auflage. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers 1997.

Powers, Richard Gid: Not without honor. The History of American Anticommunism. New Haven/London: Yale Univ. Press 1995.

Pratt, Ray: Projecting Paranoia. Conspiratorial Visions in American Film. Lawrence/Kansas: Kansas Univ. Press 2001.

Puhle, Hans-Jürgen: Die Mythen der ›New Nation‹. In: Grandner, Margarete/ Gräser, Marcus (Hg.): Nordamerika. Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Edition Weltgeschichte. Band 18. Wien: promedia 2009.

Radosh, Ronald/ Radosh, Allis: Red Star over Hollywood. The Film Colony's Long Romance with the Left. New York: Encounter Books 2006.

Raeithel, Gert: Geschichte der nordamerikanischen Kultur. Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930-1988. Band 3. Berlin: Quadriga 1989.

Roffman, Peter/ Purdy, Jim: The Red Scare in Hollywood. HUAC and the End of an Era. In: Mintz, Steven/ Roberts, Randy W.: Hollywood's America. Twentieth-century America through film. Oxford: Wiley-Blackwell 2010.

Rovere, Richard H.: McCarthy oder die Technik des Rufmords. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1959.

Safire, William: Safire's New Political Dictionary. The Definitive Guide to the New Language of Politics. 3. Auflage. New York: Random House 1993.

Samuels, Stuart: The Age of Conspiracy and Conformity: Invasion of the Body Snatchers (1956). In: Mintz, Steven/ Roberts, Randy W.: Hollywood's America. Twentieth-century America through film. Oxford: Wiley-Blackwell 2010.

Sautter, Udo: Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Stuttgart: Kröner 2006.

Schäfer, Axel R.: Die USA im Zweiten Weltkrieg und im Kalten Krieg. In: Grandner, Margarete/ Gräser, Marcus (Hg.): Nordamerika. Geschichte und Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert. Edition Weltgeschichte. Band 18. Wien: promedia 2009.

Schatz, Thomas: History of the American Cinema. Boom and Bust: The American Cinema in the 1940s. Band 6. New York: Charles Scribner's Sons 1997.

Schrecker, Ellen: McCarthyism and the Decline of American Communism. 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 1995.

Schütze, Larissa: Fritz Lang im Exil. Filmkunst im Schatten der Politik. München: M-Press 2006.

Schulz, Til (Hg.): Ausgewählte Schriften 1919-1940. Frankfurt: März Verlag 1972.

Schwartz, Nancy Lynn: The Hollywood Writers' Wars. New York: Alfred A. Knopf 1982.

Scott, Ian: American Politics in Hollywood Film. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2011.

Segeberg, Harro (Hg.): Mediale Mobilmachung II. Hollywood. Exil und Nachkrieg. Mediengeschichte des Films. Band 5. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.

Sexton, Patricia Cayo: The War on Labor and the Left. Understanding America's unique Conservatism. San Francisco: Westview Press 1991.

Sito, Tom: Drawing the line: the untold story of the animation unions from Bosko to Bart Simpson. Kentucky: Kentucky Univ. Press 2006.

Sontag, Susan: The Imagination of Disaster. In: Sontag, Susan: Against Interpretation. New York: Farrar, Straus & Giroux 1966.

Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg. München: C.H.Beck 2003.

Thompson, Kristin/ Bordwell, David: Film History. An Introduction. Boston: McGraw-Hill Higher Education 2010.

Tieber, Claus: Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem. Wien: Lit 2008.

Ungerböck, Andreas (Hg.): Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Film-museum. Wien: Viennale 2000.

Wasko, Janet: Hollywood and Television in the 1950s: The Roots of Diversification. In: Lev, Peter (Hg.): History of the American Cinema. Transforming the Screen 1950-1959. Band 7. New York: Thomson Gale 2003.

Wells, Paul: The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch. London: Wallflower 2000.

Wheeler, Mark: Hollywood Politics and Society. London: Bfi 2006.

9.2 Filme

Big Jim McLain. Regie: Edward Ludwig. Drehbuch: Stephen Vincent Benet (u.a.). USA: Warner Bros., 1952. Fassung: DVD. Warner Home Video: 2007. 90'.

Hollywood on Trial. Regie: David Helpern. Drehbuch: Arnie Reisman. USA: Cinema Associates, 1976. Fassung: VHS. fs2, 18.09.1992. 100'.

Invasion of the Body Snatchers. Regie: Don Siegel. Drehbuch: Daniel Mainwaring. USA: Allied Artists Pictures, 1956. Fassung: VHS. ZDF, 26.08.1995. 75'.

Jet Pilot. Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Jules Furthman. USA: RKO, 1957. Fassung: DVD. Good Times Home Video 2001. 112'.

My Son John. Regie: Leo McCarey. Drehbuch: Myles Connolly (u.a.). USA: Paramount Pictures, 1952. Fassung: DVD. Olive Films: 2011. 122'.

Ninotchka. Regie: Ernst Lubitsch. Drehbuch: Charles Brackett (u.a.). USA: Loew's, 1939. Fassung: DVD. Warner Home Video 2009. 106'.

The Front. Regie: Martin Ritt. Drehbuch: Walter Bernstein. USA: Columbia (u.a.), 1976. Fassung: DVD. Bayerisches FS, 23.02.2008. 90'.

The Incredible Shrinking Man. Regie: Jack Arnold. Drehbuch: Richard Matheson. USA: Universal International Pictures, 1957. Fassung: VHS. n3, (unbekannt). 77'.

The Red Menace. Regie: R.G. Springsteen. Drehbuch: Albert DeMond. USA: Republic Pictures, 1949. Fassung: VHS. Republic Picture: 1998. 81'.

The War of the Worlds. Regie: Byron Haskin. Drehbuch: Barré Lyndon. USA: Paramount Pictures, 1953. Fassung: VHS. ZDF, 17.02.1995. 82'.

Them!. Regie: Gordon Douglas. Drehbuch: Ted Sherdeman. USA: Warner Bros., 1954. Fassung: VHS. arte, 28.02.1999. 95'.

9.3 Internetquellen

Hollywood protest at Kazan's Oscar. BBC-Artikel vom 22.02.1999. In: BBC:
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/284052.stm> Abgerufen am: 28.09.2011

Elia Kazan receiving an Honorary Oscar®. In: Youtube:
<http://www.youtube.com/watch?v=3YziNNCZeNs> Abgerufen am: 28.09.2011

Erster und Fünfter Zusatzartikel. In: Archives:
http://www.archives.gov/exhibits/charters/bill_of_rights_transcript.html Abgerufen am: 9.6.2011

Pledge of Allegiance. In: USHistory: <http://www.ushistory.org/documents/pledge.htm>
Abgerufen am: 09.06.2011

9.4 Abbildungen

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

Abbildung 1: „Herblock“ abgedruckt in *Washington Post* am 29.03.1950. In:
<http://www.loc.gov/rr/print/swann/herblock/fire.html> Abgerufen am: 09.06.2011

Abbildung 2: „Us and Them“ In: Wells, Paul: *The Horror Genre. From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower 2000. S.60

10 Abstract

Die anti-kommunistische Strömung der Nachkriegszeit hatte einen großen Einfluss auf die USA und deren Gesellschaft. Das Feindbild der Kommunisten beeinflusste nicht nur das politische Denken und Handeln der Amerikaner, sondern wirkte sich auch direkt auf das Filmschaffen in Hollywood aus. Noch heute sind „McCarthyismus“ und die „Schwarze Liste“ bekannte Begriffe, die man mit dieser Zeit verbindet. Anhand dieser Schlagworte werden in der vorliegenden Arbeit historische und politische Ursachen dieser Entwicklungen und deren weitreichende Auswirkungen auf Hollywood aufgezeigt. Die *HUAC*-Verhöre und die Schwarze Liste hatten auf den verschiedensten Ebenen Konsequenzen. Neben den Änderungen innerhalb der Machtstrukturen der Studios und der Arbeitsverhältnisse in der Hollywoodindustrie im Allgemeinen, können auch Veränderungen im kreativen Wirken der von diesen Repressionen Betroffenen festgestellt werden. Die Paranoia der Ära sowie der enorme politische Druck auf das Studiosystem und die Filmproduktion spiegelte sich auch direkt im Filminhalt dieser Zeit wider.

Anti-communism in the post-war era had a great impact on the USA and its society. The enemy image of the Communist did not only influence the political thinking and acting of America, but had direct effects on the filmmaking in Hollywood. Terms such as “McCarthyism” or “Black List” today still stand for this era. Starting from these keywords, this Diploma Thesis examines the historical and political reasons for these events as well as the resulting consequences for Hollywood.

The Black List and the *HUAC* Hearings influenced the industry at different levels. Besides changes in the power structures of the studios and the labour conditions of Hollywood’s employees, changes of the creative activities of those affected by the repressions can be observed, too. The paranoia of this era as well as the political influence on the studio system and the film production were also reflected in the films of the time.

11 Curriculum Vitae

Name: Andrea Sofie Thoma

Staatsangehörigkeit: Österreich

Geburtsdatum: 30.09.1987

Geschlecht: weiblich

Ausbildung:

2005 – 2011

Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Schwerpunkte der Wahlfächer in:

Kultur- und Sozialanthropologie, Musikwissenschaft und Komparatistik

1997 – 2005

AHS Franklinstraße 26, 1210 Wien

AHS Matura

Praktika:

Mai - Juli 2011

Regieassistentin bei „Bühne Weinviertel“

Produktion: Jedermann

Unter der Regie von: Josef Newerkla

November 2010 - Februar 2011

Regieassistentin bei „Bühne Weinviertel“

Produktion: Pygmalion

Unter der Regie von: Josef Newerkla

Sprachkenntnisse:

Englisch, Französisch, Spanisch (Grundkenntnisse)