

Ursula von Keitz

Sichtbarkeit als Aporie

Zum Diskurs über die Haut(farbe) in Douglas Sirks *Imitation of Life*

Seit den ersten Versuchen der Farbkinematographie um 1900 waren deren Erfinder und Pioniere insbesondere daran interessiert, mithilfe subtraktiver Farbverfahren ein „naturgetreues“ Abbild der menschlichen Haut im Film zu erreichen. Ihr mimetisches Begehren bezog sich aber keineswegs auf alle Hautfarben, sondern konzentrierte sich auf die Wiedergabe „weißer Haut“ – ganz in der eurozentrischen Sicht wurzelnd, dass „weiße Haut“ die implizite Norm ist, gegenüber der alle „farbigen Hauttypen“ als „andersartig“ und überhaupt als signifikant wahrgenommen werden. Doch erlaubten es erst das in den USA von Herbert Kalmus entwickelte Dreifarben-Technicolor-Verfahren, das auf der Drei-Streifen-Strahlenteilerkamera (*split camera*) beruhte und die Farbfilmproduktion in den USA gut 20 Jahre lang, von etwa 1935 bis 1955, dominierte, respektive die Mehrschichtenfilm-Verfahren von Kodak-Eastman und Agfa, die ab ca. 1937 verfügbar waren und stetig verbessert wurden, die vorfilmischen Farbnuancen so wiederzugeben, dass deren gesamtes Farbspektrum abgebildet werden konnte. Mit Technicolor und Mehrschichtenfilm begann die Farbdramaturgie als ästhetische Gestaltungsebene eine ungleich wichtigere Rolle zu spielen als bei den vorherigen Verfahren der Filmkolorierung. Die Farben der dargestellten Welt gewannen eine eigene Signifikanz, und es wurde für die visuellen Gestalter eines Films, insbesondere Regisseur, Szenograph, Kostümdesigner und Art Director möglich, Figuren(gruppen), Räume und deren Interieurs sowie Kostüme hinsichtlich ihrer Farben zu semantisieren. Die dominanten Klassifizierungsmerkmale von Figuren zumal im amerikanischen Film, *race*, *class* und *gender*, gewannen neue Ausfaltungen.

Hautfarbe und Gender im Farbfilm

Was die Geschlechterordnung betrifft, so schrieb der Farbfilm (wie zuvor der Schwarzweißfilm im Spektrum der Graustufen) allerdings eine gängige Kodifizierung fort, die in anderen Medien, insbesondere der Malerei, präformiert war. So hatte etwa auch im Film der männliche Teint innerhalb des „weißen“ sozialen Spektrums dunkler zu sein als der weibliche, eine dunklere Teintfarbe verband sich innerhalb des männlichen Figurenspektrums mit der Trias Kraft, Aktivität und Stärke, während eine hellere mit Intellektualität und Sensibilität verknüpft wurde.¹ Paarkonfigurationen orientierten sich, wenn sie „gelingen“ und in der Narration zu einem happy end führen sollten, an dieser Ordnung. Die Teintfarbe der weiblichen Figuren wie auch deren Haarfarbe wurde, ein gängiges *race*-Stereotyp fortschreibend, mit Charaktereigenschaften korreliert, wobei häufig „hellhäutig“ mit „moralisch gut/naiv/sozial hochstehend“ und eine dunklere

Hautfarbe mit „moralisch defizitär/schlau/gerissen/sozial niedrig“ assoziiert wurde.² Doch kam dieses simple Gut/Böse-Schema bei den Frauenfiguren spätestens in den 1940er Jahren ins Wanken: Die alles überstrahlende „weiße“ weibliche Figur mit hellblondem („wasserstoffblondem“) Haar und sehr heller Haut, unterstützt durch entsprechend helle Kostümfarben, konnotierte nun nicht selten die Merkmalskonfiguration „blendend/reflektierend/distanzgebietend/unnahbar“ und wurde in die semantische Sphäre der *femme fatale*-Figuren gerückt,³ eine Position, die ehemals die häufig als „exotisch“ ausgewiesenen Figuren mit dunklerem Teint und schwarzem Haar dominiert hatten.

Douglas Sirk's letzter amerikanischer Film *Imitation of Life*⁴, 1958 in Eastman Color⁵ gedreht und 1959 in den Verleih gebracht, ist durch eine hoch differenzierte Farbdramaturgie charakterisiert – insbesondere auch in Bezug auf die Kostüm- und Dekorfarben – und nutzt die Farbe und hier insbesondere die Farbigekeit der verschiedenen Teints seiner Protagonistinnen (Männer agieren hier als Nebenfiguren, haben jedoch auch differente Teintfarben) für einen Diskurs um *race* und *gender*, wie er im Genre des Melodramas respektive *women's film* selten ist.

Die Universal-Produktion ist ein Remake des von John M. Stahl 1934 inszenierten Films, dessen Drehbuch auf der 1933 erschienenen, gleichnamigen Novelle von Fanny Hurst beruhte. Allerdings gibt es in der Version von 1959 signifikante Transformationen hinsichtlich der dargestellten Berufswelt und der damit verknüpften sozialen Milieus. Beide Regisseure, Stahl wie Sirk, gelten als Spezialisten des Genres.

Imitation of Life erzählt über einen Zeitraum von rund zehn Jahren (die erzählte Zeit beginnt 1949 und endet 1959) die Geschichte zweier allein erziehender Mütter, der Schauspielerin Lora Meredith und ihrer farbigen Haushälterin Annie Johnson, die, in gegenseitigem Respekt und fast freundschaftlicher Beziehung miteinander verbunden, ihren Alltag meistern, darüber aber in Konflikt mit ihren heranwachsenden Töchtern geraten. Lora kämpft darum, nach dem Tod ihres Mannes, eines Theaterdirektors aus der Provinz, Karriere auf den New Yorker Bühnen zu machen. Von ihrem Erfolgsstreben lässt sie sich auch nicht durch die Beziehung zum jungen Fotografen Steve Archer abbringen. Schließlich schafft sie, von der Erziehungs- und Haushaltsarbeit durch Annie entlastet, den Aufstieg und wird ein gefeierter Star am Broadway. Nach zehn Jahren steht sie auf dem Zenit ihres Ruhms und wird in Italien für den Film engagiert. Von ihrer Tochter Susie, die als Kind wie als Teenager eine Ersatzmutter und Vertraute in Annie findet, entfremdet sie sich zusehends. Annies Tochter Sarah Jane wiederum verachtet ihre farbige Mutter für die Benachteiligungen, die sie als hellhäutiges Kind wegen ihr erleiden muss. Die Konflikte eskalieren: Sarah Jane, mittlerweile 18 Jahre alt, will eine „Weiße“ sein und verleugnet die Mutter, verlässt das Haus und tritt in Bars und Bühnenshows auf. Die 16-jährige Susie verliebt sich in Steve, der Lora, die nun ihre Karriere aufgeben und Steve heiraten will, noch immer liebt. Als Susie davon erfährt, beschließt auch sie fort zu gehen. Annie stirbt aus Gram über die verlorene Tochter. Als ihr glanzvoller Trauerzug durch die Straßen zieht, bekennt sich Sarah Jane zu ihrer Mutter.

Imitation of Life verfolgt zwei Erzählstränge nahezu gleichberechtigt. Der Hauptplot erzählt von den Problemen, die entstehen, wenn die weibliche Hauptfigur Berufstätigkeit und Mutterschaft zu vereinbaren versucht. Der Konflikt zwischen Mutterschaft und Karriere ist für die Beziehung Loras zu Susie vor allem im zweiten Teil bestimmend.⁶ Die Liebesbeziehung wird von Lora zunächst hintangestellt, sie wehrt deshalb den ersten Heiratsantrag von Steve ab. Wenn es, mit Christof Decker gesprochen,⁷ charakteristisch für die Frau in der westlichen Moderne ist, dass sie Beruf, Mutterschaft und Erotik miteinander vereinbaren muss und dass der *women's film* diese (Selbst-)Ansprüche als unvereinbar und deshalb konsequent konfliktbehaftet setzt, so gibt Lora für ihre Karriere sowohl die Mutterrolle als auch die romantische Liebe auf. Zehn Jahre später gerät sie in Konkurrenz zu ihrer eigenen Tochter, die sich, frisch von der High School kommend, in Abwesenheit ihrer Mutter in Steve verliebt, der sich freilich als väterlicher Freund sieht und ihr keinerlei erotische Avancen macht. In der Perspektive des Films erscheinen damit Susies Gefühle als pubertäre Schwärmerei, sie bleibt als 16-Jährige, obschon attraktiv herausgeputzt, dem präsexuellen, „backfischhaften“ Status verhaftet. Am Ende bleibt in der Schweben, ob Lora doch noch in eine Paarbeziehung eintritt, die ihr in der ganzen dargestellten Zeitperiode verwehrt war.⁸

Die Konfliktkonstellation des Hauptplots um Lora gehört ausschließlich zur weißen Figurengruppe. Das Paar kann nicht zusammenkommen, weil es wiederholt zu Störungen in der (Neu-)Konstituierungsphase kommt. In der ersten Zeitphase wird die romantische Liebe durch die Chance, beruflich Fuß zu fassen, gestört, in der zweiten durch die Pflichten, die ihr die (neue, avisierte) Mutterrolle auferlegt. Die letzten Einstellungen des Films sind signifikant: Die Nahaufnahme zeigt Lora, Susie und Sarah Jane im Auto, das hinter dem Wagen mit Annes Sarg herfährt. Sarah Jane schmiegt sich an Loras Schulter, Lora lächelt erst ihr, dann Susie zu, die im linken Bildvordergrund angeschnitten mit dem Hinterkopf zur Kamera sitzt. Erst im Umschnitt wird Steve, der ebenfalls im Wagen sitzt, sichtbar und blickt gerührt auf Lora, die von beiden „Töchtern“ gerahmt ist (Abb. 1). Man kann Loras Geste an Sarah Jane, die „verlorene Tochter“ neu aufzunehmen, als nonverbale Adoption interpretieren.⁹ Die Homogenität des Bildes umschließt zugleich ein Paradox: Die Bedingung des Akzeptiertwerdens durch Lora als „zweite Tochter“ hat das Bekenntnis zu ihrer schwarzen Mutter zur Voraussetzung. Lora hat die hemmungslos schluchzende und sich selbst des Tötens der Mutter anklagende Sarah Jane vom Sarg weggeführt und ins Auto einsteigen lassen. Von da an ist sie aufgenommen in die weiße Figurengruppe, deren stille, würdevolle Trauer sie nach dem Gefühlsexzess auf offener Straße teilt.

Eng verknüpft mit der Konfliktlage, die der weißen Mehrheitskultur anhaftet, ist der den ganzen Film grundierende Diskurs um das „wirkliche Leben“ oder um dessen „imitation“.¹⁰ Am deutlichsten tritt er in der Sphäre der Schauspielerei und der Bühne zutage. Loras Intention, auf der Theaterbühne Erfolg zu haben, wird



1 Nivellierung der *race*-Differenzen im Bild: Lora (Lana Turner) zwischen Blick-Einverständnis mit der lieblichen Tochter Susie (Sandra Dee, links) und Körpernähe zur „angenommenen Tochter“ Sarah Jane (Susan Kohner, rechts). Bildkader aus: *Imitation of Life*. Regie: Douglas Sirk, Universal Studios, LA, 1958/59.

als ein „dem Schein Verhaftetsein“ bewertet, als Begehren, das sie dem wirklichen Leben, der Liebe zu Steve und der Zuwendung zu ihrer Tochter, entrückt.¹¹ Mehr noch: Die Schauspielerei als Spielen einer Rolle/einer anderen Person greift mehrfach in ihr Alltagsleben über. Das Vorspiegeln falscher Fakten erweist sich in der Welt von Theateragenten und Autoren als Erfolgsrezept, als sie aber privat unwillkürlich ins Spielen verfällt, entlarvt sie die Tochter: „Don’t play the martyr!“ Sirks Skeptizismus gegenüber der amerikanischen Gesellschaftsstruktur und Lebensweise fokussiert ganz auf die Mechanismen des Vorspielens, Fingierens und der Theatralisierung des Alltags. Die weiße Mehrheitskultur gewinnt eine hohe Signifikanz als diejenige, die, interessiert am schönen Schein der Oberfläche körperlicher Performance, kein „echtes“ Leben ermöglicht und deren Männerdominanz von den Frauen verlangt, sich auch jenseits der Bühne zu verstellen. Der Gegensatz von Sein und Schein umgreift indes neben der *gender*- insbesondere die *race*-Thematik des Films.

Sichtbarkeit als Aporie: Haut(farbe) und „falsches“ Erscheinen

Imitation of Life weist hinsichtlich der Dekor- und Kostümfarben eine fein differenzierte Farbdramaturgie auf. So ist der topologische Raum der Familie charakterisiert durch Rosé, Weiß und Dunkelblau, der Raum der sexuellen Transgression durch Gelb, Apricot, Wasserblau und Grüntöne. Letzteres Farbspektrum wird von Sarah Jane vertreten. Die Lichtsetzung verstärkt diese Farbordnung von Kostümen und Interieurs. Die Interieurs des dem Raum „Familie“ zugeordneten Rosé- und Weiß-Spektrums werden schattenfrei, gleichmäßig respektive diffus gestreut ausgeleuchtet, die Räume der Transgression durch ein stärker gerichtetes Licht, das hellere und dunklere Flächen sowie Schatten ins Bild zeichnet. Zugleich verknüpft sich damit eine geringere Übersichtlichkeit. Schlüsselfigur für den Diskurs über Haut und Hautfarbe ist Sarah Jane, deren Kampf um Identität, soziale Positionierung und Integration der Film in zwei Lebensphasen, als 10-jähriges Kind und als 18-jährige junge Frau, entfaltet. Als Kind bereits weist sie jede Nähe zur schwarzen Hautfarbe zurück. Die Beziehung zur Mutter ist von Anfang an durch einen Bruch gekennzeichnet. Am dicht bevölkerten Strand von Coney Island erscheint Annie inmitten der ausschließlich hellhäutigen, badenden und sich sonnenden Figurengruppen wie ein Fremdkörper. Ihre dunkle Hautfarbe unter-

streicht ihre Sichtbarkeit. Zudem trägt sie ein braun-rotes Kleid, was die Homogenität ihrer dunklen Gestalt ebenso unterstreicht, wie das weiße Kleid die farbliche Homogenität der extrem hellhäutigen, weißblonden Lora. Ehe Annie sich Lora als Haushälterin anbietet, bemerkt sie: „Sarah Jane favours her daddy. He was practically white. He left before she was born.“ Die moralisch integre, das eigentliche emotionale Zentrum dieses *maternal melodrama* bildende Figur Annie ist sich ihrer schwarzen Identität sicher, lebt im Glauben daran, dass es einen „Sinn“ habe, dass Gott die Menschen „schwarz“ und „weiß“ geschaffen habe. Wenn sie vom Kindsvater spricht, so tut sie dies fast verklärend, als ob sie ein bisschen stolz auf sich wäre, dass sie ein solcher Mann begehrt hat. Die Tochter aber sehnt sich nach dem abwesenden (ihr in der Hautfarbe gleichenden) Vater; das für sie als eigentliches Liebes- und Identifikationsobjekt erkannte Gegenüber – mit sämtlichen ödipalen Konnotationen – ist damit ein Imaginäres, während die schwarze Mutter, die ihr in der Hautfarbe nicht gleicht, körperhaft präsent und Sarah Jane an sie gebunden ist (Abb. 2). Die Dialogzeile referiert darauf, dass der Vater die noch schwangere Annie verlassen habe, ehe der lebendige Beweis der durch den Term „practically white“ insinuierten, aber gleichzeitig verrätselten, interethnischen („inter-racial“) sexuellen Beziehung, die Tochter Sarah Jane, das Licht der Welt erblickte.

„Practically white“ wiederum evoziert die Vorstellung einer männlichen Figur, die ihrerseits Resultat einer interethnischen sexuellen Beziehung war, wobei sich der „schwarze“ Anteil von Generation zu Generation mehr verloren hat. Darin klingt die Prädominanz einer rassistischen Lektüre von Körpern an, von der die dargestellte Welt durchdrungen ist. Diesen Rassismus, der sich, als die 18-jährige Sarah Jane von ihrem weißen Freund wegen des Verschweigens ihrer Herkunft brutal geschlagen wird, im übertriebenen, *physischen* Gewaltakt entäußert, hat die Tochter gleichsam verinnerlicht und gibt ihn als *psychische* Gewalt durch immer vehementere Distanzierungsgesten an ihre Mutter weiter. Die der Mutter, hinsichtlich des für die sichtbare Welt des Films primären Distinktionsmerkmals der Hautfarbe ungleiche Tochter wird in Annies Nähe auch falsch „gelesen“: Lora, in ethnischen Plausibilitäten denkend, hält Sarah Jane am Strand nicht für deren Tochter, sondern für ein weißes Mädchen, das von einer farbigen Kinderfrau betreut wird.

Kann sich Sarah Jane aufgrund ihrer Andersheit nicht in der Mutter, sondern letztlich nur in sich selbst spiegeln, so kann sie auch keine Fürsorge für ein symbolisches farbiges „Kind“ entwickeln. Der Streit mit ihrer neu gewonnenen

2 Begegnung am Strand: „schwarze“ Differenz und „weiße“ Homogenität. Annie (Juanita Moore) und Sarah Jane, Lora und Susie. Bildkader aus: *Imitation of Life*. Regie: Douglas Sirk, Universal Studios, LA, 1958/59.



Freundin Susie darum, welche Puppe sie von ihr zum Geschenk erhalten kann, hat gleich mehrere Implikationen für die Identitätsproblematik, die dem „falschen weißen“ ebenso wie „falschen farbigen“ Kind Sarah Jane auferlegt ist. Susie überreicht ihr die schwarze Puppe Nancy offensichtlich deshalb, weil sie sich selbst über den „eigentlich“ farbigen Status der Freundin im Klaren ist und weil sie in dieser Puppe, also ihrem symbolischen, ihrer Fürsorge anvertrauten „Kind“ kein Objekt eigenen Begehrens erkennt. Subtextuell wird in dieser kindlichen Auseinandersetzung auch über die Gabe reflektiert. Die Freigebigkeit Susies bezieht sich auf dasjenige Objekt, das sie, weil es ihr nicht gleicht, umso leichter verschenken kann. Die schwarze Puppe hat sie von ihrer Mutter bekommen. Es ließe sich darin eine pädagogische Bemühung Loras sehen, dass die Tochter Fürsorge und Zärtlichkeit für ein symbolisches „Kind“ entwickelt, das „anders“ ist als sie selbst. Und eben dies soll, in der Übertragung auf farbige Kinder, Antidiskriminierung einüben. Der Streit bricht aus, als die im wörtlichen Sinne mittellose Sarah Jane die schwarze Puppe zurückweist und dafür die weiße Puppe Frieda, die Susie als ihre „Freundin“ bezeichnet, haben möchte und ihr nimmt. Daraufhin klagt Susie „She took my doll!“, und der Streit wird durch die Intervention beider Mütter beendet. Annie nimmt, peinlich berührt über die schlechten Manieren ihrer Tochter, Sarah Jane die weiße Puppe weg, gibt sie Susie zurück und drückt ihr die schwarze in den Arm.

Das nächste Aufbegehren gegen die demütigenden Lebensumstände, in denen Mutter und Tochter Johnson stecken, folgt auf dem Fuß, als Annie ihr zeigt, wo sie nun wohnen werden: in der Besenkammer hinter der Küche, einem schmalen, offenbar fensterlosen Raum. Sarah Jane beschwert sich: „I don’t wanna live in the back!... Why do we always have to live in the back?“ Die vorwurfsvolle Frage kann ihr die Mutter nicht beantworten. Der Dialog nutzt die phonetische Nähe von „back“ und „black“, um daraus eine semantische Verwandtschaft zu konstruieren, die die beiden Terme über die narrative, pragmatische Dimension hinaus – eine Besenkammer ist besser als gar kein Obdach zu haben – sexuell aufladen. Das Skandalon der „weißen“ Tochter einer „farbigen“ Frau berührt vor allem eine weiße Umwelt, mobilisiert sie doch elementare Ängste der sexuellen „Vermischung“ von Angehörigen verschiedener Ethnien. „To live in the back“ markiert mithin eine doppelte soziale Ausgrenzung, die aus dem Status des Alleinerziehens resultierende ökonomische Not und das heimliche, verstohlene, verborgene Dasein. Die definitive Zurückweisung der schwarzen Puppe – sie lässt sie auf dem



3 Symbolische Kindsverstoßung: Die schwarze Puppe auf dem Küchenboden. Bildkader aus: *Imitation of Life*. Regie: Douglas Sirk, Universal Studios, LA, 1958/59.

Weg in die Kammer auf den Boden fallen – exponiert Sirk bildlich und tonlich: Das Fallenlassen Nancys (die symbolisch mit dem Namen auch eine „Seele“ bekommen hat), gefilmt in einem schnellen Schwenk nach unten, wird auf der Tonspur begleitet von drei hastigen, tiefen Klaviertönen, die aus dem von den Celli dominierten Adagio des orchestralen Scores herausragen und dessen eher melancholischer Grundstimmung eine abgründige, Schlimmes erahnen lassende Brechung zufügen (Abb. 3).

Die Haut als Instrument des Testens

So wie sie die Rolle der „Puppenmutter“ (und damit symbolisch die Rolle, der einst selbst eine schwarze Mutter zu sein) zurückweist, so wird Sarah Jane im Lauf der Geschichte ihre eigene Mutter und deren Liebe stärker und stärker zurückweisen.¹² Die Puppenszene unterstreicht schließlich ihren in *Imitation of Life* bis in die Schlusseinstellung bestehenden intermediären Status. Sie kann den Status farbig nicht annehmen, weist ihn und damit ihre soziale wie „genetische“ Herkunft in immer neuen und immer heftigeren Distanzierungsgesten zurück.

Haben westliche Biologen und Mediziner im Geiste des Rassismus über ein halbes Jahrhundert lang durch unendliche Messreihen ihre Energien auf den wissenschaftlichen Nachweis „rassischer“ Differenzen und damit verknüpfter, angeborener Charaktermerkmale verwandt, so betätigt sich die 10-jährige Sarah Jane als Rassistin in eigener Sache: Sie tut alles, um Unterschiede zu tilgen und sich weißen Normen anzupassen. Weil einer ihrer Klassenkameraden behauptet hat, „negro blood“ sei anders, ritzt sie in Susies Handgelenk, vergleicht deren Blut mit dem ihrigen, und kann danach verkünden: „I’m as white as Susie!“ So deklariert sie sich in immer neuen Gesten der Selbstsetzung als weiß. Doch wie ein Schatten folgt ihr stets die Mutter in diejenigen öffentlichen Räume, in denen sie ihre weiße Erscheinung testet. Annie macht ihr mit jedem Eindringen in diese Räume klar, dass ihre von ihr als substantiell reklamierte Haut(farbe) eine bloße Oberfläche ist, die ihre schwarze Identität verdeckt. Dabei hat Sarah Jane die ebenfalls den schönen Schein verabsolutierende weiße Mehrheitskultur längst durchschaut: „I look it and that’s all that matters!“

Ihre Entwicklung, dargestellt in immer neuen Fluchtbewegungen,¹³ führt sie von dem – nicht dargestellten – Ort „where my color deviled my baby“ in die schutzbietende, aber verborgene Besenkammer der Wohnung Loras und von dort in das großzügige Landhaus, in das der Broadway-Star mit seiner männerlosen Familie zieht. Seiner Struktur nach bedeutet dieses Haus aber nicht wesentlich etwas anderes für sie, als auch hier „in the back“ zu leben. Kann Sarah Jane sich in der kleinen Wohnung Lauras noch frei bewegen, weil ihre Bewegung im sozialen Raum der „erweiterten Familie“ verbleibt, so ist ihr im luxuriösen Landhaus Loras in dem Moment, da dieser Raum Öffentlichkeitscharakter gewinnt, eine unüberwindliche Grenze gesetzt: Bei der Premierenfeier, die sich an Loras triumphale erste Verkörperung einer ernsten Rolle am Broadway anschließt, bleibt sie

nach der Wiederbegegnung mit Steve und dem scherzhaften, aber auch sexuell anspielungsreichen Dialog mit ihm, nachdem Susie mit Lora die Küche verlassen hat, bei ihrer Mutter zurück. Die Kamera schneidet ihr buchstäblich den Weg ab und die ZuschauerInnen erfahren ihre Bewegung nach vorn und ihr ruckhaftes Innehalten als strukturelle Gewalt. Die imaginäre Grenze, die den Raum hinter der Kamera von dem davor trennt, lässt sie Lora, Steve und Susie lediglich mit dem als *point of view shot* realisierten Blick in den weiträumigen Salon folgen.

Überschreitet sie die Grenze zu diesem Salon, so in einer dienenden Funktion. In der Szene, welche die letzte Stufe auf Loras Karriereleiter vorbereitet – ihren Einstieg ins Filmgeschäft –, serviert Sarah Jane auf Geheiß ihrer Mutter Lora und ihren männlichen Gästen das Essen, mit den Hüften wiegend und, in parodistischer Verzerrung der schwarzen Sklavin, die Speisen auf dem Kopf balancierend. Dabei sagt sie keck: „Fetched you-all a mess o’crowdads. Miss Lora, for you and your friends.“ Lora kommentiert erbost: „Well that’s quite a trick. Sarah Jane! Where did you learn it?“ Sarah Jane: „Oh, no trick to totin’, Miss Lora. Ah! I’arned it from my mammy... and she I’arned it from old Massa... fo’ she belonged to you!“ Wenig später schilt Lora sie angesichts ihres Auftritts vor ihrem Agenten und dem italienischen Produzenten aus. Sarah Jane rechtfertigt sich: „You and my mother are so anxious for me to be colored... I was going to show you I could be.“ Und auf die Entgegnung Loras, das wäre kein „schwarzes“, sondern „kindisches“ Verhalten gewesen und sie habe ihre Mutter damit verletzt, rechtfertigt sie sich: „Miss Lora... you don’t know what it means to be... different.“

Den endgültigen Anlass für Sarah Jane, die Mutter, Lora und das Landhaus zu verlassen, bildet die direkte Konfrontation mit dem rassistischen Ressentiment, das sich in massiver körperlicher Gewalt entlädt. Ihr weißer Freund Frankie schlägt sie nieder und bezichtigt sie der Lüge, da er erfahren hat, ihre Mutter sei farbig. Der Dialog hat inquisitorischen Charakter, die Schläge, die sie einstecken muss, zielen darauf ab, ihr das Geständnis abzurufen, sie selbst sei eine Farbige. Als sie verletzt und zerschunden nach Hause kommt und ihre Mutter indirekt für das verantwortlich macht, was ihr widerfahren ist – „He found out I’m not white... because you keep telling the world I’m your daughter“ –, übernimmt Lora die Rolle der normsetzenden Instanz: „Stop that! Stop it! Don’t you talk to your mother like that!“ Auf Annes Mahnung, dies würde immer passieren, wenn sie lüge, entgegnet sie: „It wouldn’t if you weren’t always around.“

Ich habe diese beiden Dialoge ausführlich zitiert, weil ihre Dramaturgie so gestaltet ist, dass Sarah Jane und nicht die beiden Erziehungspersonen jeweils das letzte Wort haben (sie hat es übrigens auch schon als Kind, als sie das Besenkämmerchen für ihrer unwürdig erklärt). Schaut man sich Sarah Janes Repliken an, so beharrt sie stets auf dem Status der Andersheit. Ein gesellschaftlicher Aufstieg, gleichbedeutend mit Integration, ist für sie nur möglich durch die Selbstdeklaration als weiß: „If I have to be colored, then I want to die [...] I want to have a chance in life. I don’t want to have to come... through back doors, or feel lower than other people [...] or apologize for my mother’s color [...] She can’t help her color... but I can... and I will!“

4 Sarah Jane in Harry's Club. Bildkader aus: *Imitation of Life*. Regie: Douglas Sirk, Universal Studios, LA, 1958/59.



Eine Schlüsselszene für das Testen ihrer weißen Hautoberfläche in der weißen Mehrheitskultur ist Sarah Janes Auftritt in Harry's Club. Verweist schon ihr Song die bürgerliche Absolutsetzung des Moralischen ins Reich der Illusionen – „an empty purse can make a good girl bad, you hear me, dad“ –, so ist ihre Zurschaustellung der Haut im Tanz Erfüllung und zugleich parodistisches Überzeichnen der erotischen Verlockung, die sich an den Tanz knüpft. In dieser Parodie artikuliert sich eine Souveränität, die Sarah Jane als Performerin schützt, ihr ermöglicht, zu verlocken und zugleich die Muster der Verlockung, auf die das angejahrte männliche Publikum anspricht, in der gestischen Übertreibung zu kommentieren (Abb. 4).

Im letzten Gespräch zwischen Mutter und Tochter im Zimmer eines Motels willigt Annie schließlich ein, sich gleichsam als Mutter zu negieren und in die Scheinidentität, welche die Tochter für sich aufgebaut hat, zu fügen. Das mütterliche Opfer bereitet eine Lösung vor, die Sarah Jane von Anfang an ersehnte, die sie nun aber erst recht in eine emotionale Krise bringt. Als die Revuekollegin eintritt, bewähren sich Mutter und Tochter als „Schauspielerinnen im Alltag“, indem sie ihre wahre Beziehung erfolgreich vor ihr verbergen. Mit diesem, dem eigentlichen Tod vorgreifenden symbolischen Tod der Mutter hat sich Sarah Jane definitiv aus dem Herkunftsraum in den durch Nichtsesshaftigkeit charakterisierten Raum der Show und der Performance hinauskatapultiert. Aber das „Mischwesen“ Sarah Jane bleibt in der ewigen Perpetuierung ihres Tochterstatus' letztlich auf den intermediären Raum des „Nicht-Mehr“ und „Noch-Nicht“ verwiesen. Im Kosmos des rigide den Normenkanon der bürgerlichen Geschlechterideologie vertretenden Melodramas sind Frauen ohne Zuhause verloren, weil ihnen aufgrund der unterstellten fehlenden inneren, rückversichernden Stabilität und Rationalität in der Welt der prädominanten Männer laufend Verführung und Gefahr drohen. Zugleich gewinnt ihre Existenz eine die rassistische Grundierung aller Lebensbereiche mit ihren brutalen Ausgrenzungsmechanismen subvertierende Kraft. Ihre Haut(farbe) ist Ausgangs- und Endpunkt der Subversion.

- 1 Vgl. hierzu etwa die Teintfarben Rhett Butlers (Clark Gable) und Ashley Wilkes (Lesley Howard) in Victor Flemings Technicolor-Film *Gone with the Wind* (USA 1938).
- 2 Vgl. Dazu grundlegend: Richard Dyer: „White“. In: *Screen*, 29, 1988, H. 4, S. 44–64. Richard Dyer: *White*. London 1997.
- 3 Paradigmatisch hierfür ist die Figur der Madeleine in Hitchcocks *Vertigo* (USA 1959). Der Held Scottie ist besessen daran interessiert, die tote Madeleine dadurch wiederauferstehen zu lassen, dass er die rothaarige, sehr farbenfroh gekleidete Judy (Kim Novak) Schritt für Schritt in die „Entfärbung“ treibt: Mit betont blassem Make-Up und weiß-blond gefärbtem Haar tritt sie ihm als Restituierte im strengen hellgrauen Kostüm entgegen und ist so das perfekte Simulacrum der „ersten“ Madeleine (auch sie wurde schon von Judy verkörpert, die sich als Spielfigur in einem Mordkomplott hat einsetzen lassen). Hitchcock inszeniert diese Wiederauferstehung als unheimliches Erscheinen, die Figur blendet, ephemer und gleichsam entschert in ihrem physischen Status, durch leicht unscharfe Konturen.
- 4 Douglas Sirks für die Universal entstandenen Melodramen, insbesondere *Magnificent Obsession* (USA 1954), *All that Heaven Allows* (1955), *The Tarnished Angels* (1955), *Written on the Wind* (1956) und *A Time to Love and a Time to Die* (1957) gehören zum Kernkanon des Genres. *Imitation of Life* wurde einer der größten Kinoerfolge des Studios und gehört zu den meistdiskutierten Filmen von Sirks umfangreichem Werk. Zu seiner Biographie vgl. Lucy Fisher: Douglas Sirk: A Biographical Sketch. In: *Imitation of Life*. Douglas Sirk, Director. Hrsg. von Lucy Fisher. New Brunswick, N.J. 1991, S. 29–35.
- 5 Der Eastman Color Film hatte Ende der 1950er Jahre die höchste Auflösung, die das Mehrschichtenfilm-Verfahren der analogen Kinematographie je hervorbrachte. Seine hohe Bildpunktdichte empfahl sich zumal für das Cinemascope-Format mit seinem Höhen-Breiten-Verhältnis von 1:2,35 in der Projektion.
- 6 Zum Status von *Imitation of Life* im Genre des *maternal melodrama* vgl. Marina Heung: „What’s the Matter with Sarah Jane?“. *Daughters and Mothers in Douglas Sirk’s Imitation of Life*. In: Fisher (wie Anm. 4), S. 302–324.
- 7 Christof Decker: *Hollywoods kritischer Blick. Das soziale Melodram in der amerikanischen Kultur 1840–1950*. Frankfurt am Main 2003.
- 8 Damit würde sie eine seit dem späten 18. Jahrhundert bestehende kulturelle Zuschreibung an Mütter transzendieren, deren Töchter ihrerseits in die Phase eigener sexueller Aktivität eintreten: Dieser gemäß haben Mütter dann die Phase eigener sexueller Aktivität abgeschlossen respektive abzuschließen.
- 9 Ich teile nicht Flitterman-Lewis’ Interpretation des Schlusses, dass Sarah Jane die Stelle ihrer Mutter im Hause Meredith einnehmen wird: „It is in the closing moments of the film, as Sarah Jane enters the mourners’ car, that she assumes the functional position of maid in a family newly-constituted by Steve, Lora and Susie. This visual configuration, in which Sarah Jane effectively substitute for her mother implies the absolute impossibility of repudiating the social questions of race and class. [...] the last shots of the film place her in the limousine with the surrogate family (by implication, her employers), and, as such reinforce her acceptance of the symbolic position of the black woman. No longer willing to struggle to ‘be’ as she ‘seems’, Sarah Jane becomes fully black by taking her mother’s place and in so doing, she accepts her black identity with resignation.“ Sandra Flitterman Lewis: *Imitation(s) of Life: The Black Woman’s Double Determination as*

- Troubling „Other“. In: *Literature and Psychology* 35, 1988, H. 4, zit. nach: Fisher (wie Anm. 4), S. 329–30. Zu dieser Interpretation kann nur kommen, wer die Schlussgeste Loras ignoriert, die Offenheit des Schlusses nicht aushält und die Ikonizität der Nahen im Auto missachtet. Übrigens hat Lora genügend (schwarzes) Personal.
- 10 Als selbstreflexiver Metadiskurs betrifft er zuvörderst das Filmemachen unter den Produktions- und Marktbedingungen des Jahres 1958/59 in den USA, das als Krise des Starkinos gelesen werden kann.
- 11 Während Annie, gemessen an der Moralität des *maternal melodrama* für die „wirkliche Weiblichkeit“ steht und bis zu ihrem Tode die Rolle der Hausfrau und Mutter einnimmt, hat Lora die Rolle übernommen, die in der traditionellen bürgerlichen Kleinfamilie dem Vater als „Ernährer“ zukommt.
- 12 Dies entspricht in etwa einer Struktur, wie sie auch Filmen zugrundeliegt, welche die Problematik des Schwangerschaftskonflikts und der Abtreibung als spezifisch moderne weibliche Konflikte thematisieren, wie etwa der in der Tradition der Neuen Sachlichkeit stehende deutsche Film *Eine von uns (Gilgi)*, 1932 von Johannes Meyer inszeniert. Eine konflikthaft erlebte Schwangerschaft wird so lange nicht akzeptiert, solange sich die schwangere Frau selbst nicht in eine genealogische Reihe stellen kann. Entbehrt sie als Tochter einer vertrauensvollen Beziehung zur eigenen Mutter oder ist diese absent oder unbekannt, so treibt sie ab. Vgl. Ursula von Keitz: *Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918–1933*. Marburg 2005.
- 13 So wie sie als 10-Jährige nach dem Auftauchen der Mutter in der „weißen“ Schulklasse davonrennt, so wird sie als 18-Jährige aus Harry’s Bar entlassen, nachdem Annie sie nach ihrem erotisch animierenden Auftritt dort „gestellt“ und „enttarnt“ hat.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–4: © 2002 DVD *Imitation of Life* (1958/59), Regie: Douglas Sirk, Universal Studios Los Angeles.