

Michael Butter, Astrid Franke, Horst Tonn (Hg.)
Von Selma bis Ferguson – Rasse und Rassismus in den USA

MICHAEL BUTTER, ASTRID FRANKE, HORST TONN (Hg.)

**Von Selma bis Ferguson -
Rasse und Rassismus in den USA**

PY 444.444

Universität Tübingen
Brechtbau - Bibliothek

Not. : PZ 444

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Horst Tonn, Washington, D.C., 2014

Satz: Francisco Bagrança, Bielefeld

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3503-4

PDF-ISBN 978-3-8394-3503-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Dank | 7

Einleitung

Michael Butter, Astrid Franke, Horst Tonn | 9

Die Lange Bürgerrechtsbewegung und die politische Instrumentalisierung von Geschichte

Jacquelyn Dowd Hall | 15

Von der Sklaverei zur Bürgerrechtsbewegung: Rassenbeziehungen in Amerika, 1770 bis 1945

Georg Schild | 47

Was ist aus Martin Luther Kings Traum geworden?

Amerikas schwarze Minderheit seit der Bürgerrechtsbewegung

Manfred Berg | 73

Lynchmorde und der weiße Süden nach 1945

Christine Knauer | 93

Der Schatten *Jim Crows*:

Segregation des öffentlichen Raumes in Nashville – damals und heute

Benjamin Houston | 111

Der demographische Wandel in den Vereinigten Staaten und die Zukunft der Obama-Koalition

Thomas W. Gijswijt | 127

**Detroit, Philadelphia, Baltimore:
Rassenkonflikte in urbanen Brennpunkten**

Horst Tonn | 139

»The Death of the Sixties«?:

Afroamerikanische Geschichte in Colson Whiteheads *John Henry Days*

Astrid Franke | 157

Guess Who's Coming to Dinner:

Liebe zwischen Schwarz und Weiß im amerikanischen Film und Fernsehen

Michael Butter | 173

***Der War on Drugs*, die Hyperinhaftierung sozial schwacher Afroamerikaner
und Perspektiven der Strafrechtsreform**

Katharina Motyl | 191

Black Leadership: Prophetische Stimmen des Widerstands

Christa Buschendorf | 215

#BlackLivesMatter: Protest und Widerstand heute

Nicole Hirschfelder | 231

Der Fall Michael Brown:

(Symbolische) Polizeigewalt und kollektive Fantasie

Luvena Kopp | 261

Die Bürgerrechtsbewegung in der Langzeitperspektive

Benjamin Hedin | 287

Autorinnen und Autoren | 309

Dank

Wir danken dem Universitätsbund Tübingen e.V. sowie dem Sonderforschungsbereich 923 »Bedrohte Ordnungen«, die den Druck dieses Bandes unterstützt haben. Danken wollen wir zudem Cornelius Dieckmann, Stephan Helbig, Viktoria Bunzel und Michaela Wildermuth, die uns mit großem Einsatz und ebensolcher Akribie bei der Edition geholfen haben. Albrecht Raible hat an einer entscheidenden Stelle große Hilfe geleistet. Schließlich gebührt unseren Beiträger*innen Dank für die engagierte Mitarbeit und nicht zuletzt auch dafür, dass sie den sehr eng getakteten Zeitplan für die Drucklegung eingehalten haben.

Tübingen im Mai 2016

Michael Butter, Astrid Franke, Horst Tonn

Roman eröffnet einen Blick auf afroamerikanische Geschichte, der verdeutlicht, wie sehr sie – auch die der Bürgerrechtsbewegung und der 60er Jahre – nie vorbei und beendet ist; sie ragt vielmehr in die Gegenwart hinein und lebt dort weiter.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

- Cohen, Samuel. *After the End of History: American Fiction in the 1990s*. Iowa City: U of Iowa P, 2009. Print.
- Feagin, Joe R. »The Continuing Significance of Race: Antiblack Discrimination in Public Places«. *American Sociological Review* 56.1 (1991): 101-16. Print.
- . *Systemic Racism: A Theory of Oppression*. Oxford: Routledge, 2006. Print.
- Hutcheon, Linda. »Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History«. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Hg. Patrick O'Donnell und Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989. 3-32. Print.
- Johnson, Guy B. *John Henry: Tracking Down a Negro Legend*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1929. Print.
- Klose, Andreas. *Dogmen demokratischen Geschichtsdenkens: Monumentalische Nationalgeschichtsschreibung in den USA*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. Print.
- Marcus, Greil. »John Henry Days: Smarm and Hammer«. *GreilMarcus*. GreilMarcus, 22. Juli 2014. Web. 18. Apr. 2016.
- Obama, Barack. »Remarks by the President at the 50th Anniversary of the Selma to Montgomery Marches«. Edmund Pettus Bridge, Selma, AL. 7. März 2015. Rede.
- Saldívar, Ramón. »The Second Elevation of the Novel: Race, Form, and the Posttrace Aesthetic in Contemporary Narrative«. *Narrative* 12.1 (2013): 1-19. Print.
- Sennett, Richard. *The Culture of the New Capitalism*. New Haven: Yale UP, 2006. Print.
- Shapiro, Thomas M. *The Hidden Cost of Being African American: How Wealth Perpetuates Inequality*. Oxford: Oxford UP, 2004. Print.
- »Summation of John Adams in the Soldiers Trial«. *Crispus Attucks Museum*. University of Massachusetts History Club, 17. Sept. 2012. Web. 4. Mai 2016.
- Tettenborn, Éva. »A Mountain Full of Ghosts: Mourning African American Masculinities in Colson Whitehead's *John Henry Days*«. *African American Review* 46.2-3 (2013): 271-84. Print.
- Walonen, Michael K. »This Making of Truth Is Violence Too, out of Which Facts Are Formed: Colson Whitehead's Secret History of Post-Reconstruction America in *John Henry Days*«. *Literature & History* 23.2 (2014): 67-80. Print.
- Whitehead, Colson. *Apex Hides the Hurt*. New York: Doubleday, 2006. Print.
- . *John Henry Days*. London: Fourth Estate, 2001. Print.

Guess Who's Coming to Dinner: Liebe zwischen Schwarz und Weiß im amerikanischen Film und Fernsehen

Michael Butter

Als die *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* im Januar 2016 die Nominierungen für die wichtigsten Filmpreise der Welt, die Oscars, bekannt gab, löste sie damit eine Welle der Kritik aus. Unter den zwanzig Schauspieler*innen, die für die besten Haupt- und Nebenrollen nominiert waren, befand sich nämlich niemand afroamerikanischer Herkunft. Das war bereits im Jahr davor so gewesen, und schon damals hatte sich unter dem Hashtag *#oscarssowhite* – die Oscars sind so weiß – Protest im Internet formiert. 2016 war die Empörung aber ungleich größer, weil nun zum ersten Mal seit fast zwanzig Jahren zweimal hintereinander keine schwarzen Schauspieler*innen nominiert worden waren, es aber nach Ansicht der meisten Experten in den Monaten zuvor eine ganze Reihe von herausragenden schauspielerischen Leistungen von Afroamerikaner*innen gegeben hatte, die offensichtlich ignoriert worden waren (Steinitz).

Die Diskussion über die Benachteiligung schwarzer Schauspieler*innen ist mittlerweile bereits wieder abgeklungen. Bis zur Preisverleihung am 28. Februar 2016 wurde sie aber auf zwei Ebenen sehr intensiv geführt. Zum einen ging es um die Strukturen innerhalb der *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, die dafür verantwortlich gemacht wurden, dass Afroamerikaner*innen bei den Nominierungen und den eigentlichen Auszeichnungen regelmäßig übergangen werden. Macht man sich bewusst, dass Schwarze seit mehreren Jahrzehnten etwa 13 Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachen (Rastogi et al.), ist es in der Tat eklatant, dass bei den bisher 88 Oscarverleihungen nur Sidney Portier, Denzel Washington, Jamie Foxx und Forest Whitaker als beste Hauptdarsteller und Halle Berry als beste Hauptdarstellerin ausgezeichnet wurden. Selbst wenn man nur die fünfzig Jahre seit dem Höhepunkt der Bürgerrechtsbewegung betrachtet, ist die Quote der prämierten Afroamerikaner*innen noch immer auffallend niedrig. Zum anderen ging es in der Debatte um die rassistischen Strukturen der amerikanischen Filmindustrie, in der Nicht-Weiße, unabhängig davon, ob es sich um

Künstler*innen afroamerikanischer, asiatischer oder hispanischer Herkunft handelt, sowohl vor als auch in allen Bereichen hinter der Kamera unterrepräsentiert sind. So sind die Rollen, die mit schwarzen Schauspieler*innen besetzt werden, ebenfalls lange nicht so zahlreich, wie das bei der Zahl der in den USA lebenden Schwarzen zu erwarten wäre. Zudem sind die Figuren, die Schwarze spielen, oft problematisch, weil sie aus dem 19. Jahrhundert stammende, negative Stereotype fortschreiben (Bogle; Guerrero).

Dieser Artikel behandelt jedoch nicht die Darstellung von Schwarzen im Hollywoodfilm im Allgemeinen. Ich konzentriere mich stattdessen auf einen bestimmten Aspekt dieses Themas, nämlich auf die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen schwarzen und weißen Figuren. Diese diskutiere ich nicht nur in Hinblick auf Hollywood, sondern betrachte auch das amerikanische Fernsehen. Ich beschränke mich dabei auf fiktionale Darstellungen. Diese existieren jedoch nicht losgelöst von der Realität, sondern leisten, um mit der Amerikanistin Jane Tompkins zu sprechen, »kulturelle Arbeit«. Sie spiegeln nicht nur gesellschaftliche Wirklichkeit, sondern formen diese, indem sie Menschen Ideen über sich und andere und die Welt im Allgemeinen vermitteln, Konflikte dramatisieren und Lösungen für diese inszenieren. Sie speisen das kulturelle Imaginäre einer Gesellschaft, deren kollektive Fantasien, und können so beträchtlichen Einfluss darauf haben, wie zum Beispiel den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe im wirklichen Leben begegnet wird, was man von ihnen erwartet und welche Eigenschaften man ihnen zuschreibt. Die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen schwarzen und weißen Charakteren kann somit zur Akzeptanz oder Stigmatisierung solcher Beziehungen beitragen.

Als Liebesbeziehung verstehe ich hier eine gegenseitige emotionale und sexuelle Attraktion, die ausgelebt wird und zwar in der Regel über einen längeren Zeitraum hinweg. Es geht also nicht um One-Night-Stands oder – mit einer wichtigen Ausnahme – erzwungene Sexualekontakte. Auch beschränke ich mich notgedrungen auf heterosexuelle Beziehungen. Diese sind schon nicht sehr häufig anzutreffen; andere Formen finden sich in den populären Filmen und Serien, um die es mir hier geht, jedoch eigentlich gar nicht. Wichtig ist auch, dass sich die Paare bewusst sind, dass der oder die jeweils andere zu einer anderen Rasse bzw. ethnischen Gruppe gehört. Das Phänomen des *passing*, dass also jemand, der schwarz ist, sich als weiß ausgibt und der Partner davon nicht weiß, diskutiere ich nicht, obwohl es ein häufig anzutreffendes Motiv in der amerikanischen Literatur ist und daher auch in Filmen und Serien immer wieder vorkommt (Belluscio; Fabi).

In der amerikanischen Gesellschaft sind Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen noch immer sehr selten; sie haben aber in den letzten Jahrzehnten stark zugenommen. Völlig verlässliche Zahlen zum Phänomen gibt es nicht, da die regelmäßig von der Zentralregierung in Washington durchgeführten Volkszählungen nur Ehen und gemeinsam wohnende Paare erfassen und natürlich nicht jedes *mixed-race couple*, also gemischtrassige Paar, irgendwann auch heiratet oder zusammenzieht. Laut der letzten Volkszählung von 2010

gab es zum damaligen Zeitpunkt in den USA ca. 60.380.000 verheiratete Paare. Darunter waren lediglich 558.000 Ehen zwischen jemandem, der sich als weiß bezeichnete, und jemandem, der sich als schwarz bezeichnete; das sind 0,92 Prozent aller Ehen in den Vereinigten Staaten. Ehen zwischen Schwarzen und Weißen sind seit Jahrzehnten deutlich seltener als Ehen zwischen Weißen und Menschen asiatischer oder hispanischer Herkunft, was auf das Stigma hinweist, das solche Beziehungen aufgrund der Geschichte der beiden Rassen noch immer kennzeichnet (»Marriage«). Zwar gab es solche Beziehungen von Beginn der weißen Besiedlung des amerikanischen Kontinents an, doch lange Zeit fielen sie statistisch nicht ins Gewicht. Im 18. und 19. Jahrhundert erließen die meisten US-Bundesstaaten dann Gesetze, die Ehen zwischen Mitgliedern verschiedener Rassen verboten. Im Süden der USA wurden diese erst 1967 vom Obersten Gerichtshof in der Entscheidung des Falls *Loving v. Virginia* für verfassungswidrig erklärt. Seitdem nimmt die Zahl der entsprechenden Ehen langsam, aber stetig zu. 1960 lag die Quote noch bei 0,12 Prozent aller Ehen; im Jahr 2000 waren es 0,6 Prozent (Romano 3). Ehen zwischen Schwarzen und Weißen werden, wenn auch auf niedrigem Niveau, immer häufiger.

Unter den 558.000 Ehen dieser Art, die es 2010 gab, waren 390.000 Ehen zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau und nur 168.000 Ehen zwischen einer schwarzen Frau und einem weißen Mann. Das ist interessant, weil es dem dominanten Bild aus Film und Fernsehen entgegenläuft. In den fiktionalen Darstellungen dominiert nämlich die Kombination »weißer Mann und schwarze Frau«, weil diese für die offen rassistische Kultur der USA lange Zeit die einzig akzeptable Kombination war – zumindest was sexuelle Kontakte, nicht unbedingt Ehen anging. Weiße Männer, so die Ideologie, sollten Zugriff auf alle Frauen haben; weiße Frauen dagegen mussten vor der Bedrohung durch schwarze Männer geschützt werden, die, wie Luvena Kopp in ihrem Beitrag in diesem Band ausführt, als *black brutes*, also als »schwarze Bestien« begriffen wurden und häufig noch immer werden. Das hat Auswirkungen auf die Darstellung solcher Beziehungen in Film und Fernsehen, um die es im Folgenden geht.

Die Repräsentation von Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen ist in den letzten Jahren sowohl in der film- und fernsehwissenschaftlichen als auch in der sozialwissenschaftlichen Forschung vermehrt diskutiert worden, weil insbesondere im Fernsehen – aus Gründen, die ich unten diskutiere – solche Beziehungen seit der Jahrtausendwende wesentlich häufiger dargestellt werden als in den Jahrzehnten davor. Die verschiedenen Disziplinen kommen jedoch meist zu sehr unterschiedlichen Bewertungen der Darstellungen. Die film- und fernsehwissenschaftlichen Arbeiten konzentrieren sich auf genaue Analysen bestimmter Repräsentationen und kritisieren, dass Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen meist auf sehr problematische Weise dargestellt würden: Schwarze Frauen würden in der Tradition des *Jezebel*-Stereotyps auf ihre Sexualität reduziert; schwarze Männer würden als außergewöhnlich und nicht als Repräsentanten ihrer Rasse dargestellt; die Paare seien oft nicht lange zusammen; und der Ras-

sismus, dem gemischtrassige Paare in der Realität unweigerlich ausgesetzt seien, würde entweder gar nicht thematisiert, vor allem von Schwarzen artikuliert, wodurch der Eindruck entstehe, dass er unter Weißen nicht existiere, oder als abstruse Meinung einiger weniger gekennzeichnet. Die wenigen Ausnahmen bestätigten nur die Regel (u.a. Chito Childs; Leverette). Die sozialwissenschaftliche Forschung, die versucht, mit quantitativen oder qualitativen Methoden den Effekt solcher Darstellungen zu bestimmen, kommt dagegen insbesondere in Hinblick auf neuere Repräsentationen zu einer positiveren Bewertung: Allein die höhere Sichtbarkeit von gemischtrassigen Paaren führe zu einer messbar höheren Akzeptanz; und gerade die Tatsache, dass Rassismus für viele fiktionale Paare kein Problem sei, trage zur Normalisierung solcher Beziehungen bei (u.a. Lienemann et al.; Perry und Sutton).

Meines Erachtens würde eine Synthese dieser beiden konträren Positionen zu einem angemesseneren Verständnis der Wirkung solcher Repräsentationen führen. Einerseits übersehen die Vertreter der Film- und Fernsehwissenschaft bisweilen, dass die nuancierten und durchaus problematischen Bedeutungsschichten, die ihre *close readings* zutage bringen, für die Rezeption bisweilen keine Rolle spielen. Sie ignorieren zudem, dass Bedeutung Darstellungen nicht völlig inhärent ist, sondern zumindest teilweise erst im Akt der Rezeption konstruiert wird (du Gay et al. 78). Andererseits ignorieren die Vertreter der Sozialwissenschaften oft die problematischen Aspekte vieler Darstellungen, weil es ihnen an Verständnis für die implizit transportierten Bedeutungen und deren Funktionalisierung und Wirkung innerhalb einer Geschichte fehlt.

Die folgenden Ausführungen leisten eine solche Synthese, wenn überhaupt, nur ansatzweise, da ich nur gelegentlich und knapp auf einzelne Darstellungen eingehe. Stattdessen soll hier im Anschluss an die anderen Beiträge des Bandes, die sich auf die überindividuellen, systemischen Gründe und Auswirkungen des anhaltenden Rassismus in den USA konzentrieren, ein strukturelles Argument präsentiert werden: Die Strukturen der amerikanischen Filmindustrie und insbesondere die Konzentration auf Blockbuster sind dafür verantwortlich, so meine These, dass Darstellungen von Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen im Hollywoodfilm trotz der statistisch nachweisbaren gestiegenen Akzeptanz solcher Beziehungen in den letzten Jahrzehnten nicht signifikant häufiger und vor allem nicht progressiver und positiver geworden sind. Gleichzeitig, so werde ich im zweiten Teil dieses Aufsatzes argumentieren, hat die Entwicklung der amerikanischen Fernsehindustrie dazu geführt, dass in einem Medium, in dem solche Beziehungen lange Zeit fast gar nicht dargestellt wurden, diese nun deutlich häufiger und progressiver geworden sind.

FILM

Im amerikanischen Film wurden Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen lange Zeit überhaupt nicht dargestellt, da sie gesellschaftlich geächtet waren und es für einen Großteil der Bevölkerung unvorstellbar war, dass Liebe über Rassengrenzen hinweg überhaupt existieren konnte. Überhaupt waren die meisten Filme aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, während derer sich das Medium in der amerikanischen Kultur etablierte und sich das Format des abendfüllenden Spielfilms langsam herausbildete, ebenso wie die Mehrheit des Publikums, für das sie gemacht wurden, offen rassistisch. In den primär an ein weißes Publikum gerichteten Filmen kamen Schwarze daher fast nur als Nebenfiguren wie Diener oder Diebe vor, die dem *comic relief* dienten oder als Bösewicht fungierten. In der Kultur bereits durch andere Medien fest etablierte negative Stereotype wurden dabei fortgeschrieben. Entsprechend kam kein Filmproduzent auf die Idee, eine romantische Beziehung über die Rassengrenzen hinweg darzustellen. Wäre das doch einmal geschehen und hätte er es geschafft, den Film tatsächlich zu produzieren, hätten sich mit großer Wahrscheinlichkeit fast alle Kinobetreiber geweigert, ihn zu zeigen – aus Angst vor Ausschreitungen, weil das Publikum dies nicht hingenommen hätte.¹

Von 1930 an verbot dann der *Production Code* ausdrücklich die Darstellung oder Andeutung von *miscegenation*, also von Sexualkontakten zwischen Mitgliedern verschiedener Rassen. Der *Production Code* war ein von den großen Filmstudios eingeführtes Mittel der Selbstzensur, mit dem die Filmindustrie Zensurbestrebungen auf lokaler oder Einzelstaatenebene zuvorkommen wollte. Diese drohten, weil Filme nach Auffassung der Gerichte zu diesem Zeitpunkt nämlich anders als etwa Romane oder Theaterstücke noch nicht in den Geltungsbereich des ersten Zusatzartikels zur Verfassung fielen, der Redefreiheit und somit auch künstlerische Freiheit garantierte. Insofern wurden an Filme besondere Ansprüche gestellt; sie sollten nichts zeigen, was von der Mehrheit der Bevölkerung in irgendeiner Weise als anstößig oder problematisch empfunden werden könnte. Zudem sollte jeder Film für Zuschauer jeden Alters geeignet sein. Als der Oberste Gerichtshof 1952 die früheren Entscheidungen revidierte und den Geltungsbereich des ersten Verfassungszusatzes auf das Medium Film ausweitete, blieb der *Code* dennoch bestehen und wurde lediglich modifiziert. Erst 1968 wurde er abgeschafft und durch ein System von gestaffelten Altersfreigaben ersetzt, das mit kleinen Veränderungen bis heute existiert und das es in ähnlicher Form auch in Deutschland gibt. Die Filmindustrie regierte damit darauf, dass der *Code* seit etwa 1960 zunehmend ignoriert worden war.

Die graduelle Aushöhlung und letztendliche Abschaffung des *Production Code* war das Resultat einer grundlegenden strukturellen Veränderung der Filmindus-

1 | Der Überblick über die Entwicklung des amerikanischen Films basiert auf Maltby und Langford.

trie. 1946 brachte der Oberste Gerichtshof mit dem so genannten *Paramount Decree* das Studiosystem zum Einsturz. Bis dahin hatte eine kleine Zahl von Filmstudios Hollywood dominiert, indem sie nicht nur Filme verliehen, sondern auch vermieteten und in ihren eigenen Kinos zeigten. Diese *vertical integration* stellte sicher, dass die Studios immer Abnehmer für ihre Filme hatten, weshalb sie Schauspieler, Regisseure und andere Filmschaffende langfristig an sich binden konnten und es sich leisteten, viele Filme zu produzieren, die kaum Profit generierten. Zudem war es so für andere Filmstudios fast unmöglich, sich auf dem Markt zu etablieren, weil ihre Filme keine Abnehmer fanden. Deshalb waren die unabhängigen Kinobetreiber gezwungen, sich den oft brutalen Bedingungen der etablierten Studios zu beugen und Filme *en bloc* und ohne sie gesehen zu haben zu mieten. Als der Oberste Gerichtshof die Studios dazu verpflichtete, ihre Kinos zu verkaufen, verloren sie nicht nur ihre Kontrolle über den Markt; ihr eigener Produktionsmodus war plötzlich nicht mehr profitabel.

Die Krise der etablierten Filmstudios wurde durch tiefgreifende Veränderungen der amerikanischen Gesellschaft noch verstärkt. Durch den massenhaften Umzug der weißen Mittelschicht aus den Stadtzentren in die Vorstädte nach dem Zweiten Weltkrieg brach den Kinos das Publikum weg. Denn diese befanden sich fast ausschließlich in den Stadtzentren, aber den Weg mit dem Auto dorthin nahm das Publikum immer seltener und nur noch für wenige Filme auf sich. Hinzu kam die Konkurrenz durch das Fernsehen, das im Verlauf der 1950er Jahre zum Massenmedium wurde und das Kino als Quelle von Unterhaltung für die ganze Familie zunehmend ersetzte. Schließlich sorgte der allgemeine wirtschaftliche Aufschwung dafür, dass viele Amerikaner*innen mehr Geld und kürzere Arbeitszeiten hatten. Während bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs zwei Stunden Kino für wenig Geld das einzige gewesen war, was viele sich zeitlich und finanziell leisten konnten, hatten immer mehr Amerikaner*innen nun andere Möglichkeiten, ihre Freizeit zu gestalten. All dies führte zu einem rapiden Zuschauerschwund, der die großen Filmstudios schnell an den Rand des Ruins brachte. Alle verloren im Verlauf der nächsten beiden Jahrzehnte ihre Unabhängigkeit und wurden von großen Konglomeraten aufgekauft.

Die Filmstudios reagierten auf die Krise, indem sie experimentierfreudiger wurden. Zum einen begannen sie nun Filme wie *The Defiant Ones* (1958) oder *The Misfits* (1960) zu produzieren, die sich speziell an ein erwachsenere Publikum richteten und deren Darstellung von Rassenkonflikten oder Sexualität weit über das hinausging, was der *Production Code* eigentlich erlaubte. Das große Geld sollten aber weiterhin Produktionen für die ganze Familie einbringen, und hier setzten die Studios in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren vor allem auf Bibel- und Historienepen wie *Ben Hur* (1959) oder *Cleopatra* (1962) und Musicals wie *The Sound of Music* (1965), deren exotische Schauplätze und Spezialeffekte im Breitbildformat den Zuschauer*innen ein Erlebnis bieten sollten, das vor dem Fernseher im heimischen Wohnzimmer nicht möglich war. Da diese Strategie nicht erfolgreich war, konzentrierten sich die Studios ab Mitte der 1960er Jahre

dann jedoch auf die Bevölkerungsgruppe, die noch regelmäßig ins Kino ging: das vorwiegend männliche, jüngere und gebildetere Publikum, das einen Collegeabschluss anstrebte oder besaß. Dieses Publikum war eher liberal eingestellt, wurde beeinflusst von den Ideen der *counterculture* und der Bürgerrechtsbewegung und war offen für Filme, die formal wie inhaltlich neue Wege beschritten.

In der etwa zehn Jahre umfassenden Phase des so genannten *New Hollywood*, deren Beginn durch Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (1967) markiert wird, produzierten die Studios eine Reihe von Filmen, die sich deutlich von denen unterschieden, die sie vorher gemacht hatten (und auch von denen, die sie später machen würden). Beeinflusst von den Filmen des italienischen Neorealismus und der französischen *Nouvelle Vague* brachen Regisseure wie Sam Peckinpah, Francis Ford Coppola oder Michael Cimino mit den Traditionen des klassischen Hollywoodkinos der Studioära. Sie experimentierten mit neuen Erzählformen und konzentrierten sich auf komplexe, widersprüchliche Figuren, die zudem oft gesellschaftliche Außenseiter waren. Sie verhandelten Themen und Probleme, die bisher nicht auf der Leinwand dargestellt wurden – Homosexualität, Drogenkonsum, aber eben auch Rassenbeziehungen – und kritisierten etablierte amerikanische Mythen und Überzeugungen mitunter scharf. Die Gesellschaftskritik hatte allerdings Grenzen, da weiterhin die weiße männliche Perspektive dominierte, weshalb viele der produzierten Filme – zum Beispiel die Vietnamfilme *The Deer Hunter* (1978) oder *Apocalypse Now* (1979) – offen rassistisch und sexistisch waren. Gerade zu Beginn der Phase von *New Hollywood* schuf jedoch die Konzentration auf kleinere, nicht so teure Filme, von denen kein großer Gewinn erwartet wurde, Freiräume für Filme, die rassistische Darstellungsmuster zumindest in Ansätzen aufbrachen.

Der bis heute bekannteste Film dieser Art ist Stanley Kramers *Guess Who's Coming to Dinner*, der im Dezember 1967 in die amerikanischen Kinos kam, knapp sechs Monate nachdem der Oberste Gerichtshof die Verbote von gemischtrassigen Ehen in sechzehn Bundesstaaten aufgehoben hatte. Geplant und produziert wurde der Film aber zu großen Teilen vor diesem Urteil. Die Handlung spielt in San Francisco; im Mittelpunkt steht ein wohlhabendes weißes Ehepaar, das von Spencer Tracy und Katherine Hepburn gespielt wird. Die liberale Einstellung dieses Paares – beide sind überzeugte Unterstützer der Bürgerrechtsbewegung – wird auf eine harte Probe gestellt, als ihre Tochter überraschend nach Hause kommt, um ihren Verlobten vorzustellen – einen schwarzen Arzt, der von Sidney Poitier gespielt wird, der drei Jahre zuvor für *Lilies on the Field* als erster schwarzer Hauptdarsteller einen Oscar gewonnen hatte. Poitier und seine Verlobte verbringen einen angespannten Tag bei deren Eltern. Kleinere Konflikte brechen immer wieder aus; zugespitzt wird die Situation noch durch die Ankunft von Poitiers Eltern, die ebenfalls alles andere als begeistert sind. Am Ende aber erteilen alle ihre Einwilligung, so dass dem Happy End nichts im Wege steht.

Guess Who's Coming to Dinner ist Ausdruck des liberalen Geistes, der Hollywood und große Teile der amerikanischen Gesellschaft in den sechziger Jahren

durchdrang. Man kann den Film als mutig ansehen, weil er eine Beziehung, die viele Amerikaner*innen in dieser Form noch immer ablehnten, positiv darstellte. Und man kann die idealisierte Figur, die Poitier spielt, als eine bewusste Abkehr von den negativen Stereotypen sehen, die über afroamerikanische Männer bis heute existieren. *Guess Who's Coming to Dinner* ist aber auch ein Paradebeispiel für das, was Film- und Fernsehwissenschaftler*innen an der Darstellung von gemischtrassigen Beziehungen in Hollywoodfilmen kritisieren: So ist der Widerstand gegen die Beziehung bei den schwarzen Eltern ungleich größer als bei den weißen, und auch die schwarze Haushälterin ist gegen die Beziehung, wodurch der Eindruck entsteht, dass vor allem Schwarze und nicht Weiße rassistische Vorurteile haben. Problematisch ist auch die Geschlechterordnung des Films, da Sidney Poitier den Vater seiner Verlobten ohne deren Wissen um Erlaubnis bitet und die Ehe von dessen Entscheidung abhängig macht. Die Männer im Film verfügen also über die Frauen und treffen alleine die wichtigen Entscheidungen. Zudem gehören sowohl Poitier als auch die Familie seiner Verlobten zur wohlhabenden Oberschicht. Das junge Paar hat genug Geld, um etwaigen Anfeindungen in den USA zu entkommen und plant, in Europa zu leben. Deshalb, so Anne Gray Perrin, könne der Film die komplexen sozialen und finanziellen Folgen einer Beziehung über die Rassengrenzen hinweg ignorieren (846). Schließlich, so Erica Chito Childs, dürfe Poitier die weiße Frau nur heiraten – und das Publikum akzeptiere dies nur –, weil er so »außergewöhnlich« und eben kein typischer Schwarzer sei. Deswegen aber sei seine Figur nicht dazu geeignet, die Einstellung des Publikums zu Schwarzen grundlegend zu verändern (96).

Wie der Film letztendlich zu bewerten ist, kann und soll hier nicht entschieden werden. Entscheidender für mein Argument ist vielmehr, dass auf *Guess Who's Coming to Dinner* bis heute nicht viele weitere Filme gefolgt sind, die Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen in derselben Manier in den Mittelpunkt stellen oder gar die Problematik solcher Beziehungen nuancierter verhandeln. Dass solche Filme in den 1970er Jahren nur vereinzelt vorkamen – ein weiterer bekannter Film, in dem ein schwarzer Mann, allerdings nur in einer Nebenrolle, eine sexuelle Beziehung mit einer weißen Frau eingeht, ist *Shaft* (1971) – erklärt sich aus den bereits erwähnten Grenzen *New Hollywoods*. Man würde jedoch erwarten, dass entsprechende Darstellungen seitdem stetig zugenommen hätten, da es mittlerweile deutlich mehr solcher Paare gibt und diese im Normalfall deutlich weniger Diskriminierung und Ablehnung erfahren als in der Vergangenheit, weil die Akzeptanz solcher Beziehungen in der Bevölkerung kontinuierlich zugenommen hat. Bewerteten 1958 nur 4 Prozent der weißen Bevölkerung Beziehungen über die Rassengrenzen hinweg positiv, so waren es 1997 61 Prozent. Schwarze wurden das erste Mal 1972 zum Thema befragt. Damals sprachen sich bereits 58 Prozent positiv aus, 1997 waren es dann 77 Prozent (Romano 2). Seitdem sind die Zahlen in beiden Gruppen weiter gestiegen, auch wenn eine beträchtliche Zahl der Befragten erklärt, dass eine solche Beziehung für sie selbst nicht in Frage komme (Herman und Campbell). In Hollywoodfilmen ist die Zahl

solcher Beziehungen aber gleichbleibend niedrig geblieben. Für ihre Studie über Frauen in gemischtrassigen Beziehungen hat Nadia Ramoutar die fünfzehn kommerziell erfolgreichsten Filme der Jahre von 1967 bis 2005 ausgewertet. Unter den 540 Filmen aus fast vier Jahrzehnten finden sich nur 36, in denen gemischtrassige Paare vorkommen. Und dies umfasst alle denkbaren Kombinationen aus Weißen, Schwarzen, Asiat*innen und Menschen hispanischer Herkunft. Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen sind also in erfolgreichen Filmen noch viel seltener; wenn überhaupt, dann findet man sie in kleineren Produktionen, die in der Regel kein großes Publikum erreichen und daher nur begrenzt kulturell wirksam werden.

Die Gründe dafür sind wiederum in den Strukturen Hollywoods zu suchen. Mit den Erfolgen von Steven Spielbergs *Jaws* (1976) und vor allem George Lucas' *Star Wars* (1977) veränderte sich die amerikanische Filmindustrie ein weiteres Mal grundlegend. Der Großteil des Profits wird seitdem mit so genannten Blockbustern generiert – Filme, die mittlerweile oft mehr als 200 Millionen Dollar kosten und einen entsprechend großen Gewinn einbringen sollen. Selbst die größten Studios können sich nur wenige solcher Produktionen pro Jahr leisten und versuchen aufgrund der hohen Summen, die sie in die Filme investieren, die Gefahr, dass diese floppen, möglichst auszuschließen. Deshalb erzählen Blockbuster fast immer Action- oder zumindest Abenteuer Geschichten, um Szenen mit möglichst spektakulären Spezialeffekten zu motivieren. Sie integrieren aber zumeist weitere Genres, insbesondere Liebesgeschichten, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Um das Risiko eines Flops weiter zu minimieren, setzen die Studios darauf, erfolgreiche Filme fortzusetzen, denn was einmal bereits funktioniert hat, wird mit großer Wahrscheinlichkeit auch ein weiteres Mal funktionieren, oder sie verfilmen erfolgreiche Stoffe wie Superheldengeschichten im Abstand weniger Jahre erneut. Zudem werden gerne erfolgreiche Romane, Comics und – seit einigen Jahren – auch Computerspiele verfilmt, da zu erwarten ist, dass ein großer Teil der Leser*innen oder Spieler*innen auch den Film ansehen wird. Ganz dezidiert richten sich die Filme mittlerweile auch an einen internationalen Markt. So lässt sich die zunehmende Wichtigkeit des asiatischen Markts an der immer größeren Zahl von asiatischen Schauspieler*innen in neueren Blockbustern ablesen. Und schließlich sollen die Filme nicht nur an den Kinokassen Profit generieren, sondern auch den Verkauf von Begleitprodukten, insbesondere von Spielzeug, ankurbeln. Daher besteht das Zielpublikum von Blockbustern vor allem aus Kindern und Jugendlichen. Für den Erfolg eines Films ist es unabdinglich, in den USA die Altersfreigabe »PG 13« zu erreichen, was bedeutet, dass Teenager den Film alleine sehen dürfen und Kinder ab sechs Jahren in Begleitung ihrer Eltern.

Um den finanziellen Erfolg nicht zu gefährden, vermeiden die amerikanischen Filmstudios bei Blockbustern daher normalerweise alles, was auch nur von einem Teil des potenziellen Publikums als kontrovers empfunden werden könnte. Afroamerikaner*innen sind zwar mittlerweile im Figurenensemble fast aller Blockbuster vertreten, wenn auch meist nur als Nebenfiguren, doch Liebesbeziehungen mit

weißen Charakteren gehen sie nur sehr selten ein. Und in den populäreren Filmen, in denen sie vorkommen, sind die Darstellungen zumeist konservativer und problematischer als zu Zeiten von *New Hollywood*. Aus den eingangs erwähnten Gründen bestehen die Paare fast immer aus einem weißen Mann und einer schwarzen Frau. Hat diese besonders dunkle Haut, wie Grace Jones im James-Bond-Film *A View to Kill* (1985), ist es nur zu wahrscheinlich, dass sie sich als Verräterin entpuppt und am Ende vom weißen Protagonisten ihre »gerechte« Strafe erhält. Zumindest jedoch ist die Beziehung dann negativ konnotiert und nicht von Dauer. Hat sie eher hellere Haut und ist auch sonst weniger ethnisch markiert, dann unterstützt sie zumeist den weißen Helden, wird von ihm irgendwann gerettet und beginnt dann eine Beziehung mit ihm – wie zum Beispiel Whitney Houston mit Kevin Costner in *The Bodyguard* (1992) oder Halle Berry mit Pierce Brosnan in einem anderen James-Bond-Film, *Die Another Day* (2002). Auch kommt es vor, dass bei der Adaption von Romanen die Geschichten so umgeschrieben werden, dass in der Vorlage existierende Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen verschwinden. Ein prominentes Beispiel ist der Film *The Pelican Brief* (1993), der auf einem Roman von John Grisham basiert. Im Roman haben die beiden Hauptfiguren, eine weiße Jurastudentin und ein schwarzer Zeitungsreporter, eine Beziehung. Im Film mit Julia Roberts und Denzel Washington sind sie lediglich Freunde.

Natürlich gibt es immer wieder Ausnahmen wie *Save the Last Dance* (2001), in dem es um eine funktionierende Beziehung zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau geht, aber diese Filme sind selten und noch seltener erfolgreich, sodass sie keine nennenswerte kulturelle Arbeit verrichten. Und da sich an der Konzentration Hollywoods auf Blockbuster und der damit einhergehenden Strategie der Risikovermeidung auf allen Ebenen auf absehbare Zeit nichts ändern wird, wird sich auch an der Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Schwarz und Weiß im Hollywoodfilm – oder besser, dem weitgehenden Mangel an solchen Darstellungen – wenig ändern. Solche Beziehungen sind in der Realität in den letzten Jahrzehnten nicht zur Norm, aber doch normaler geworden. Im amerikanischen Film aber bleiben sie die Ausnahme.

FERNSEHEN

Die Geschichte des Fernsehens in den USA beginnt mit der so genannten *network era*, die von Anfang der 1950er Jahre bis Mitte der 1980er Jahre dauerte.² Während der Netzwerkära dominierten die drei großen Sender NBC, CBS und ABC den amerikanischen Fernsehmarkt. Diese Sender gibt es auch heute noch, und sie werden als *networks* bezeichnet, weil jeder von ihnen aus einer Vielzahl lokaler und regionaler Sender besteht, die selbst Programme produzieren, vor allem aber die für das gesamte Netzwerk produzierten oder eingekauften Sendungen

ausstrahlen. Regelmäßig kaufen die lokalen und regionalen Sender jedoch darüber hinaus selbständig vor allem ältere und erfolgreiche Sendungen der anderen Netzwerke und strahlen diese aus. Diesen Prozess bezeichnet man als *syndication*, und er erklärt, warum einem dieselbe Serie an einem Abend auf verschiedenen Kanälen begegnen kann.

Das Fernsehen der Netzwerkära war ein Konsensmedium. In vielerlei Hinsicht funktionierte es wie das Hollywoodkino vor 1960. Alles, was in irgendeiner Weise für auch nur einen kleinen Teil des Publikums anstößig oder kontrovers sein könnte, wurde vermieden, weshalb das Fernsehen in dieser Zeit gesellschaftlichen Entwicklungen fast immer hinterherhinkte. Denn erst, wenn die Gesellschaft ein Problem ausgehandelt hatte, konnte diese Aushandlung und die damit verbundene Kontroverse im Fernsehen einigermaßen risikolos nachvollzogen werden. Diese Vorsicht hing damit zusammen, dass, abgesehen von der grundlegenden Unterscheidung in Tages- und Abendprogramm, keinerlei Differenzierung des Publikums stattfand. Jedes Programm, das von einem der drei Netzwerke ausgestrahlt wurde, richtete sich potenziell an alle Zuschauer*innen, egal ob Mann oder Frau, schwarz oder weiß, konservativ oder liberal, aus Maine oder aus Mississippi. Daher kamen Liebesbeziehungen über die Rassengrenzen hinweg im Programm der Netzwerkära zunächst gar nicht und auch später nur äußerst selten vor.

Eine solche Ausnahme ist die Serie *Star Trek*. In der Folge »Plato's Stepchildren«, die erstmals am 22. November 1968 ausgestrahlt wurde, kam es nämlich zum ersten Kuss zwischen Schwarz und Weiß im amerikanischen Fernsehen, und dieser Kuss ist bis heute der berühmteste Kuss über die Rassengrenzen hinweg in der amerikanischen Kultur überhaupt. Dass er bei *Star Trek* stattfand, ist kein Zufall. Die Serie war wie kaum eine zweite ihrer Zeit vom Liberalismus und dem demokratischen Sendungsbewusstsein der Kennedy-Ära geprägt. Immer wieder sah sich die Crew des Raumschiffs *Enterprise* auf ihrer Reise in die Tiefen des Alls mit autoritären, totalitären oder sonst irgendwie ungerechten Gesellschaften konfrontiert. Jedes Mal ging sie aus diesen Konflikten siegreich hervor, wodurch die Überlegenheit der amerikanischen Werte dramatisiert wurde, die in der Zukunft, in der die Handlung spielt, die Werte aller Menschen sind. Und weil sie in der Zukunft spielte, konnte die Serie auch implizit die Vision einer Welt entwerfen, in der die Zugehörigkeit von Menschen zu verschiedenen Rassen keine Rolle mehr spielt. Rassenunterschiede wurden dabei, obwohl auf der Brücke der *Enterprise* auch eine Schwarze und ein Asiat dienten, normalerweise nicht offen thematisiert; die Serie verhandelte dieses Thema aber symbolisch über die Beziehungen zwischen Menschen, Vulkaniern und Klingonen – den Rassen, die vor allem das *Star Trek*-Universum bevölkern.

Offensichtlich zum Thema wurden Rassenbeziehungen nur in der Episode »Plato's Stepchildren«. Im Verlauf der Handlung dieser Folge geraten die wichtigsten Figuren der Serie – darunter der von William Shatner gespielte Captain Kirk und Lieutenant Uhura, die von der Afroamerikanerin Nichelle Nichols dargestellt wurde – in die Gefangenschaft einer Gruppe von sadistischen, humanoiden Au-

2 | Der Überblick über die Geschichte des amerikanischen Fernsehens basiert auf Lotz.

ßerirdischen, die über telekinetische Kräfte verfügen. Diese Kräfte benutzen sie, um ihre Gefangenen zu Handlungen zu zwingen, die diese von sich aus niemals begehen würden. Die Folter kulminiert in einem erotischen Tanz, den Kirk und Uhura aufführen müssen und an dessen Ende sie trotz aller Willensanstrengungen den mentalen Kräften ihrer Peiniger nicht widerstehen können und sich küssen. Die Serie bedient sich dabei einer Reihe von Strategien, die den Kuss für die Teile des Publikums, die Beziehungen zwischen den Rassen offen ablehnten oder zumindest kritisch sahen, akzeptabel machen sollten. So handeln weder Kirk noch Uhura freiwillig. Zudem wird klar, dass der weiße Mann über deutlich mehr Widerstandskraft verfügt als die schwarze Frau, die sich durchaus zu ihm hingezogen zu fühlen scheint. Rassistische Stereotype über die Willensstärke von Weißen und den Sexualtrieb von schwarzen Frauen werden so implizit bestätigt. Auch handelt es sich einmal mehr um die Konstellation »weißer Mann und schwarze Frau«, die sich aus den bereits erwähnten Gründen noch am besten vermitteln ließ.

Dem Netzwerk NBC war dennoch mulmig. Als die Verantwortlichen das Drehbuch sahen – eine Standardprozedur bei der Produktion von Serien bis heute – fürchteten sie, dass affilierte Sender im Süden sich weigern würden, die Episode zu zeigen, und dass es auch anderswo zu Protesten kommen könnte. Daher ordneten sie an, dass zwei Versionen der Szene gefilmt werden sollten – eine mit und eine ohne Kuss. Die Verantwortlichen hatten die Rechnung jedoch ohne William Shatner und Nichelle Nichols gemacht. Nachdem die Szene mit Kuss abgefilmt war, boykottierten Shatner und Nichols alle Versuche, die andere Version zu filmen, indem sie Fehler um Fehler begingen. Da die verfügbare Zeit für das Filmen von Serien damals noch knapper bemessen war als heute, beschloss der Regisseur schließlich, es notgedrungen bei der einen Version zu lassen, die dann auch ausgestrahlt wurde (Nichols 195-96). Und trotz der Befürchtungen des Netzwerks kam es wohl zu keinem großen Proteststurm. So berichtet Nichelle Nichols in ihrer Autobiografie, die Briefe, die sie und William Shatner als Reaktion nach der Ausstrahlung bekamen, seien fast ausschließlich voll des Lobs gewesen. Nur vereinzelt sei die Überschreitung der Rassengrenzen kritisiert worden (196-97).³

3 | Bramlett-Solomon behauptet dagegen, die Folge habe heftige Kritik ausgelöst. Nichols sei davon so mitgenommen gewesen, dass sie die Serie habe verlassen wollen. Erst Martin Luther King persönlich habe sie dann davon überzeugt, dass sie ein wichtiges Symbol für die Gleichberechtigung von Frauen und Schwarzen sei und daher weitermachen müsse (99). Das kann aus zwei Gründen nicht stimmen. Zum einen gibt es keinen Beleg für negative Zuschauerreaktionen; zum anderen war King bereits seit mehreren Monaten tot, als die Episode produziert und ausgestrahlt wurde. Ein Gespräch zwischen Nichols und King fand allerdings 1967 in einem anderen Kontext tatsächlich statt. Nichols wollte ihr Engagement bei *Star Trek* damals beenden, da ihr die Hauptrolle in einem Theaterstück am Broadway angeboten worden war. King überzeugte sie ihrer eigenen Aussage nach damals wirklich, dies nicht zu tun (Ohlheiser).

Interessant ist an dieser Episode – im doppelten Sinne – vor allem, dass alle Beteiligten – die Verantwortlichen des Netzwerks genauso wie Nichols und Shatner – dem Kuss subversives Potenzial zusprachen, obwohl er offensichtlich erzwungen war. Das mag damit zusammenhängen, dass er einer dezent inszenierten und niemals zu offensichtlichen erotischen Spannung zwischen Kirk und Uhura Ausdruck verlieh, die regelmäßigen Zuschauer*innen der Serie bewusst war und die unter anderen Umständen nicht ausgelebt werden konnte. Die Geschichte der Produktion und Rezeption der Episode bestätigt aber auch die sozialwissenschaftliche Position, dass mitunter die Tatsache, dass etwas dargestellt wird, wichtiger ist als die Art und Weise, wie es dargestellt wird. Für manche Zuschauer*innen dämmten zwar bestimmt die rassistischen Darstellungsstrategien das subversive Potenzial des Kusses ein; die positiven Zuschauerreaktionen, von denen Nichols berichtet sowie der ikonische Status, den der Kuss mittlerweile im kollektiven Gedächtnis der USA erlangt hat – er wird als Symbol der Integration erinnert, die Darstellungsstrategien dagegen sind in Vergessenheit geraten – legen jedoch nahe, dass zumindest in diesem Fall die Visualisierung eines Intimkontakts über die Rassengrenzen hinweg trotz der rassistischen Darstellungsstrategien, die sie begleiteten, tatsächlich einen Beitrag zur Normalisierung solcher Beziehungen leisten konnte.

Weitere solche Beiträge blieben jedoch bis zum Ende der Netzwerkära weitgehend aus. Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen kamen ab Mitte der 1970er Jahre zwar etwas häufiger vor, womit die Fernsehschaffenden auf die sich wandelnden gesellschaftlichen Gegebenheiten reagierten, meist aber beschränkten sich diese Beziehungen auf die Nebenhandlungen von *Sitcoms* oder Seifenopern, und sie waren selten von langer Dauer. Eine Serie wie *The Jeffersons*, in der zwischen 1975 und 1985 ein schwarz-weißes Paar fast gleichberechtigt neben einem weißen Paar im Mittelpunkt stand, blieb die Ausnahme. Und auch in dieser Serie wurde die Beziehung einmal mehr alles andere als unproblematisch dargestellt: Widerstand gegen die gemischtrassige Ehe wurde innerhalb der fiktionalen Welt fast nur von Schwarzen artikuliert, wodurch der Eindruck erweckt wurde, die weiße Bevölkerung habe keinerlei Problem damit. Zudem handelte es sich wieder um die Konstellation »weißer Mann und schwarze Frau«, und die Ehefrau wurde noch dazu in der Tradition des Stereotyps der *Sapphire* als übermäßig dominant und wenig attraktiv dargestellt. Zur gesellschaftlichen Akzeptanz solcher Ehen trug aber vermutlich auch diese Serie ein wenig bei.

Das Ende von *The Jeffersons* fiel ungefähr mit dem Ende der Netzwerkära zusammen. Ab Mitte der 1980er Jahre veränderten sich nämlich die Fernsehlandschaft und das Zuschauerverhalten. Mit dem neuen Netzwerksender FOX, dem Nachrichtensender CNN und zahlreichen weiteren Sendern, die nur über Kabel oder Satellit ausgestrahlt wurden, erwuchs innerhalb weniger Jahre starke Konkurrenz zu den drei etablierten Netzwerken. Deren Dominanz geriet zudem ins Wanken, weil der gleichzeitige Ausbau des Kabelnetzes sowie eine Reihe von neuen technischen Geräten – Satellitenschüsseln, Fernbedienungen oder Video-

rekorder – den Zuschauer*innen mehr Kontrolle über ihren Fernsehkonsum erlaubten. Sie waren nun nicht mehr zwingend an die von den Sendern vorgegebenen Zeiten gebunden, sie hatten mehr Sender zur Verfügung, unter denen sie auswählen konnten, und sie konnten viel leichter als noch einige Jahre zuvor zwischen den Sendern wechseln. An die Stelle der prototypischen Zuschauer*innen der Netzwerära, die den ganzen Tag oder zumindest den ganzen Abend nur einen Sender verfolgten, traten nun Konsument*innen, die zwischen deutlich mehr Sendern hin- und herwechselten und, während sie eine Sendung schauten, eine andere aufzeichneten, um sie später anzusehen. In der Forschung wird diese Phase in der Geschichte des amerikanischen Fernsehens daher als *multi-channel transition*, also als Übergang zu zahlreichen Sendern, bezeichnet.

Auf die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen hatte das Ende der Netzwerära allerdings fast keine Auswirkungen. Diese kamen nur unwesentlich häufiger vor als in den Jahren zuvor und waren weiterhin auf Nebenhandlungen von Komödien und Seifenopern beschränkt. Diese Serien wurden zumeist tagsüber ausgestrahlt und daher von deutlich weniger Zuschauer*innen gesehen als das Abendprogramm. Sie wurden zudem weniger aufmerksam verfolgt als Sendungen am Abend, denen man sich auf dem Sofa sitzend oft völlig widmete, da während des Tages der Fernseher oft lediglich im Hintergrund lief, während zum Beispiel die Hausarbeit verrichtet wurde. Entsprechend konnten diese Darstellungen gemischtrassiger Beziehungen keine große kulturelle Wirkung entfalten.

Dies änderte sich erst um die Jahrtausendwende mit dem Übergang in die so genannte *post-network era*, also das Zeitalter nach den Netzwerken. In der radikal veränderten Fernsehlandschaft des neuen Jahrtausends existieren die großen Netzwerke zwar noch immer; sie haben ihre Vormachtstellung aber völlig verloren. Eine Vielzahl von Nischensendern ist entstanden, deren Programm gar nicht mehr die Allgemeinheit erreichen will, sondern auf die Interessen eines ganz bestimmten Publikumssegments zugeschnitten ist. Gleichzeitig hat sich das Zuschauerverhalten vor allem durch das Internet weiter verändert. Viele Zuschauer*innen sehen sich Serien nicht mehr im Fernsehen, sondern in den Tagen nach der Ausstrahlung auf der Seite des Senders im Internet an, auf das sie von einem Computer oder einem mobilen Endgerät zugreifen. In den letzten Jahren haben Internetdienste wie Netflix oder Amazon zudem begonnen, die Serie – einst das Fernsehgenre schlechthin – von diesem Medium loszulösen. Nicht nur sind in ihren Onlinearchiven viele ursprünglich im Fernsehen ausgestrahlte Serien jederzeit komplett verfügbar; die Anbieter produzieren mittlerweile auch eigene Serien, die nur noch online angesehen werden können und gar nicht mehr im Fernsehen ausgestrahlt werden. Das Einheitspublikum der Vergangenheit existiert also nicht mehr; an seine Stelle ist eine Vielzahl unterschiedlicher Publika getreten.

Diese strukturellen Veränderungen der Fernsehlandschaft erklären die inhaltlichen und formalen Innovationen, die zahlreiche Fernsehformate, vor allem aber das Genre der Serie, in den letzten Jahren erfahren haben, und die steigen-

de Präsenz von Liebesbeziehungen über Rassengrenzen hinweg auf dem Bildschirm. Die Neuerungen beschränken sich dabei nicht nur auf Serien, die auf den neuen Sendern oder im Internet laufen, sondern sind auch an den Serien der Netzwerke zu beobachten, deren Verantwortliche die Zeichen der Zeit erkannt haben. Viele Beobachter sprechen daher von einem goldenen Zeitalter des Fernsehens (u.a. Sepinwall), dessen Produkte sich durch eine besondere Komplexität auszeichnen (Mittell). Die Verantwortlichen der amerikanischen Fernsehsender sind ständig auf der Suche nach neuen Serienstoffen, die mit bisherigen Konventionen brechen und kontroverse Themen verhandeln sollen, um so ein ganz bestimmtes Publikum anzuziehen oder zu binden. Entsprechend haben in den letzten Jahren Beziehungen zwischen Angehörigen verschiedener Rassengrenzen im Allgemeinen und solche zwischen Schwarzen und Weißen im Besonderen stark zugenommen. Diese werden von den Zuschauer*innen sehr positiv aufgenommen, insbesondere wenn zugleich mit konventionellen Darstellungsmustern und Stereotypen gebrochen wird, wie Reaktionen im Internet zeigen, wo viele Fans die Serien diskutieren oder Hitlisten der besten gemischtrassigen Paare erstellen (u.a. Maurer).

Anders als noch vor zwanzig Jahren gibt es schwarz-weiße Liebespaare mittlerweile auch in Serien, die abends zur besten Sendezeit ausgestrahlt werden und so ein Millionenpublikum erreichen. Um nur einige Beispiele zu nennen: In der ABC-Serie *Lost* waren Rose und Bernard über mehrere Staffeln hinweg der ruhende Pol im Strudel der Ereignisse; in NBCs *Community* sind Britta und Troy ebenfalls längere Zeit zusammen; Wash und Zoe in Fox' *Firefly* sind sogar verheiratet; genauso verhält es sich – bis zu ihrem Selbstmord – mit Dualla und Lee bei Sci-Fys *Battlestar Galactica*; und in Showtimes *House of Lies* schließlich steht der schwarze Protagonist zwischen seiner weißen Exfrau und seiner weißen Kollegin.

Es muss jedoch angemerkt werden, dass es sich bei fast allen Beispielen um Komödien oder *dramedies*, also eine Mischung aus Komödie und Drama, den bestimmenden Genres der Fernsehserie, handelt. In der Königsdisziplin der zeitgenössischen Fernsehserie, dem einstündigen Drama, sind solche Beziehungen noch immer unterrepräsentiert und kommen fast nur in Nebenhandlungen vor. Damit berührt man eines der Hauptprobleme der hochgelobten und vieldiskutierten Serien der Gegenwart. Das Buch des Journalisten Brett Martin über den Aufstieg dieser Serien heißt nicht umsonst *Difficult Men*, was sich sowohl auf die Macher der Serien als auch auf deren Hauptfiguren bezieht. Im Zentrum von *The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men*, *Breaking Bad* und anderen Serien stehen nämlich fast ausnahmslos weiße Männer und deren Beziehungen zu anderen Männern. Frauen und Liebesbeziehungen kommen nur am Rande, eben in Nebenhandlungen, vor. Liebesbeziehungen über Rassengrenzen hinweg gibt es dementsprechend selten.

Allerdings scheint sich dies gerade zu ändern. Während die in der ersten Dekade des neuen Jahrtausends konzipierten Serien formal äußerst innovativ waren, übernehmen die Serien der letzten Jahre zumeist deren Erzählstrategien. Sie han-

deln aber nicht mehr nur von weißen Männern, sondern sind von zunehmender Diversität im Figurenensemble gekennzeichnet. Man könnte daher – zumindest in Hinblick auf Serien – von einer zweiten Welle der Innovation sprechen, bei der es mehr um Figurenkonzeptionen und -konstellationen geht. Nicht nur Frauen, sondern allgemein Figuren, die nicht weiß sind, stehen jetzt vermehrt im Mittelpunkt der Handlung, wodurch auch Liebesbeziehungen über die Rassengrenzen hinweg ins Zentrum rücken. So spielt Netflix' *Orange Is the New Black* in einem Frauengefängnis, in dem vor allem Afroamerikanerinnen und Latinas einsitzen. Rassengrenzen werden dabei sowohl in hetero- als auch in homosexuellen Beziehungen überschritten. In HBOs *Shameless* stehen die schwarze Veronica und der weiße Kevin der weißen weiblichen Hauptfigur praktisch gleichberechtigt zur Seite. In der chaotischen Welt der Serie, die von ständig wechselnden Affären gekennzeichnet ist, ist ihre Beziehung einer der wenigen Fixpunkte, und sie haben, was bei gemischtrassigen Paaren im Fernsehen noch immer extrem selten ist, zwei gemeinsame Kinder. Schließlich gibt es mit *Scandal* seit einigen Jahren eine Serie, in der eine schwarze Frau im Mittelpunkt steht – die von zwei weißen Männern umworben wird.

Die Auflistung dieser Beispiele soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Liebesbeziehungen zwischen Schwarzen und Weißen auch im amerikanischen Fernsehen der Gegenwart noch immer unterrepräsentiert sind und bisweilen auch problematisch dargestellt werden. Die Darstellungen sind jedoch in den letzten Jahren nicht nur deutlich häufiger, sondern auch weniger stereotypenhaft geworden und daher in vielen Fällen geeignet, nicht nur durch ihre schiefe Existenz, sondern auch durch die Art und Weise, wie sie funktionieren, zur Normalisierung solcher Beziehungen beizutragen. Aufgrund der strukturellen Gegebenheiten der derzeitigen Fernsehlandschaft besteht zudem die Aussicht, dass solche Darstellungen – anders als im amerikanischen Film – noch häufiger und komplexer werden.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

- Belluscio, Steven J. *To Be Suddenly White: Literary Realism and Racial Passing*. Columbia: U of Missouri P, 2010. Print.
- Bogle, Donald. *Toons, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Film*. New York: Viking, 1973. Print.
- Bramlett-Solomon, Sharon. »Interracial Love on Television: What's Taboo Still and What's Not«. *Critical Thinking about Sex, Love, and Romance in the Mass Media: Media Literary Applications*. Hg. Mary-Lou Galician und Debra L. Merskin. London: Routledge, 2006. 97-106. Print.
- Chito Childs, Erica. *Fade to Black and White: Interracial Images in Popular Culture*. New York u.a.: Rowman & Littlefield, 2009. Print.

- Du Gay, Paul et al. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. 2., überarbeitete Aufl. London: Sage, 2013. Print.
- Fabi, Maria Giulia. *Passing and the Rise of the African American Novel*. Urbana: U of Illinois P, 2001. Print.
- Gray Perrin, Anne. »Guess Who's Coming to Dinner: The Web of Racial, Class, and Gender Constructions in late 1960s America«. *The Journal of Popular Culture* 45.4 (2012): 846-61. Print.
- Guerrero, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple UP, 1993. Print.
- Herman, Melissa R. und Mary E. Campbell. »I Wouldn't, But You Can: Attitudes toward Interracial Relationships«. *Social Science Research* 41 (2012): 343-58. Web. 17. Apr. 2016.
- Langford, Barry. *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010. Print.
- Leverette, Tru. »Guess Who's Welcome to Dinner: Contemporary Interracial Romance and the New Racism«. *Reconstruction* 8.4 (2008). Web. 11. Dez. 2015.
- Lienemann, Brianna A. und Heather T. Stopp. »The Association between Media Exposure of Interracial Relationships and Attitudes toward Interracial Relationships«. *Journal of Applied Social Psychology* 43 (2013): E398-E415. Print.
- Lotz, Amanda. *The Television Will Be Revolutionized*. 2. Aufl. New York: New York UP, 2014. Print.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. 2. Aufl. Malden, MA: Blackwell, 2003. Print.
- »Marriage in Black America«. *Black Demographics*. Black Demographics, o.D. Web. 12. Apr. 2016.
- Maurer, Margaret. »14 Interracial Couples on TV That Broke Stereotypes in 2015«. *Screenrant*. Screenrant, 23. Feb. 2016. Web. 20. Apr. 2016.
- Mittell, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York und London: New York UP, 2015. Print.
- Nichols, Nichelle. *Beyond Uhura: Star Trek and Other Memories*. New York: Putnam, 1994. Print.
- Ohlheiser, Abby. »How Martin Luther King Jr. Convinced *Star Trek's* Lt. Uhura to Stay on the Show«. *The Washington Post*. Washington Post, 15. Apr. 2015. Web. 20. Apr. 2016.
- Perry, Barbara und Michael Sutton. »Seeing Red over Black and White: Popular and Media Representations of Inter-Racial Relationships as Precursors to Racial Violence«. *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice* 48.6 (2006): 888-904. Print.
- Ramoutar, Nadia. »The Color of Love on the Big Screen: The Portrayal of Women in Hollywood Films in Interracial Relationships from 1967 to 2005«. Dissertation, University of Florida, 2006. PDF.
- Rastogi, Sonya et al. »The Black Population: 2010«. *U.S. Census*. United States Census Bureau, Sept. 2011. Web. 12. Apr. 2016.

- Romano, Renee C. *Race Mixing: Black-White Marriage in Postwar America*. Cambridge, MA und London: Harvard UP, 2003. Print.
- Sepinwall, Alan. *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. Überarbeitete Aufl. New York: Touchstone, 2013. Print.
- Steinitz, David. »Die ›weißen‹ Oscars«. *Süddeutsche Zeitung*. Süddeutsche Zeitung, 15. Jan. 2016. Web. 12. Apr. 2016.
- Tompkins Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. New York: Oxford UP, 1985. Print.