

Spiegelungen des American Dream im ›Denkraum Hollywood‹

Der Band *Hollywood und das Projekt Amerika* von Elisabeth Bronfen versammelt unterschiedliche Beiträge, in denen sich die Autorin seit den 1990er-Jahren mit dem kulturellen Imaginären Amerikas beschäftigt. Die einzelnen Essays, in denen »theoretische, literarische und filmische Texte miteinander ins Gespräch gebracht werden« (7), fokussieren jeweils ganz eigene Fragestellungen, erweisen sich jedoch darin als miteinander verbunden, dass sie ein gemeinsames Anliegen teilen: »Das kulturelle Imaginäre Amerikas aus transatlantischer Sicht zu ergründen, und zwar als ein utopisches Projekt, an dem auch Europa immer Anteil genommen hat.« (Ebd.)

Mit der Bezugnahme auf das kulturelle Imaginäre schreibt Bronfen implizit das von Winfried Fluck begonnene Projekt der Erforschung des kulturellen Imaginären Amerikas fort.¹ Fluck hatte sich auf die amerikanische Romanproduktion konzentriert und untersuchte »seine kulturelle Funktion nicht primär in der realistischen Repräsentation amerikanischer Wirklichkeit, sondern in der Problematisierung und kritischen Vertiefung zentraler Mythen der amerikanischen Kultur«,² die aufgrund ihrer migrationsbedingten Heterogenität, d. h. der Existenz einer »Vielzahl kultureller Stimmen und Subkulturen«,³ in besonderem Maße auf Mythen als »Bindungsmittel [...] für die Nation«⁴ angewiesen ist.

Die Untersuchung der spannungsreichen Verbindung von ästhetischer Erfahrung und kultureller Funktion und der »sozialen, kulturellen und ästhetischen Möglichkeiten der Fiktion«⁵ bleibt bei Fluck an »Literatur als Medium

1 | Winfried Fluck: *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*. Frankfurt am Main 1997.

2 | Ebd., S. 9.

3 | Ebd.

4 | Jeremias Gotthelf: *Eines Schweitzers Wort an den Schweizerischen Schützenverein. Manifest der schweizerischen Scharfschützen-Eidsgenossenschaft*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in 24 Bänden*. Hg. von Rudolf Hunziker und Hans Bloesch. Bd. 15. Erlenbach/Zürich 1925, S. 269–332, hier S. 286.

5 | Fluck: *Das kulturelle Imaginäre*, S. 11.

kultureller Selbstverständigung«⁶ gebunden. Elisabeth Bronfen erweitert diese Perspektive um die filmische Dimension, der ein ganz entscheidender – und wohl in verstärktem Maße relevanter – Anteil an der Generierung von Auto- und Heteroimages zukommt. Unbestreitbar ist der Film »ein besonders effektvolles Medium für die Arbeit am kulturellen Imaginären« (9). Zentraler Topos der »Fabrikation der Fiktionen« (Carl Einstein) in der modernen Welt ist die Traumfabrik Hollywood. Hier werden seit den Anfängen der Filmindustrie massenwirksame Bilder generiert, die zum einen die Imago Amerikas nach innen festigen und eine integrative gesellschaftliche Funktion entfalten können und zum anderen auch nach außen wirken, einer – wie die konservative Kulturkritik meinte – »Kulturexpansion Amerikas«⁷ und der Manifestation des Anspruchs auf einen Weltmachtstatus Vorschub leisten.

Ein Exportschlager ist sicherlich der »Traum uneingeschränkter Selbstgestaltung« (14), wie ihn der im abschließenden Beitrag in den Blick genommene Roman *The Talented Mr. Ripley* von Patricia Highsmith in düsterer Weise repräsentiert. Hier scheint die Perspektive europäischer Kulturkritik in der Engführung von individueller Freiheit und krimineller Anomie in die Konzeption des von Highsmith auf der europäischen Bühne inszenierten kulturellen Imaginären Amerikas integriert zu sein. Die europäische Perspektive und die Außenwirkung der Selbstimaginationen Amerikas werden indes – entgegen der im Vorwort geweckten Erwartung – bei Bronfen kaum beleuchtet. Der Europebezug erschöpft sich in Referenzen auf Shakespeare im ersten Teil der Essaysammlung und in der Stilisierung Europas zur stellvertretenden Bühne im letzten Beitrag. Der Fokus liegt auf den USA.

Zentral ist in der Beschäftigung mit dem kulturellen Imaginären Amerikas die Frage nach den Narrativen, »die die amerikanische Nation braucht, um sich selbst zu verstehen und zu erklären« (13). Bronfen reflektiert Hollywood indes nicht allein als Ort der Mythenproduktion. Vielmehr folgen ihre Essays der Kernprämisse, »dass Hollywood einen brisanten Denkraum gestellt hat, in dem Amerika über sich selber nachdenkt. Auf der Kinoleinwand (oder heute auch auf dem Bildschirm) entfalten sich utopische Visionen und Katastrophennarrative, werden sowohl das Unbehagen wie auch die Wunschträume der Nation gespiegelt, werden kulturelle Probleme als personalisierte Geschichten verhandelt.« (8) Darüber hinaus geht es ihr auch um die Relation von Fiktion und Realität, die Transformation von »realer Geschichte« in »Filmgeschichten« (ebd.).

Dabei sieht Bronfen das Projekt Amerika in besonderer Weise mit der Bühne bzw. der Leinwand verknüpft. In Bezugnahme auf Stanley Cavell versteht sie das Amerika der Pilgerväter nicht als realen Ort, sondern als »imaginäre Geografie« bzw. als »ein Setting, die Kulisse eines Schicksals« (285), das sich in Übersee verwirklichen sollte. Dabei geht der Wunsch nach einem besseren Leben

6 | Ebd., S. 18.

7 | Adolf Halfeld: *Amerika und der Amerikanismus*. Jena 1927, S. X.

über in eine verfassungsrechtlich festgeschriebene Verpflichtung zum »persuit of happiness«. »Jeder/Alle Amerikaner kann/können, und muss/müssen aber auch sein/ihr Leben selbst gestalten. Daran knüpft sich jener fantastische Optimismus, der dazu führt, dass man an den eigenen Aufstieg glaubt, egal was eine Überprüfung der gelebten Wirklichkeit zeigt«; deshalb rückt Bronfen »den American Dream in die Nähe einer kulturell sanktionierten Paranoia« (ebd.). Das Bronfen zufolge seriell angelegte Projekt Amerika als stete Selbstverbesserung benötigt Imaginationen dieses besseren Selbst, nach dem es zu streben gilt. Wo aber könnten diese Bilder besser neu verhandelt und reformiert werden als auf der Leinwand, auf der sich Amerika immer wieder massenwirksam selbst erfinden kann? Diese serielle Struktur prägt zum einen das »amerikanische Projekt« an sich, das »von Anfang an als serielles Unternehmen konzipiert« (8) gewesen sei, d. h. als der »Versuch, einen politischen und kulturellen Entwurf umzusetzen im Wissen, dass dieser stets neu ausgehandelt werden muss« (ebd.). Zum anderen findet diese serielle Struktur ihre mediale Fortsetzung auf der Leinwand.

Eng verwoben mit dem Projektcharakter des American Dream sieht Bronfen die Arbeit am kulturellen Imaginären ebenfalls durch ein serielles Neuansetzen geprägt, das immer wieder Bezug nimmt auf Vergangenes, es überarbeitet und »die Gegenwart – immer wieder, von neuem – über ein Gespräch mit dieser mediatisierten Vergangenheit begreifbar macht.« (9) Im Kino wird »mit besonderer Prägnanz an jenem kulturell Imaginären gearbeitet [...], welches diese Gemeinsamkeit nur stiften kann, wenn die Bilder und Geschichten, die diese vertreten, stets neu verhandelt und refiguriert werden.« (11)

Dieser seriellen Struktur schließt sich auch der Essayband an, der analog zum »amerikanische[n] Projekt [...] als unabschließbarer Prozess betrachtet« werden kann, der »zu einem stets neuen Ansetzten [...] aufruft« (8). So wie sich das amerikanische Projekt im ständigen Selbstgespräch der amerikanischen Gesellschaft vollzieht und sich im ständigen Rückbezug reformuliert, nehmen auch die einzelnen Essays unterschiedliche Thematiken wieder auf, reflektieren sie im Kontext der jeweils behandelten Texte und Filme immer wieder neu und verdeutlichen dabei im Spiegel des Hollywood-Kinos die Licht- und Schattenseiten des kulturell Imaginären Amerikas.

Die im Laufe von zwei Jahrzehnten entstandenen Essays werden in drei größere Themenbereiche gegliedert: »Crossmapping als Leseverfahren«, »Gender und die Frage der Darstellbarkeit« sowie »Mediale Re-Imagination der Geschichte«.

Das von Bronfen entwickelte hermeneutische Verfahren des Crossmappings,⁸ welches das Vorgehen vor allem in den ersten fünf Beiträgen prägt, »greift die Idee eins Gespräches auf, in dem es nicht streng intendierte Verbindungslinien zwischen Texten offenlegt.« (9) Die »Denkfiguren verschiedener Texte«,

8 | Vgl. Elisabeth Bronfen: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*. Zürich 2009.

zwischen denen es keine direkten intertextuellen Bezüge gibt, werden übereinandergelegt und »kartographier[t]« (34). Dabei erfolgt die Zusammenstellung dem Prinzip der Ähnlichkeit, das sich, wie Anil Bhatti et al. schreiben, »nicht in allen Kontexten sinnvoll verwenden lässt, aber in kulturpolitischen und -theoretischen Kontexten wertvolle Erkenntnisse liefern kann und insbesondere auf bestimmte ›Räume‹ des Denkens und Handelns zielt.«⁹ Insofern erscheint es besonders geeignet, den Denkraum Hollywood zu erschließen und das serielle Um- und Weiterschreiben am kulturell Imaginären darzulegen, denn »Ähnlichkeit ist eine Form der Nähe, die eine relativ schnelle Transformation des einen in das andere möglich macht.«¹⁰ Eine theoretische Reflexion des Ähnlichkeitsparadigmas findet sich bei Bronfen an dieser Stelle allerdings nicht.

Die Autorin unternimmt – im Anschluss an Stanley Cavells »cultural conversations« – in den ersten fünf Essays den »Versuch eines analogisierenden Crossmappings zwischen Kino und Literatur« (35), das kulturelle Spuren eines »ähnlichen Gestus« (79) verfolgt. Dies geschieht beispielsweise anhand einer Überblendung von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und Cukors *THE PHILADELPHIA STORY* (DIE NACHT VOR DER HOCHZEIT), Shakespeares *The Merchant of Venice* und Lubitschs Kriegskomödie *TO BE OR NOT TO BE* (SEIN ODER NICHTSEIN) oder unter Genderaspekten im Fokus auf die Figur der »klarsichtigen Tochter« in Gestalt von Clara in E.T.A Hoffmanns *Sandmann*, Brangäne in Wagners *Tristan und Isolde*, Alice in Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT* sowie Marla in David Finchers *FIGHT CLUB*. Bronfen geht in einer erweiterten intermedialen Perspektive im Beitrag *Pop Kino. Konsum und Kritik des Populären in Hollywood* (77–97) aber auch den Spuren einer Ähnlichkeit zwischen Pop Art und »dem kinematischen Verfahren als populäre[r] Zeichensprache« (79) nach sowie Umschriften des Liebestodmotivs aus Wagners *Tristan und Isolde* im klassischen Hollywoodkino (z. B. in Hitchcocks *VERTIGO*). Dabei steht die auch von Stephen Greenblatts *Shakespearean Negotiations* inspirierte Frage im Raum: »Was überlebt an kulturellen Energien aufgrund von Umschriften, die Autorinnen und Autoren in ihre Werke einbauen? In welchem Sinne entdecken erst wir als Lesende diese Umschriften, stellen sie, wie Roland Barthes es für den »texte scriptible« vorgeschlagen hat, überhaupt erst her, und sind somit für das Aufflackern eines Nachlebens dieser kulturellen Energie selbst verantwortlich?« (37)

Der zweite Teil des Bandes (*Gender und die Frage der Darstellbarkeit*) fokussiert Hollywood zum einen als »aporetische Begehrensmaschine« (12), zum anderen gerät es hier aber auch als Ort paradigmatischen Celebritykults in den Blick, welcher Bronfen zufolge »ebenfalls zu einer der virulentesten Verkörperungen des *American Dream* gezählt werden kann.« (Ebd.) Dabei wird deutlich, dass

9 | Vgl. Anil Bhatti et al.: Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 36.1 (2011), S. 233–247, hier S. 245.

10 | Dorothee Kimmich: *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Konstanz 2017, S. 40.

»[d]ie Arbeit am Imaginären [...] für das Ausformulieren weiblicher Subjektposition reale Konsequenzen« (46) hat. Unter psychoanalytischer Perspektive mit expliziten Rückbezügen auf Freud rückt hier auch die sexuelle Konnotation cineastischer Schaulust in den Blick, als Ersatzbefriedigung, in der »[d]as Schauen [...] das Tasten ab[löst]« (120) und der Blick in der Übertragung zur Penetration wird – wie in der kritischen Reflexion dieser Vorgänge in Powells *PEEPING TOM* (AUGEN DER ANGST), wo dieser, wie die Autorin zeigt, noch eine Steigerung in der tödenden Penetration der gefilmten Frauen mit dem Messer findet.

Wie ein Gegenentwurf zur weiblichen Opferrolle wirkt vordergründig die Denkfigur der *Femme fatale* (139–158), die aber im *Film Noir* (beispielsweise in Billy Wilders *DOUBLE INDEMNITY* [FRAU OHNE GEWISSEN]) als letztlich fremdbestimmtes »Fantasiegeschöpf einer männlich kodierten psychischen Realität« (141) erscheint. Hiervon hebt sich die von Bronfen untersuchte Umschrift dieses Motivs zum »Subjekt ihres eigenen Fantasieszenarios« (141) im Neo-Noir-Film (etwa in Brian de Palmas *FEMME FATALE*) ab, in dem »die *Femme fatale* nicht nur [...] als eigenständiges, von der Fantasiearbeit des Noir-Helden abgekoppeltes Subjekt auftritt, sondern auch eine Anerkennung jener anderen, die in ihr Schicksal mit einbegriffen sind, übernimmt.« (Ebd.) Dabei sieht die Autorin die Umcodierung des Genres gekoppelt an die Reformulierung des amerikanischen Frauenbildes unter veränderten gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen. Die Figur der *Femme fatale* »dekonstruiert« in ihrer »tragische[n] Sensibilität [...] jenen Aspekt des American Dream, der besagt, man hätte das Recht auf Glück und eigenständige Selbstentfaltung, koste es, was es wolle.« (145)

In Rückbindung an das Motiv der *Femme Fatale* untersucht Bronfen im Folgenden in *Pandoras Nachleben* (159–176) die Umschrift des antiken Mythos in Albert Lewins Film *PANDORA AND THE FLYING DUTCHMAN* (PANDORA UND DER FLIEGENDE HOLLÄNDER). Dabei bemüht die Autorin die von Aby Warburg entworfene »Denkfigur der Pathosgeste«, also die »Vorstellung, dass bestimmte leidenschaftliche Gesten über die Jahrhunderte in umgewandelter Gestalt immer wieder auftauchen und als visualisierte Form ein Nachleben oder Überleben erfahren.« (162 f.) Dieses findet naturgemäß immer unter veränderten Bedingungen statt, die die Denkfigur im zeitgenössischen Kontext reformulieren. Im Falle der Pandora erfährt die »weibliche Neugierde« eine entscheidende Umcodierung vom Ursprung allen Übels hin zu einer Anerkennung und Übernahme von »Verantwortung« für Entscheidungen (176), die wiederum im Rückbezug auf die totale Entscheidungsfreiheit des liberalen amerikanischen Selbstverständnisses Gewicht bekommen und insofern als Arbeit an der Transformation dieses kulturellen Imaginären verstanden werden muss.

»Wie sehr es sich bei Hollywoods Traumfabrik um eine Begehrensmaschine handelt, wird jedoch nirgends so sichtbar wie beim »Phänomen des Stars« (180). Der Star wird – wie der Beitrag *Liebe, Glamour, Pflicht. Frauenbilder im Hollywood der 50er-Jahre* (177–198) zeigt – zur »Projektionsfläche für Wünsche, welche die Zuschauer dort zu befrieden suchen.« (180) Bronfen analogisiert hier – mit Be-

zug auf Roland Barthes – den »amerikanischen Traum als Projekt« mit dem Starimage als »gelebte[m] Mythos« (184). Die ursprüngliche Semantisierung Amerikas als gelobten Landes sieht sie gespiegelt im »Traum der optimalen Selbstverwirklichung« (ebd.), deren Ikonen die Hollywoodstars darstellen. Hier kommt sie auch auf die »fatale[] Konsequenz eines kulturellen Projektes« zu sprechen, »das nicht nur von der Vorbestimmung eines Schicksals ausgeht, sondern auch von der Notwendigkeit, dies Schicksal zu erfüllen.« (Ebd.) Dabei erweist sich – wie auch der Beitrag *Tom Ripleys »European Dream«* (281–293) thematisiert – die zur Selbstoptimierung notwendige Imagination des besseren Selbst als hochproblematisch, denn: »Innerhalb der vom American Dream vorgegebenen imaginären Ökonomie ist man nur die Persona, die man für sich entworfen hat; es gibt keine Individualität außerhalb dieses Traumkonzeptes. Im gleichen Augenblick, in dem man sich scheinbar frei gestaltet, ist man auch auf ewig diesem erträumten Bild unterworfen. Man ist gerade nicht frei, sondern in ein Schicksal eingebunden, dem man nicht enttrinnen kann, dem aber auch die Kultur nie entkommt, die diesen Traum fördert und fordert.« (283 f.)

Anhand des Hollywood-Kinos und Revuefilms der 1950er-Jahre (beispielsweise George Stevens' *A PLACE IN THE SUN* [EIN PLATZ AN DER SONNE] von 1951 oder *A STAR IS BORN* [EIN NEUER STERN AM HIMMEL] von 1954) zeigt Bronfen, dass der obligatorische *persuit of happiness*, der in »Wohlstand, Erfolg und gesellschaftliche[r] Anerkennung« der Stars vorbildlich geglückt zu sein scheint, »oft eine tragische Ausblendung der Realität zur Folge« (185) hat. Das typische amerikanische Dilemma zwischen totaler Selbstentfaltung und Verantwortung gegenüber den Mitmenschen, das schon im ersten Beitrag anklingt und sich leitmotivisch durch den ganzen Essayband zieht, wird im Hollywoodkino der 1950er-Jahre vornehmlich über Frauenfiguren verhandelt, da sie »den unlösbaren Widerspruch zwischen dem Wunsch nach Anerkennung in der Liebe und professionellem Ehrgeiz« austragen können, »den die männlichen Helden der 50er-Jahre kaum aussprechen durften.« (191)

Die im Teil *Mediale Re-Imagination der Geschichte* versammelten Essays kreisen um die Refigurationen von amerikanischer Geschichte und fokussieren u. a. den monumentalen Hollywoodkostümfilm, die Retrobildwelten aus den Hollywoodfilmen der 1950er- im Kino der 1990er-Jahre und die im amerikanischen Film entworfenen Kriegsbilder, in denen die nationalen Traumata bearbeitet werden. Dabei wird die filmische Recodierung der Geschichte »explizit in Bezug auf die kulturellen Anliegen der Gegenwart« (12) untersucht. Bronfen stellt also im Rückbezug auf Nietzsche die Frage nach dem *Nutzen und Nachteil der Historie* für das Mainstream-Hollywood-Kino.

Für den Historienfilm Hollywoods konstatiert sie – am Beispiel der Filme Ridley Scotts – einen sehr funktionalistischen Umgang mit der Vergangenheit, bei dem »das Erbe der Geschichte produktiv« (201) eingesetzt würde, um im historischen Gewand Utopien »sowohl für die Zukunft des Kinos wie auch für den spezifischen kulturellen Kontext« (ebd.) zu entwerfen und simplifizieren-

de Erklärungsmodelle für komplexe kulturelle Konfliktlagen der Gegenwart zu liefern. So etwa in *KINGDOM OF HEAVEN* (KÖNIGREICH DER HIMMEL) VON 2005, in dem zum einen das historische Jerusalem als Modell einer funktionierenden multikulturellen Gemeinschaft und zum anderen »der Kampf um Jerusalem als historische Urszene für jenen unlösbaren politischen Antagonismus im Nahen Osten« inszeniert werde, »dessen Nachleben Ridley Scott in der Kriegswut der Bush-Regierung wiederzuentdecken meint.« (202) Dabei verweist sie darauf, dass »es immer schon eine Tradition des Hollywood-Genre-Films« gewesen sei, »für brisante kulturelle Antagonismen mythische Erzählungen zu übertragen, um dort jene sinnstiftende Auflösung zu finden, die in der zeitgenössischen politischen Realität unmöglich ist.« (203)

Auch angesichts der in den 1990ern in »nostalgische[r] Idealisierung der Vergangenheit« (223) beschworenen Retrowelten der 1950er-Jahre stellt Bronfen die funktionalistische Frage danach, wozu diese historischen Rückgriffe dienen sollen und liest sie als »Neuverhandlungen amerikanischer nationaler Ideologeme« (ebd.), die im fortlaufenden kulturellen Prozess stets reformuliert werden müssen. Es ginge also nicht darum, dokumentarisch Fakten aufzuzählen, »sondern Metaphern zu genieren« (226). Dabei erscheint die Autoimagination Amerikas in den 1950er-Jahren als »heile Wohnstube der ›all-american Family‹« als ein Bild, das sich tief ins kollektive Gedächtnis eingebrannt hat, das es aber entschieden zu relativieren gilt. Die Botschaft, die Bronfen – wiederum auf der Folie von Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen* – beispielsweise aus Bill Condons *GODS AND MONSTERS* VON 1998 liest, lautet: Die Erbschaft dieser Zeit, die »uns unwillkürlich heim[sucht]« (236), gilt es im Dienst der Gegenwart »sowohl zu vergessen als auch zu erinnern.« (Ebd.)

Im Hinblick auf die Kriegsfilmrezeption akzentuiert Bronfen dagegen stärker den Aspekt des kulturellen Gedächtnisses und der kollektiven Traumatisierung, die bis in die Gegenwart nachwirkt. Dabei kann die »ästhetische Refiguration [...] als Geste der Annäherung an deren nie direkt vermittelbaren traumatischen Kern« erscheinen (260) und hat insofern eine Art therapeutische Funktion. Kriegsfilmrezeptionen machen, so Bronfen, »traumatische Geschichte als Wirkung und in den Wirkungen (›effects‹), die diese gehabt hat, verständlich« (ebd.). Dabei konzentriert sich die Autorin weniger auf filmische Verhandlungen des Vietnamkriegs als auf solche der beiden Weltkriege und folgt den Spuren dieser psychoanalytischen Bearbeitung kollektiver Kriegstraumata von *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (IM WESTEN NICHTS NEUES) VON 1930 bis zu *SAVING PRIVATE RYAN* (DER SOLDAT JAMES RYAN) VON 1998.

Im letzten Beitrag (*Tom Ripleys ›European Dream‹*) geht es dagegen nicht so sehr um die produktive Rezeption von konkreter Geschichte als vielmehr um eine Inversion der amerikanischen Urszene, die die dunkle Seite des American Dream offenlegt. Patrica Highsmiths Roman *The Talented Mr. Ripley* liest Bronfen als Inversion der ideologisch hoch aufgeladenen Besiedelung Amerikas durch europäische Auswanderer, indem Europa zur Bühne der Selbstimagination und perver-

sen Selbstoptimierung des talentierten Mr. Ripley wird. Über diese Verschiebung entlarve Highsmith die Schattenseiten des amerikanischen Projekts, denn hier zeige sich, dass der »Wunsch ›to be somebody‹, ›to do something with one's life‹ auch von einer Gewalt durchsetzt ist, die mit der besonderen Geschichte Amerikas zu tun hat« (283). Dem Roman entnimmt Bronfen »folgende versteckte Botschaft [...]: Wenn man alles daransetzt, seinen Traum vom sozialen Aufstieg ewig aufrechtzuerhalten, dann kostet das jemand anderen – vielleicht sogar deren oder dessen Leben.« (Ebd.) Dabei akzentuiert sie Gewalt als untrennbar mit der Verwirklichung des American Dream verbunden: »Aggression war immer die Kehrseite der amerikanischen Vitalität, mit jenem Optimismus, den man ›can-do-ism‹ oder ›go-get-ism‹ nennt. Aus der ungeheuren Kreativität, die immer von der amerikanischen Kultur ausgegangen ist, kann und darf Gewalt nicht weggedacht werden, weil sie diese grundsätzlich bedingt.« (286) Aus diesem »brutalen Kern im Herzen« (ebd.) amerikanischer Selbstimagination erklärt sich für sie auch die außenpolitische Aggression der Vereinigten Staaten: »Wenn die Umwelt das Bild, an dem entlang ich mich entwerfe, nicht bestätigt, tritt eine Katastrophe ein, auf die nur mit Gewalt reagiert werden kann. Der Störer des Traums, [...], muss zerstört werden.« (288)

Von diesem letzten Beitrag aus betrachtet liest sich der Band insgesamt als fundamentale Kritik am kulturellen Imaginären Amerikas, dass sich zwar ständig reformuliert, aber letztlich – aufgrund des »brutalen Kerns« – seinem Grunddilemma nur schwerlich entkommen kann. Im Kontext des europäischen Buchmarktes und des derzeit deutlich kritischen Blicks vieler deutscher Leser auf die USA unter Trump trifft Bronfen damit sicherlich den Nerv der Zeit. Den Eindruck einer objektiven Analyse der Arbeit am kulturellen Imaginären Amerikas im »Denkraum Hollywood« trübt indes etwa die häufige Rede von »versteckten Botschaften« in den analysierten Filmen und Texten. Im Hinblick auf diesen angenommenen appellativen Charakter der untersuchten Werke wäre es wünschenswert gewesen, die Arbeit rezeptionsästhetisch weiter auszu-dehnen, schließlich ist der Hollywoodfilm ein Massenmedium mit Breitenwirkung. Es wäre interessant gewesen, zu sehen, ob und, wenn ja, welche Effekte die Rezeption der seriellen Reformulierungen des amerikanischen Projektes in der amerikanischen Gesellschaft oder auch darüber hinaus auf das europäische Bild von Amerika hatte bzw. hat. Beispielsweise hätte es sich im Kontext der Retrobildwelten der 1950er-Jahre angeboten, »das Aufflackern eines Nachlebens dieser kulturellen Energie« (37) nicht nur in einzelnen Filmen, sondern auch im subkulturellen Revival des Rockabilly zu untersuchen, das nicht nur in den USA, sondern vor allem in Europa und Japan zu beobachten ist.

Eva Wiegmann

Elisabeth Bronfen: Hollywood und das Projekt Amerika. Essays zum kulturellen Imaginären einer Nation. Bielefeld: transcript 2018; 300 S., 29,99 €.