

Traum und Trauma in Schwarz-Weiß

Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film

Bearbeitet von
Lisa Gotto

1. Auflage 2006. Taschenbuch. 372 S. Paperback
ISBN 978 3 89669 666 3
Format (B x L): 14,8 x 21 cm
Gewicht: 553 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft,
Fernsehen, Radio > Filmgeschichte](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

**beck-shop.de**
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

I.2 *The Symbol of the Unconquered* (Oscar Micheaux, USA 1920)

I.2.1 Race Movies

Die präzise Darstellung und Analyse der Entstehungsgeschichte eines unabhängigen schwarzen Kinos stellt bis heute ein Forschungsdesiderat dar. Innerhalb der gängigen Hollywood-Filmgeschichtsschreibung wird die Entwicklung und Ästhetik einer afroamerikanischen Filmpraxis kaum thematisiert; zumeist werden vereinzelte Hinweise oder Nebenbemerkungen eingefügt, die jedoch weniger auf eine eigenständige filmische Ausdrucksweise, sondern vielmehr auf individuelle Regisseure oder Schauspieler verweisen. Häufig wird der Filmkorpus schwarzer Künstler lediglich als eine kuriose Fußnote der afroamerikanischen Kulturgeschichte abgehandelt.

Auch diejenigen Werke, die eine weiterreichende Diskussion des frühen schwarzen Kinos anstreben, weisen defizitäre Darstellungen auf. Oft beziehen sich die Autoren bei ihren Erläuterungen der jeweiligen Filme lediglich auf Standfotos oder Zeitungsrezensionen und übernehmen falsche Inhaltsangaben oder Aufführungsdaten, die als angebliche Fakten festgeschrieben werden¹. Dieser Umstand ist zum Teil der schwierigen Forschungslage geschuldet: Die meisten Filme der Frühphase des schwarzen Kinos gelten als verschollen; der Zugang zu den noch existierenden war bis in die 1990er Jahre mit großem Aufwand verbunden. Die Leistung, die mit der filmhistorischen Erfassung und Gewichtung des afroamerikanischen Kinos verbunden ist, wurde innerhalb der Filmwissenschaft mehrfach hervorgehoben, dennoch müssen diejenigen Ansätze, die sich in ihren Analysen mehr auf Spekulationen als auf fundierte Forschungsergebnisse verlassen, als unzureichend bezeichnet werden, zumal sie die Gefahr bergen, dass nicht verifizierte Daten auch zukünftig als Fakten reproduziert werden.

Ein gesteigertes Interesse an der Entstehungsgeschichte und den Produktionsbedingungen des unabhängigen schwarzen Kinos ist seit den 1990er Jahren in den USA zu beobachten. Diese Entwicklung hat inzwischen ihren produktiven Niederschlag in Konferenzen², filmhistorischen Neuveröffentlichungen³, kommentierten Filmographien⁴ sowie der Gründung von Verbänden gefunden⁵.

Zu den wichtigsten Forschungsergebnissen dieser Richtung gehört die Erkenntnis, dass der Ursprung des unabhängigen schwarzen Kinos nicht, wie lange angenommen, als eine unmittelbare Reaktion auf D. W. Griffiths Film

Birth of a Nation (1915) aufgefasst werden kann, sondern dass erste Ansätze einer schwarzen Filmarbeit schon in früheren Jahren nachweisbar sind. Auch wenn Griffiths bahnbrechendes Werk einen wichtigen katalytischen Impuls für die schwarze Kulturarbeit bedeutete⁶, muss die Initiierung afroamerikanischen Filmschaffens in einem weiter reichenderen Wirkungszusammenhang betrachtet werden. Die sozioökonomischen Auswirkungen der Segregation konditionierten die Produktion, Distribution und die Rezeption der schwarzen Filmarbeit auf signifikante Weise. Durch den 1896 vom obersten Gerichtshof verabschiedeten »Separate but Equal Public Facilities«-Entscheidung wurde die gesellschaftliche Rassentrennung auch auf Gesetzebene institutionalisiert; der Beschluss ermöglichte den legalisierten Ausschluss afroamerikanischer Menschen von öffentlichen Anlagen wie z. B. Restaurants, Parks, Schwimmbädern oder Toiletten. Betroffen davon waren auch die sich seit der Jahrhundertwende schnell ausbreitenden Lichtspielhäuser, die die Segregation auf unterschiedliche Weise wirksam werden ließen. Häufig schlossen weiße Kinobetreiber die schwarzen Besucher komplett von den Filmvorführungen aus; andere schufen hierarchisch organisierte Platzverteilungen, die dem schwarzen Publikum zumeist die unkomfortable »Balkony Section« zuwiesen, weiterhin wurden Mitternachtsvorführungen für Schwarze (»Midnight Rambles«) organisiert, die den weißen Kinobesitzern als zusätzliche Einnahmequelle dienten. Diese Bedingungen begünstigten das Aufkommen so genannter »Race Movie Theaters« oder »All Black Movie Houses«: Ungefähr 40 Jahre lang wurden in den USA ca. 1200 Filmtheater betrieben, die ausschließlich oder bevorzugt Filme mit schwarzen Schauspielern für ein ausschließlich schwarzes Publikum vorführten. Als Zentralfigur innerhalb eines differenzierten Produktions- und Distributionssystems für einen am afroamerikanischen Publikum orientierten Markt wird in der Forschung wiederholt Oscar Micheaux genannt, der – in Analogie zu D. W. Griffith – als »father of African American Cinema« (Rhines 1996: 23) bezeichnet wird. Zweifellos kann Micheaux als einer der ambitioniertesten und profiliertesten schwarzen Filmemacher der amerikanischen Filmgeschichte gelten⁷. Seine 1918 gegründete Firma »Micheaux Film and Book Company«, die später in »Micheaux Film Corporation« umbenannt wurde, war eines der kommerziell erfolgreichsten schwarzen Unternehmen und produzierte zwischen 1918 und 1940 mindestens einen Film jährlich, in den 20er Jahren deutlich mehr. Insgesamt wurden unter Oscar Micheaux' Leitung, die die Funktionen des Drehbuchautors, Financiers, Produzenten, Regisseurs und Distributeurs in Personalunion umfasste, 48 Spielfilme realisiert. Die Titulierung als Gründungsvater des afroamerikanischen Kinos ist jedoch insofern unpräzise, als sie die produkti-

ve Arbeit weiterer schwarzer Filmemacher verschweigt, deren Wirken schon vor Micheaux' Karriere eingesetzt hatte. Bereits 1910 gründete William Foster die »Will Foster Moving Picture Company«, die regelmäßig Kurzfilme mit ausschließlich afroamerikanischer Besetzung produzierte und vertrieb. Andere schwarze Unternehmer und Filmemacher folgten: Hunter C. Haynes organisierte 1914 die »Hunter C. Haynes Photo Play Co.«, die Brüder Noble und George P. Johnson gründeten 1916 ihre Firma »Lincoln Motion Picture Company«, Virgil Williams initiierte 1919 die »Royal Gardens Studio and Motion Picture Production Company«; weitere Gründungen erfolgten 1920 mit der »Democracy Film Corporation« durch Sidney P. Dones und 1921 mit der »Renaissance Film Company« durch Leigh Whipper⁸.

Die besondere Aufmerksamkeit und Würdigung, die Micheaux vor allem seit den 90er Jahren von Seiten der amerikanischen Filmwissenschaft entgegengebracht wird⁹, kann einerseits mit seinem Pionierstatus in Bezug auf die Realisierung der ersten abendfüllenden Erzählfilm mit schwarzer Besetzung begründet werden. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, deren Projekte hauptsächlich in kurzen Ein- oder Zwei-Spulenfilmen bestanden, stellten Micheaux' Filme aufwändigere Produktionen mit einer differenzierten narrativen Struktur dar. Bereits sein erstes Melodram *The Homesteader*, das er 1918 mit Darstellern der renommierten Schauspieltruppe *The Lafayette Players*¹⁰ realisierte, hob sich mit einer Länge von acht Spulen deutlich von den Einaktern seiner Kollegen ab und kann somit als »das erste *race movie* in Spielfilmlänge« (Bialasiewicz 1998:32) bezeichnet werden. Ein weiteres distinktives Merkmal der Filmarbeit Oscar Micheaux' besteht in der unabhängigen Produktion und Distribution seiner Filme. Jesse Algeron Rhines betont: »Where Noble Johnson and William Foster had ended up working within the established Hollywood studio system, Micheaux remained independent of the major studios in terms of financing, story input, and distribution and marketing assistance« (Rhines 1996: 25). Schließlich stellten die thematische Akzentuierungen seiner Filme, die komplexe sozioökonomische Fragestellungen verhandelten, eine signifikante Abkehr von konventionellen Unterhaltungsmustern dar:

Von Anfang an hob sich Micheaux von den übrigen *race movie*-Produzenten durch die Wahl kontroverser Filminhalte ab. [...] Während viele *race movies* rein eskapistische Unterhaltungsfilm waren oder wie Lincoln Pictures nur positive Images vermittelten, bevorzugte Micheaux dramatische Themen, in denen er meistens soziale Probleme als Folge der Migration vom Süden in den Norden beleuchtete (Bialasiewicz 1998:33).

Das neu erstarkte Interesse an Oscar Micheaux als einer der interessantesten Figuren innerhalb der Frühphase der afroamerikanischen Filmpraxis hängt nicht zuletzt mit der Wiederentdeckung einiger seiner lange verschollen geglaubter Filme in den 1990er Jahren zusammen, die ungeahnte Forschungsperspektiven eröffneten. Zu diesen Fundstücken zählen *Within Our Gates* (1920)¹¹, *The Symbol of the Unconquered* (1920)¹² und *Veiled Aristocrats* (1932)¹³, die inzwischen als restaurierte Fassungen in Video-Editionen verfügbar sind. Diese Entwicklung hat zu programmatischen Forderungen geführt, wie die appellative Formulierung Jane Gaines erkennen lässt: »The discovery of new films by Micheaux and the uncovering of the work of other race pioneers from the period before 1927 demand a significant revision of American film history« (Gaines 2001: 7). Im Folgenden soll überprüft werden, welche Erkenntnisse in Bezug auf ethnische Repräsentationsmechanismen durch eine solche Form der Re-Vision gewonnen werden können.

I.2.2 Micheaux und Griffith

Die Beziehung zwischen dem Filmschaffen David Wark Griffiths und Oscar Micheaux' ist innerhalb der Forschung wiederholt thematisiert worden; viele Autoren begreifen Griffiths einflussreiches Werk *The Birth of a Nation* (1915) in diesem Zusammenhang als Initialzündung bzw. als den wichtigsten Bezugsfaktor für die Filmarbeit Micheaux'¹⁴. Der gängige Ansatz besteht darin, die Auseinandersetzung Micheaux' mit Griffith als eine Form des ausgeprägten Antagonismus zu beschreiben. Ronald Green etwa betont: »Micheaux and the leadership of the black community were involved in a pitched battle with D. W. Griffith and his audience« (Green 2000: 1). Als Beleg für diese These führt Green exemplarisch die Titelwahl von Micheaux' drittem Film *Within Our Gates* (1920) an, die Green zufolge eine direkte Reaktion auf den einleitenden Epigraph des 1919 entstandenen Griffith-Films *The Romance of Happy Valley* darstellt¹⁵: »By choosing this title, Micheaux was throwing Griffith's sentimentality back in his face« (Green 2000:1). Einen ähnlichen Zugang wählt Bell Hooks, indem sie Micheaux' Filme als »Kulturproduktionen gegen das herrschende System« (Hooks 1994: 166) beschreibt und seine Arbeiten als eine gegen Griffith gewandte Oppositionalstrategie analysiert: »Micheaux wollte eine gegen-hegemoniale Kunst schaffen, die der weißen herrschenden Darstellungsweise des ›Schwarzseins‹ den Kampf ansagen würde« (Hooks 1994: 166). Sowohl Green als auch Hooks erläutern Micheaux' Filmschaffen als eine Form des Gegenkinos, dessen Hauptziel darin bestehe, der rassistischen Propaganda Griffiths eine würdigere Repräsen-

tation afroamerikanischen Alltagslebens entgegenzusetzen. Beide Autoren betonen explizit die unterschiedlichen ökonomischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen sowie die konträren politischen Aussageintentionen der beiden Filmemacher als Kriterien der kulturellen Distinktion.

Im Zusammenhang mit der Diskussion ethnischer Darstellungspolitik liefert die Annahme eines ästhetischen Antagonismus' keinen viel versprechenden Ansatzpunkt. Wichtiger als die Betonung unüberbrückbarer Differenzen erscheint der Verweis auf ein relationales System, dessen Mechanismus sich weniger aus der Distanz zweier Determinanten erklärt als vielmehr daraus, dass sie unentwirrbar ineinander verflochten sind. Homi Bhabha spricht von einer »Spaltung der Differenz zwischen Selbst und Anderem [...], so dass beide Positionen nur partiell sind; keine ist sich selbst genug« (Bhabha 2000: 74). Das, was den Akt kultureller Äußerungen erst konstituiert, besteht weniger in einem Nebeneinander als vielmehr in einem Ineinander, einem Verhältnis, das Cornel West als »interracial interdependence« (West 1994: 8) bezeichnet. Insofern kann auch die Untersuchung der ethnischen Repräsentationsmuster innerhalb Micheaux' Filmschaffens nicht von einer antagonistischen Praxis, von einem elementaren Gegeneinander ausgehen, sondern muss das wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis kultureller Diskursivität in die Analyse integrieren.

Eines der frühesten Konzepte des interrassischen Relationssystems findet sich in W. E. B. DuBois 1903 erstmals veröffentlichtem Werk *The Souls of Black Folk*. DuBois verknüpft dort – ähnlich wie Fanon – den Prozess der Identitätsfindung mit einem Schvorgang:

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels this twoness – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings, two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder (DuBois 1969: 45).

DuBois' Theorie des doppelten Bewusstseins beschreibt eine Form der Selbstwahrnehmung, die den Schwarzen simultan als Schauenden und Ange-schauten begreift, als Subjekt, das sowohl innerhalb als auch außerhalb kultureller Repräsentationen situiert ist. Der Zugang zum Selbst vollzieht sich dabei niemals unabhängig von der ihn umgebenden kulturellen Matrix, deren Struktur durch das koloniale Bezugssystem geprägt ist. Die Präsenz des Schwarzen ist somit stets an die Repräsentationsgeschichte des dominanten

Diskurses gekoppelt, deren Inhalte Bilder von Primitivismus und Degeneriertheit einschließen. Aus diesem ambivalenten Verhältnis von Selbst- und Fremdwahrnehmung ergeben sich bestimmte Darstellungsproblematiken, da sich der Schwarze innerhalb von symbolischen Ordnungen äußern muss, die entscheidend vom Diskurs der dominanten Kultur geprägt sind. Cornel West beschreibt die Repräsentationsschwierigkeiten minoritärer Gruppen folgendermaßen:

Die problematische Lage [...] lässt sich als Zustand begreifen, bei dem die Schwarzen weitgehend nicht die Macht haben, sich selbst und anderen gegenüber als komplexe Menschen aufzutreten und so gegen das Bombardement negativer, herabwürdigender Stereotypen von seiten weißer Überlegenheitsideologien zu bestehen (West 1997:255).

Als Folge sind, so West, die Künstler der schwarzen Diaspora stets hin- und hergerissen »zwischen ihrem Streben nach weißer Zustimmung und ihrem Bemühen, die internalisierte Assoziation schwarzen Seins mit Unterlegenheit zu überwinden« (West 1997: 257). Die Bemühung um Abgrenzung von der Imperialkultur sowie der Anspruch auf den Schutz der eigenen Kultur manifestiert sich dabei oft in einer Form des strategischen Essentialismus, der die Annahme einer homogenen schwarzen Kulturarbeit mit einer positiven Aussageintention artikuliert. West lehnt diese Praxis entschieden ab und betont: »Jede Vorstellung von »der wahren schwarzen Gemeinschaft« und von »positiven Bildern« ist wertbeladen, sozial befrachtet und ideologisch belastet« (West 1997: 257). Die bloße Demontage negativer Stereotypen bzw. deren Ersetzung durch vermeintlich authentische Repräsentationen kann nicht zielführend sein, da sie das ambivalente Abhängigkeitsverhältnis dominanter und minoritärer Diskurse unberücksichtigt lässt. Cornel West schlussfolgert: »Man kann nicht die auf binären Oppositionen basierende Logik von Bildern des Schwarzseins dekonstruieren, ohne sie auf die konträre Lage des Schwarz-Weiß-Seins selbst auszudehnen« (West 1997: 259).

Den Ort des Anderen bzw. seine kulturelle Äußerung kann man also nicht als einen festgelegten Raum verstehen, der ein distinktives fremdes Bewusstsein repräsentiert. Vielmehr ist die Praxis der schwarzen Kulturarbeit in eine doppelte Matrix eingebunden, die die Erscheinungsformen der Identität strukturiert und formt. Homi Bhabha erläutert diesen Prozess folgendermaßen:

Durch das Zirkulieren des Signifikanten bei seiner Verdoppelung und Deplazierung gestattet der Signifikant dem Zeichen keine reziproke Teilung

von Form und Inhalt, von übergeordneter Struktur und Infrastruktur, von selbst und anderem. Nur wenn wir die Ambivalenz und den Antagonismus verstehen, die dem Begehren des Anderen innewohnen, können wir die zunehmend wohlfeile Übernahme des Begriffs vom homogenisierten Anderen durch eine sich selbst feiernde oppositionelle Politik vermeiden (Bhabha 2000: 77).

Der Vorgang der signifizierenden Rückkopplung wird damit zur notwendigen Voraussetzung jeglicher Art kultureller Artikulation: »Kulturen sind nur darstellbar aufgrund der Prozesse der Iteration und Übersetzung, durch die ihre Bedeutung stellvertretend auf – durch – einen Anderen ausgerichtet werden. Dies lässt alle essentialistischen Einforderungen einer inhärenten Authentizität oder Reinheit von Kulturen unhaltbar werden« (Bhabha 2000: 86). Diese Erkenntnis, die Einsicht in die Unentwirrbarkeit dominanter und minoritärer Bezeichnungssysteme, ist eine unabdingbare Voraussetzung für die Untersuchung von Micheaux' Filmschaffen sowie seiner Relation zu Wirkung und Auswirkung filmtechnischer Standards à la Griffith und Hollywood. Eine differenzierte Beschreibung der ästhetischen und medienimmanenten Repräsentations-mechanismen ethnischer Identität muss daher die Ambivalenzen und Diskontinuitäten kultureller Formationen als vorgängiges Analyse-kriterium voraussetzen.

1.2.3 A Story of the Ku Klux Klan

Oscar Micheaux' fünfter Film *The Symbol of the Unconquered* (1929) trägt den Untertitel *A Story of the Ku Klux Klan*. Griffiths filmische Apotheose des Klans hatte in den vorangegangenen Jahren für heftige politische Auseinandersetzungen gesorgt und eine neue Debatte über den rassistischen Ritterkult ausgelöst. Wie wichtig Micheaux der Bezug sowohl auf Griffith als auch auf ein aktuelles, breit diskutiertes Politikum war, lässt sich an der Instrumentalisierung des Themas in den Werbeanzeigen des Films erkennen. Im *Chicago Defender* wird die Premiere von *The Symbol of the Unconquered* folgendermaßen angekündigt: »See the Ku Klux Klan in action and their annihilation!«¹⁶ Eine ähnliche Werbung findet sich im *Baltimore African American*: »See the murderous ride of the insidious Ku Klux Klan in their effort to drive a black boy off valuable oil lands – and the wonderful heroism of a traveler to save him!«¹⁷ Der in den Werbeanzeigen auffällig häufig hervorgehobene Bezug zum Ku Klux Klan kommt auch in den Rezensionen des Films zum Tragen. Im *New York Age* ist die Rede von »the viciousness and un-America-

nism of the Ku Klux Klan which [...] is beginning to manifest itself again in certain parts of the United States [...]. [The film] is regarded as quite timely in view of the present attempt to organize night riders in this country for the express purpose of holding back the advancement of the Negro.«¹⁸ Auch in den *The New York Amsterdam News* wird der Aktualitätsbezug des Films lobend erwähnt: »The production of ›The Symbol of the Unconquered‹ is most timely in that it graphically shows up the evils of the Ku Klux Klan. The biggest moments of the photo play are when the night riders are annihilated«¹⁹. Der *Competitor* betont die gesellschaftspolitische Relevanz des Films und bekräftigt:

One of the most thrilling and realistic scenes is that of the Ku Klux Klanners, who ride forth ›on the stroke of twelve‹ to pursue their orgy of destruction and terror. Coming at this time when there is an attempt to revive this post-Civil War force of ignominy and barbarism denounced by the leading people of both races, in speech and editorials, North and South, the effect of disgust and determination are heightened.²⁰

Nicht nur in Bezug auf die Themenwahl, auch in Bezug auf den sowohl von Griffith als auch von Micheaux mehrfach propagierten Authentizitätsanspruch gleichen sich die künstlerischen Stilikonen der beiden Regisseure. Beide beanspruchen eine Form des filmischen Realismus, die es sich zum Ziel setzt, die »Wahrheit« menschlicher Beziehungen auf der Leinwand abzubilden. Während Griffiths kinematographisches Projekt die amerikanische Geschichtsschreibung fokussiert, kommt es Micheaux jedoch vielmehr auf die Präsentation einzelner Episoden des Alltagslebens der afroamerikanischen Gemeinschaft an. Ähnlich wie Griffith verarbeitet auch Micheaux melodramatische Konventionen und Handlungsmuster; gleichzeitig jedoch wird durch die Betonung zeitgenössischer Symbole und Kulturfragmente die Verbindung zum selbst auferlegten Realitätsanspruch deutlich. Pearl Bowser und Louise Spence unterstreichen: »Speaking to and about African American experiences and emotions, his films make reference to icons and artifacts of Black culture of the period. They are peppered with moments of actuality that help to establish place, character, and event, enhancing the ›reality‹ of the film« (Bowser/Spence 2000: 129).

Der von Micheaux angestrebte Aktualitätsbezug zeigt sich besonders deutlich an der Wahl eines Themenkomplexes, der eine Verbindung zu der kontroversen Diskussion um den Ku Klux Klan und die in der Presse dokumentierte Zunahme von Lynchfällen seit den späten 10er Jahren darstellt. 1920 veröf-

fentlichte das afroamerikanische Magazin *The Crisis* einen Artikel mit dem Titel »The Lynching Industry«, in dem von 64 afroamerikanischen Opfern der Lynchjustiz im Jahr 1918 und 77 Toten im Jahr 1919 berichtet wird²¹. Die Bestrafung mittels Lynchen wird im amerikanischen Kulturraum, anders als etwa in Europa, mit einer rassistischen Tradition assoziiert. Jane Gaines bezeichnet die Lynchpraxis als

a uniquely American phenomenon, evolving out a tradition of vigilantism going back to the Revolutionary War. [...] The practice that reached its height in 1877, then, was adapted from a preexisting tradition, but with a significant difference: The sadistic punishment inflicted on Blacks during the period of Reconstruction raised the ante for brutal acts as never before (Gaines 1993: 53).

Die brutale Behandlung schwarzer Opfer durch weiße Täter äußert sich in der Lynchjustiz als sensationelles Spektakel, als eine Form der öffentlichen Disziplinierung, die von weißer Seite als rechtmäßige Bestrafung bzw. Selbstverteidigung implementiert wird. Obwohl die historischen Ursachen und Konditionen dieser Praxis als heterogenes Wirkungsgeflecht bezeichnet werden müssen, lassen sich doch, so Gaines, vier dezidierte Einflussfaktoren in Bezug auf die Situation um 1920 benennen:

Ritualized lynching [...] is the product of a whole cluster of historical causes, so tangled, inverted, and disguised, that one can never hope to trace the phenomenon back to a single source. [...] However, in the 1920s, the scattershot determinations of a lynching climate clustered around four main social developments: the extension of voting rights to Black men and the question of votes for women; returning World War I veterans seeking jobs; Black competition for jobs and Black economic successes; and consensual interracial sexual relations (Gaines 1993: 54).

Sowohl die Reihenfolge als auch die Gewichtung der von Gaines aufgezählten soziokulturellen Determinanten ist aufschlussreich. Die ersten drei Faktoren beziehen sich auf die ökonomische Situation der 20er Jahre, erst an vierter Stelle wird der Einfluss interrassistischer Sexualbeziehungen genannt. Mit diesem Erklärungsansatz ergibt sich ein neues Spannungsfeld in Zusammenhang mit der Lynchthematik: Bedeutsamer als die sexuelle Bedrohung scheinen vielmehr das neu erstarkte Selbstbewusstsein sowie der zunehmende politische und ökonomische Einfluss des Fremden zu sein. Dadurch vollzieht sich

eine signifikante Verlagerung von den Ursprüngen der Lynchtradition, der Angst vor Verunreinigung durch Rassenmischung, auf eine neue Form der Verunsicherung, der Bedrohung der eigenen sozioökonomischen Privilegien.

Wie wichtig Micheaux dieser Gegenwartsbezug war, lässt sich an der dramaturgischen Umsetzung der Lynchthematik erkennen. Die potentielle Zielscheibe des Ku Klux Klan-Angriffs ist nicht, wie bei Griffith, ein ehemaliger Sklave, der sich des sexuellen Umgangs mit einer weißen Frau schuldig gemacht hat, sondern ein aufstrebender schwarzer Unternehmer, den die profitgierigen Klan-Anhänger von seinem wertvollen Ölland vertreiben wollen. Wie bereits der Titel des Films vermuten lässt, fokussiert Micheaux nicht die Geschichte eines unterlegenen Opfers, sondern die des erfolgreichen Widerstands gegen den aggressiven Angreifer. Verbunden mit dieser Thematik ist einerseits die Betonung eines stolz artikulierten Selbstbewusstseins, andererseits aber auch die Darstellung einer ökonomisch determinierten Aufsteiger-geschichte. Deutlich wird dies durch die Verwendung von Versatzstücken des populären Westerngenres, dessen filmische Konventionen sowohl adaptiert als auch transformiert werden. Micheaux übernimmt das westerntypische Setting sowie die narrative Ausgangssituation des Pioniers, der durch die Bewirtschaftung neu erschlossener Ländereien zu ehrlich verdientem Wohlstand gelangt. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die Verarbeitung des genrekonstituierenden Grenzmythos, der ungeahnte Möglichkeiten und Erfolgsaussichten verspricht: »The frontier, for Micheaux, was the mythic space of moral drama and the site of golden opportunities (seemingly free of the social arrangements and racial antagonisms of the rural South and the urban metropolis), where the characteristic model of economic expansion is entrepreneurship« (Bowser/Spence 2000: 156). Auch das Element des gefährlichen Aggressors mit spannungssteigernder Funktion wird beibehalten, allerdings mit einer signifikanten Neu-Akzentuierung: »The great antagonist in *The Symbol of the Unconquered*, however, was not hostile elements, menacing outlaws, or ›savage‹ Indians, as in most white Westerns, but the Ku Klux Klan« (Pearl/Bowser 2000: 159). Die von Micheaux gewählte Art der Präsentation des Angreifers orientiert sich deutlich an der Form des Western-typischen Gut-Böse-Schemas, das den edelmütigen Helden mit kulturlosen Verbrechern konfrontiert. Durch die Betonung einer afroamerikanischen Perspektive verkehrt sich jedoch das konventionelle Bezugssystem von Zivilisiertheit als genuin weißer Errungenschaft und Wildheit als dezidiert schwarzem Charakteristikum, so dass der Vorwurf der Verrohung auf die weiße Gesellschaft projiziert wird: »He [Micheaux] shows the total barbarism of the

White mob. [...] The accusation of ›primitivism‹ is turned back onto White Southern culture« (Gaines 1993: 54-55). Micheaux' Feier des ökonomisch erfolgreichen schwarzen Aufstiegers, der als überlegener Sieger und moralischer Held präsentiert wird, lässt die Frage der sexuellen Bedrohung obsolet werden. Pearl Bowser und Louise Spence betonen: »By coupling the ›uplift melodrama‹ with the lynching [...] story, Micheaux makes very clear that the threat to white supremacy is not Black sexuality, but Black autonomy and self-determination« (Bowser/Spence 2000: 139).

I.2.4 Class Rules

Micheaux' filmisches Schaffen zeigt einen relationalen Bezug zu dem Werk Griffiths, der sich einerseits in einer thematischen Kontinuität, gleichzeitig aber auch in einer perspektivischen Neu-Konturierung manifestiert. Dies trifft nicht nur auf die dramaturgische Bearbeitung des Ku Klux Klan und der Lynch-Praxis zu, sondern auch auf die Wahl des Settings und der damit verbundenen sozialpolitischen Aussageintention. Ronald Green erklärt: »Griffith's rural ideal is one of nostalgia for a previous regime, whereas Micheaux's western ideal is one of destiny and enterprise« (Green 2000: 14). Die von Green beschriebene Opposition unterschiedlicher ländlicher Ideale, die Griffith die rückwärtsgewandte und Micheaux die nach vorn orientierte Position zuschreibt, kann auf einen metaphorischen Subtext übertragen werden. Griffiths filmischem Ansatz käme somit eine Aussage in Bezug auf die Rückeroberung bedrohter Territorien zu, während Micheaux' Botschaft die zukünftige Erschließung neuer Handlungsräume umfasst. Dieser Erklärungsansatz klingt einleuchtend, zumal er durch Micheaux' prägnanten Filmtitel belegt werden kann. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass Micheaux' Gesellschaftsbild weniger einen oppositionalen Gegenentwurf der Griffith'schen Ideologie, sondern vielmehr eine Adaptation derselben darstellt.

Der sozioökonomischen Aufsteigergeschichte in *The Symbol of the Unconquered* liegt eine Philosophie zugrunde, die sich deutlich an der politischen Programmatik Booker T. Washingtons orientiert. Dessen einflussreiches Werk *Up from Slavery* (1901) entwirft einen Leitfaden für die Verbesserung der Lebensbedingungen von Schwarzen, als deren erste Voraussetzung ökonomische Kompetenz und unermüdlicher Fleiß genannt werden. Micheaux' Bewunderung für die Ideen Washingtons zieht sich durch sein gesamtes Werk: »*The Conquest*²², a success and adventure story about a black pioneer in the West, was dedicated to the Honorable Booker T. Washington, and

many of his [Micheaux's] other books and movies aimed to galvanize the spirit of success through examples of individual triumph« (Bowser/Spence 2001: 91). Besonders deutlich wird dieser Ansatz in Micheaux' Film *The Symbol of the Unconquered*, wo sich der Bezug zu den Theorien Washingtons auf mehreren Ebenen offenbart. Während die Makrostruktur der filmischen Narration den Nexus zu Washingtons politischem Programm durch die Thematik eines schwarzen Sozialaufstiegs etabliert, eröffnet die Mikrostruktur der mise-en-scène durch die Verwendung signifikanter Requisiten einen weiteren Bezugsrahmen. In einer Sequenz, die die Protagonistin Eve Mason bei der Besichtigung einer Hütte zeigt, die sie von ihrem Großvater geerbt hat, wird ein an der Wand hängendes Bild in Großaufnahme präsentiert: Es handelt sich um das Portrait Booker T. Washingtons, das durch eine Kreisblende zusätzlich akzentuiert wird²³. Die folgenden Einstellungen zeigen Eve Mason und Hugh Van Allen bei der sorgfältigen Säuberung und Entrümpelung der verwahrlosten Hütte, die sich schließlich als eine ansehnliche Behausung entpuppt. Durch die visuelle Fokussierung des Washington-Portraits wird ein Effekt erzielt, der einen bestimmten Motivationszusammenhang nahe legt: Die Präsentation der intellektuellen Führerfigur fungiert als Katalysator eines Bewusstseinsprozesses, der sich in der Eigeninitiative und dem Arbeitswillen der beiden Protagonisten manifestiert. Ronald Green geht davon aus, dass Booker T. Washington für Oscar Micheaux nicht nur als eine wichtige Inspirationsquelle, sondern darüber hinaus auch als zentrale Identifikationsfigur von Bedeutung gewesen sei: »Micheaux *identified* with Washington as a great leader, as a self made man, as a conquerer of racial oppression, and as an educator who taught his own people an important method of empowerment« (Green 2000: 216). Die Voraussetzung für eine politische Machtzunahme der Schwarzen wird sowohl bei Washington als auch bei Micheaux nicht an ein kollektives Aufbegehren, sondern an die Eigenverantwortung des Individuums gekoppelt, dessen Leistungsbereitschaft einen programmatischen Entwurf für eine bessere Gesellschaft darstellt. Pearl Bowser und Louise Spence erläutern Micheaux' filmischen Ansatz folgendermaßen:

Stressing his belief that the American Negro must take advantage of opportunities, Micheaux called for individual behaviour and agency that could and would eventually overcome hostile institutions and structural discrimination. This idealization of the individual was compatible not only with Washington's political philosophy but also with Micheaux's use of melodrama. That is, his melodramas gave structure to the aspirations of the individual. The genre's moral tableaux and moral certainties reiterated the

ideals of the Protestant ethic: a faith in work, duty, and the redemption of the just and virtuous (Bowser/Spence 2001: 91).

So radikal Micheaux' Rekonfiguration generischer Parameter durch die Betonung einer afroamerikanischen Perspektive zunächst erscheinen mag, so deutlich bleibt seine politische Aussageintention der dominanten sozioökonomischen Ordnung sowie dem etablierten kulturellen Wertesystem verhaftet. Das für das Melodrama zentrale Paradox, die Koexistenz traditioneller Normen und subversiver Strategien, scheint auch für Micheaux' Filmbotschaft gültig zu sein. Martha Vicinus betont die Bedeutung dieses Funktionsmechanismus in Bezug auf die melodramatische Präsentation einer Moralinstantz und konstatiert: »While defending an ideal against a vengeful society, in the name of a higher moral order, in actuality this moral order is a reflection of the current values of the society presumably being attacked« (Vicinus 1981: 141). Bezogen auf Micheaux' filmischen Entwurf bedeutet das, dass sein politisches Programm keineswegs einen revolutionären Angriff der dominanten Gesellschaftsordnung impliziert, sondern dass sich die Logik seiner Aufsteigergeschichten gerade an demjenigen sozialen System orientiert, das eigentlich kritisiert werden soll. Jane Gaines unterstreicht: »What was problematic about the black bourgeois uplift philosophy was that the better society it proposed was not significantly different from the one that held all blacks down« (Gaines 1997: 64). Joseph A. Young bestätigt diesen Ansatz und erkennt in der von Micheaux präsentierten kapitalistisch ausgerichteten Erfolgsstrategie eine affirmative Tendenz, die eine Übernahme imperialistischer Ideologien impliziert: »Assimilationists, like Micheaux and Booker T. Washington, attempted to assimilate [...] by accumulating capital and wealth and by accepting the world view of the imperialist, the former proslavery imperialist.« (Young 1989: 140).

Micheaux' Kampf um kulturelle Anerkennung orientiert sich deutlich an dem von Washington formulierten politischen Programm der Assimilation, das die Aneignung dominanter weißer Wertesysteme postuliert. Die Gefahr eines solchen Ansatzes besteht nicht nur darin, dass er einer hegemonialen Terminologie verpflichtet bleibt, sondern auch darin, dass er dazu neigt, schwarze Kulturleistungen auszublenden: »Diese couragierten, aber begrenzten Bemühungen der Schwarzen, gegen rassistische kulturelle Praktiken vorzugehen, akzeptierten [...] unkritisch nichtschwarze Konventionen und Standards. [...] Schwarze Spezifität und Partikularität wurde daher verbannt, um weiße Zustimmung und Anerkennung zu gewinnen« (West 1997: 256). Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius fassen die Limitierungen eines derartigen po-

litischen Programms zusammen und erklären: »Das Konzept der Assimilation tendiert dazu, die komplexen Wechselwirkungs- und Rückkoppelungsprozesse in der kulturellen Evolution zu übersehen und sie so zu einem asymmetrischen, teleologischen Vorgang zwischen zwei überzeitlichen Wesenheiten zu reduzieren« (Bronfen/Marius 1997: 19).

Micheaux' filmische Feier des individuellen schwarzen Unternehmergeistes stellt nicht, wie von filmwissenschaftlicher Seite mehrfach behauptet, ein radikal neues Gesellschaftskonzept dar, das sich auf antagonistische Weise mit dem ideologischen Entwurf Griffiths auseinandersetzt. Deutlich wird vielmehr, dass sich Micheaux' sozioökonomisches Konzept an bereits etablierten Konditionen und Normen orientiert und somit eher eine Reflexion als einen diametralen Gegensatz des bestehenden gesellschaftlichen Wertesystems präsentiert.

I.2.5 Rassenmischung und Passing

Eines der prägnantesten Leitmotive innerhalb Micheaux' literarischem und filmischem Werk ist die Thematik der Rassenmischung²⁴, die in einen polysemantischen Bedeutungskontext eingebunden wird. Anknüpfend an bestehende Narrationstraditionen inszeniert Micheaux ein komplexes Tableau unterschiedlicher Wirkungsdynamiken, in dem die Überlagerung einzelner rassistisch konditionierter Determinanten sowohl als leidvolle Erfahrung und unheilvolle Bedrohung als auch als triumphale Aufstiegsphantasie und subversive Erfolgsstrategie präsentiert wird.

Die Frage der vorgetäuschten oder wahren Identität sowie die Konfusionen, die sich daraus folgend innerhalb der Figurenkonstellation ergeben, stellt eine der bekanntesten und stabilsten Genrekonventionen des Melodrams dar. Micheaux adaptiert dieses Muster in seinen Filmen, erweitert es jedoch um eine soziokulturelle Komponente, die sich speziell an die Rezeptionsbedürfnisse eines afroamerikanischen Kinopublikums richtet. Pearl Bowser und Louise Spence erläutern:

Although mistaken identity was a common convention of nineteenth- and early twentieth-century melodrama – the ill-suited lover who turns out not to be ill-suited after all (that is, not a sibling, a pauper, a moral indigent, etc.) – the reversals in Micheaux's stories more often involve the potential transgression of the social taboos and legal prohibitions against miscegenation. [...] Micheaux's use of mistaken identity and the potential for miscegenation that ensues opens up the question of the problematic ambiguity

of those boundaries. Such racial mixing threatens definitions of race, challenging the idea that racial identity might be ›knowable‹. By blurring the dichotomy on which whiteness depends, miscegenation throws into disarray the basis of white supremacy (Bowser/Spence 2000: 164).

Bowser und Spence schreiben der Transgression der rassistischen Dichotomie ein soziopolitisches Subversionspotential zu. Durch die Überschreitung rassistisch markierter Grenzen könne die Grundlage hegemonialer Machtansprüche angezweifelt und unterlaufen werden. Birassistische Charaktere, deren Identität nicht zweifelsfrei mittels visueller Signifikanten verifiziert werden kann, fungieren somit als progressive Instanz, die auf die Ambiguität rassistischer Taxonomien verweist.

In *The Symbol of the Unconquered* wird das Thema der Rassenmischung innerhalb einer bestimmten narrativen Variation, dem Motiv des *Passing*, präsentiert. Mit *Passing* ist eine Form des Grenzübertritts gemeint, in der das »Passieren«, das »Sich als ein anderer ausgeben und als solcher erkannt werden« durch die rassistische Duplizität im Äußeren des Mischlings ermöglicht wird. Allerdings ist diese Transgression an die soziale Hierarchie rassistischer Kategorisierungen gebunden, so dass das *Passing* synonym für den Grenzübertritt des Schwarzen in die weiße Sphäre und damit in den Bereich der soziokulturellen Privilegierung steht. Judith Butler beschreibt die Faszination, die von einer derartigen Möglichkeit ausgeht, folgendermaßen: »Es ist die Wandelbarkeit für sich genommen, der Traum von einer Metamorphose, in dem Wandelbarkeit eine bestimmte Freiheit bedeutet, eine vom Weißsein gewährte Klassenmobilität, was die Macht der Verführung ausmacht« (Butler 1995: 226). Das Motiv des *Passing* präsentiert also eine Art der Identitätskonfusion, die als Aufstiegsphantasie nicht nur rassistisch determinierte, sondern auch klassenstrukturierte Faktoren involviert. In *The Symbol of the Unconquered* wird das *Passing* jedoch nicht als subversive Strategie präsentiert, sondern eindeutig negativ konnotiert. Dies zeigt sich dramaturgisch an der Gegenüberstellung des Protagonisten Van Allen mit dem Antagonisten Driscoll, die beide mit dem Traum des sozialen Aufstiegs assoziiert werden, diesen Traum jedoch durch unterschiedliche Vorgehensweisen zu verwirklichen suchen. Driscolls Entscheidung, sich als Weißer auszugeben, wird als arglistiges Täuschungsmanöver bewertet, das einen signifikanten Kontrast zu dem ehrlichen Arbeitsanspruch des Helden Van Allen etabliert: »Although Driscoll is motivated by the same drives as the hero [...], he acts in unscrupulous ways. He advances his standing, not by hard work and self-denial, but through coercion and deception« (Bowser/Spence 2000: 160). Micheaux' Verkörper-

Die Darstellung des Bösen als Projektion auf einen gemischtrassigen Charakter stellt eine bemerkenswerte Nähe zu Griffiths Stigmatisierung des Mulatten in der Figur des Silas Lynch dar. Der entscheidende Unterschied der beiden Ansätze besteht jedoch in der der moralischen Verdammung, die das bedrohliche Potential rassischer Ambiguität mit jeweils verschiedenen soziokulturellen Determinanten verbindet. Griffith inszeniert den Mulatten als Zeichenträger einer degenerativen Fusion, der die Angst vor einer biologischen Infiltration der weißen Rasse zugrunde liegt. Micheaux hingegen thematisiert nicht in erster Linie die Rassenmischung als Politikum, sondern präsentiert das *Passing* als eine Form der Bedrohung, die mit der Angst vor Selbstausslöschung korrespondiert. Driscolls moralische Verurteilung wird nicht grundsätzlich mit seiner gemischtrassigen Herkunft verbunden, sondern gründet sich auf eine ablehnende Haltung, die auf mangelnde Gruppensolidarität gegenüber den Schwarzen zurückzuführen ist: »For Micheaux, the problem of miscegenation is not the mixing of the races but the denial of racial identity and disloyalty that comes from trying to hide one's Race« (Bowser/Spence 2000: 171).

Trotz unterschiedlicher Aussageintentionen verweisen sowohl Micheaux als auch Griffith auf eine essentialistische Logik, die die ethnische Identitätsfindung mit bipolaren Klassifikationsmustern verbindet. Somit legt Micheaux' filmische Darstellung des *Passing* nicht die progressive Möglichkeit einer Entscheidungsfreiheit nahe, sondern fokussiert stattdessen den Vorgang einer intentionalen Täuschung, die erst dadurch möglich wird, dass die Identität des Antagonisten nicht als diffuse Mischung, sondern als zweigestaltige Form der Ethnizität verstanden wird. Werner Sollors bezeichnet diesen Zusammenhang als

a moral condemnation of passing on the grounds that it is a form of deception, hence dishonest. Yet this only works as long as it is taken for granted that partial ancestry may have the power to become totally defining. This aspect of passing distinguishes it from true masquerades in which an identity choice need not at all connect with any part of the masked person's particular background. »Passing« can thus justly be described as a social invention, [...] that makes one part of a person's ancestry real, essential and defining (Sollors 1997: 249).

Sollors spricht einer derartigen Konfiguration des *Passing* jegliches Subversionspotential ab, das anderen Formen der Maskerade zugeschrieben werden kann. Durch die dezidierte Betonung der einzelnen Komponenten der ge-

mischtrassigen Herkunft werde das System taxonomischer Identifikationsmuster keineswegs einer Eruption ausgesetzt, sondern eher bestätigt und als definitorisches Klassifikationsmerkmal festgeschrieben. Judith Butler hingegen verweist auf die universale Irritationsmöglichkeit jeglicher Form der Maskerade, durch die eine klar eingrenzbare Identitätswahl negiert wird. Dadurch, dass die unterschiedlichen Determinanten der Identifikation stets aufeinander verweisen, ist die intendierte Bevorzugung der einen bzw. die Ablehnung der anderen von vornherein zum Scheitern verurteilt. Butler konstatiert:

Wenn aber jede Verweigerung letztendlich die Treue zu einer anderen, gegenwärtigen oder vergangenen Bindung beinhaltet, ist jede Verweigerung zugleich auch ein Bewahren. Die Maske verschleiert also einen Verlust, den sie dadurch zugleich bewahrt (und negiert). [...] Tatsächlich ist die Maskierung die Bezeichnung des Körpers nach dem Vorbild des zurückgewiesenen Anderen. Da sie durch die Aneignung beherrscht wird, scheitert jede Zurückweisung, und der/die Zurückweisende wird zum Teil des/der Zurückgewiesenen, d. h., er wird umgekehrt zur psychischen Zurückweisung des/der Zurückgewiesenen. Der Objektverlust ist niemals absolut, weil er innerhalb einer psychisch/körperlichen Umgrenzung umverteilt wird, die sich ausdehnt, um den Verlust einzuschließen (Butler 1991: 83).

Wenn also die Verleugnung des Anderen ein nie abgeschlossener Prozess des Zurückweisens und gleichzeitigen Bewahrens ist, wie und unter welchen Bedingungen kann sich dann der Vorgang des *Passing* vollziehen, der die eine Option der anderen vorzieht und diesen Akt sowohl für das Subjekt als auch für die ihn umschließende Umgebung zu fixieren sucht? Homi Bhabha verbindet die Funktionsweise des psychischen Identifikationssystems mit der Bedeutung einer soziokulturellen Matrix, die als weiteres strukturelles Moment auf die Identitätskonstitution einwirkt. Das Subjekt

wendet sich in seiner vollkommenen Identifikation mit dem positiven Wert der Weißheit, die zugleich Farbe und keine Farbe ist, von sich selbst, seiner eigenen Ethnie ab. Im Akt der Verleugnung und Fixierung wird das koloniale Subjekt auf den Narzissmus des Imaginären und seine Identifizierung eines idealen Egos, das weiß und vollständig ist, zurückgeworfen. Denn was diese Urszenen illustrieren, ist die Tatsache, dass Schauen/Hören/Lesen als Orte der Subjektifizierung im kolonialen Diskurs Zeugnis der Wichtigkeit des visuellen und auditiven Imaginären für die Geschichten von Gesellschaften sind (Bhabha 2000: 113).

Bhabha verweist auf eine wahrnehmungsspezifische Dynamik, die sowohl die sensorische Perzeption als auch das hierarchisch organisierte Bedeutungssystem der kolonialen Gesellschaft involviert. Driscoll kann sich nicht nur deshalb erfolgreich als Weißer ausgeben, weil er hellhäutig ist, sondern auch, weil er diejenigen Normen internalisiert, die Weißsein konstituieren. Dieser Vorgang ist an eine Form der Wahrnehmung gekoppelt, die durch die differentiale Werteorganisation einer rassistisch ausgerichteten Gesellschaft strukturiert wird, wie Judith Butler erläutert. Der Vorgang des *Passing* ist deshalb möglich, »weil das, was gesehen werden kann, was eine sichtbare Markierung qualifiziert, mit der Fähigkeit zusammenhängt, einen markierten Körper im Verhältnis zu unmarkierten Körpern entziffern zu können, wobei unmarkierte Körper die Währung normativen Weißseins darstellen« (Butler 1995: 227). Die dezidierte Betonung des Visuellen als notwendiger Voraussetzung des Chiffrierens und Dechiffrierens ist aufschlussreich, nicht zuletzt deshalb, weil sie eine assoziative Nähe zu filmischen Strukturen etabliert. Wenn der Vorgang des *Passing* als identitätsstrukturierender Prozess über eine Form der Visualisierung funktioniert, als Sehen und Gesehen werden, als Erkennen und Verleugnen, als Entblößen und Verdecken – welche Rückschlüsse sind dann auf kinospezifische Mechanismen der Identifikation möglich? Oder: Kann Micheaux' filmische Darstellung des *Passing* als mediale Ästhetik der ethnischen Identitätskonstitution analysiert werden?