



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Afroamerikanische Darsteller in der Stummfilm-Ära“

Verfasserin

Claudia Witzmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Oktober 2010

Studienkennzahl lt.

A 317

Studienblatt:

Studienrichtung lt.

Theater, Film- und Medienwissenschaft

Studienblatt:

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Christian Schulte

Danksagung

Ich danke allen, die zur Entstehung dieser Arbeit beitragen haben, im Besonderen meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, für seine geduldige und hilfreiche Art und für die anregenden und präzisen Diskussionen sowie viele wertvolle Verbesserungsvorschläge.

Ein großes Danke gebührt auch Professor Robert Sklar von der New York University für seine Unterstützung und für die Hilfe bei der Beschaffung schwer erreichbarer Literatur und die Betreuung meiner wissenschaftlichen Forschungen. Außerdem möchte ich den Mitarbeitern des Schomburg Center for Research in Black Culture, New York sowie Mag. Andreas Zednicek für eine aufmerksame Erstlektüre danken.

Ich möchte auch all jenen Professorinnen und Professoren danken die im Laufe meines Studiums ein Interesse an Cultural Studies in mir geweckt haben. Ein besonderer Dank gilt abschließend auch meinen Eltern, die mich zu einem neugierigen und interessierten Menschen erzogen haben.

Ohne die Unterstützung all dieser Personen und noch vieler weiterer, die hier nicht gesondert erwähnt wurden, wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | Einleitung | 7 |
| 1.1 | Begriffsdefinition und terminologische Hinweise | 8 |
| 2 | „Rasse“ – ein Parameter zur Kategorisierung? | 9 |
| 3 | Identität und Differenz | 13 |
| 3.1 | Das Konzept der „Otherness“ und „Difference“ | 13 |
| 3.2 | Multikulturalismus und Antirassismus | 14 |
| 3.3 | Blackness | 15 |
| 4 | Politische Situation zur Stummfilmzeit | 16 |
| 5 | Entstehung des Kinos in den USA und Europa | 18 |
| 5.1 | Kennzeichen des Stummfilms | 18 |
| 5.2 | Entstehung des afroamerikanischen Films..... | 18 |
| 5.2.1 | Der frühe Stummfilm..... | 20 |
| 5.2.2 | Black Metropolis | 24 |
| 5.2.3 | Einbruch der Filmindustrie..... | 28 |
| 5.3 | Black cinema companys | 29 |
| 5.3.1 | Lincoln Motion Picture Company..... | 29 |
| 6 | Darstellung von Afroamerikanern im Stummfilm | 31 |
| 6.1 | Stereotypen | 31 |
| 6.2 | Exkurs: Die fünf afroamerikanischen Stereotypen von Donald Bogle..... | 33 |
| 6.2.1 | The Tom | 33 |
| 6.2.2 | The Coon..... | 34 |
| 6.2.3 | The Tragic Mulatto..... | 35 |
| 6.2.4 | The Mammy..... | 35 |
| 6.2.5 | The Brutal Black Buck | 35 |
| 7 | Oscar Micheaux und die Micheaux Film Corporation | 37 |
| 7.1 | Merkmale von Micheauxs Filmen | 40 |
| 7.1.1 | Das Konzept der Twoness | 43 |
| 8 | <i>Within Our Gates</i> (1920) als Antithese zu <i>The Birth of a Nation</i> (1915) | 46 |
| 8.1 | Handlung | 47 |
| 8.2 | Analyse | 48 |

| | | |
|-----|--|----|
| 8.3 | Positionierung der Charaktere innerhalb der Kategorien Klasse und <i>race</i> .. | 52 |
| 9 | D. W. Griffith <i>The Birth of a Nation</i> | 55 |
| 9.1 | Handlung | 58 |
| 9.2 | Stereotype Charaktere in <i>The Birth of a Nation</i> | 60 |
| 9.3 | Kritik an Birth of a Nation..... | 61 |
| 9.4 | Analyse - Inszenierung der weißen Überlegenheit..... | 62 |
| 10 | Entwicklung des afroamerikanischen Films bis heute..... | 68 |
| 11 | Fazit | 69 |
| 12 | Quellenverzeichnis..... | 73 |
| 13 | Anhang..... | 81 |

*„Truth is a thing of this world;
it is produced only by virtue of multiple forms of constraint.“*

Michel Foucault: *Power/Knowledge: Selected Interviews*, (1980) S.131

1 Einleitung

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts dominierten vor allem in den USA stereotype Bilder von Afroamerikanern die Medien generell und den Film im speziellen. Dunkelhäutige Männer, Frauen und Kinder wurden als *Tom*- und *Coon*-Figuren in Presse, Kinderbüchern, Werbung sowie im Film dargestellt. Oft wurden diese Karikaturen von weißen Schauspielern in sogenanntem *blackface* gespielt. Noch heute sind viele dieser Bilder in unser Bewusstsein eingepreßt. Weniger bekannt ist, dass es in der Zeit von 1915 bis 1929 eine beachtliche Anzahl afroamerikanischer Filmregisseure und Schauspieler gab, die genau gegen diese Vorurteile und den damit einhergehenden Rassismus ankämpften.

Ziel meiner Diplomarbeit ist eine Analyse der Entwicklung und sozialen Konstruktion von afroamerikanischer Identität aufgrund ihrer visuellen Repräsentation im Kino. Erst seit den letzten Jahrzehnten wird die Arbeit afroamerikanischer Künstler im Bereich Film anerkannt. Es ist jedoch keineswegs so, dass es erst jetzt begabte Filmemacher gäbe. Es besteht eine lange Tradition künstlerischen Schaffens, die schon in der Stummfilmzeit begann. Oscar Micheaux ebnete mit seinen Filmen den Weg für viele nach ihm folgende afroamerikanische Regisseure und Schauspieler. Obwohl sein zwischen 1920 und 1948 entstandenes Werk mehr als vierzig Filme umfasst, ist er heute nur sehr wenigen Filminteressierten bekannt.

Micheauxs Arbeit möchte ich die des filmhistorisch wichtigen weißen Regisseurs D.W. Griffith gegenüberstellen. Sein Film *The Birth of a Nation* aus dem Jahr 1915 mit seiner fragwürdigen, herabsetzenden Darstellung von Afroamerikanern, sorgte damals für Kassenerfolge.

Der Film hat sich zu einem der wichtigsten Medien im 20. Jahrhundert entwickelt. Er führt zu Reflektionen in Sozial- und Geisteswissenschaften. Durch das Aufkommen von Feminismus, Women's Studies, Gender Studies, Asian- und Hispanic Studies etc. wurde auch das Interesse an Black American Studies größer. Diese Wissenschaften beschäftigen sich mit der Analyse von Objekten wie Postern, Filmen, Kritiken, Bildern oder Drehbüchern. Da der Film immer ein Abbild aktueller Lebenssituationen einer bestimmten Gruppe von Menschen ist, können wir in diesem Medium besonders gut Ideologien und Identitäten von sozialen und politischen Formationen erkennen und untersuchen.

Meine Rechercharbeiten waren von den Fragen getrieben: Warum wurden im frühen Film Afroamerikaner stereotyp dargestellt und in welche Rollen wurden sie gedrängt? Wie, und in welchem Zusammenhang wurden sie dargestellt – das heißt, von welchen Ideologien wird ihr Bild geprägt und mit wie hoch ist der Wahrheitsgehalt, mit dem ihre Position problematisiert wird?

Besonders wichtig war mir, nicht nur einen einseitigen kolonialisierten Blick zu haben, den man als weißer, nordamerikanischer oder europäischer Zuseher nur zu leicht annimmt.

„pay attention to the mediations which intervene between „reality“ and its representation. Its emphasis should be on narrative structure, genre conventions, and cinematic style.“¹

Es war mir wichtig, mich nicht nur mit den von Weißen produzierten Filmen zu beschäftigen, sondern auch ein besonderes Augenmerk auf die wenig bekannten, von Afroamerikanern selbst produzierten, Filme zu legen. Diese Filme versuchen im Kontrast zu der negativen Darstellung von Afroamerikanern im „weißen Kino“, ein positives Bild zu zeichnen und Vorurteile abzubauen. Diesen Filmschaffenden ging es aber auch darum ein selbstständiges Kino für die Interessen der *black community* zu schaffen.

Ein Problem, das meine Recherchen zusätzlich erschwerte war, dass nur wenige Beispiele von afroamerikanischen Filmproduktionen aus der Stummfilmzeit heute noch erhalten sind. Dadurch ist leider nur ein sehr kleiner, beschränkter Einblick in die damalige Situation möglich.

1.1 Begriffsdefinition und terminologische Hinweise

Um einen besseren Lesefluss zu gewährleisten, wurde in dieser Arbeit auf die zusätzliche weibliche Form verzichtet, wobei die männliche Form beide Geschlechter mit einbezieht. Die von mir verwendete Literatur ist größtenteils in Englisch verfasst. Deshalb behalte ich viele Begriffe aus dem Englischen im Original bei, um eine Begriffsverfärbung durch ungenaue Übersetzungen zu vermeiden. Zur besseren Darstellung habe ich sie klein geschrieben und kursiv gekennzeichnet. Weiters habe ich mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt

¹ R. Stam und L. Spence, „Colonialism, Racism and Representation: an Introduction,“ ed. B. Nichols, *Movies and Methods* (University of California Press) II (1985). S.632-48.

werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Als besonders schwierig zu übersetzen stellte sich der Begriff *race* dar, weshalb ich ihn Englisch beibehalten habe. Ich schließe mich Christina Lutters und Markus Reisenleitners Erklärung zur Problematik dieses Begriffs voll und ganz an:

„Der Begriff 'Rasse' zur Bezeichnung einer analytischen und sozialen Kategorie wird im Englischen wesentlich selbstverständlicher und daher meist ohne Anführungszeichen verwendet. Die Konnotation, die der deutschsprachige Begriff durch seine spezifische Prägung im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus und insbesondere dem Holocaust hat, findet darin ihren Ausdruck, dass er im deutschen Sprachgebrauch unter Anführungszeichen gesetzt wird, um auf diese Weise das Bewusstsein der problematischen Begriffsbildung zu betonen. Ihre grundsätzliche Beibehaltung erscheint allerdings notwendig, da der Begriff der 'Rasse' gerade in den rassistischen Diskursen der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart zunehmend durch andere Konzepte – wie etwa das der 'kulturellen Identität' – ersetzt wird. Auf diese Weise werden Rassismen verschleiert und gleichzeitig gesellschaftsfähig gemacht. Ein differenzierter Gebrauch des Begriffs 'Rasse' als analytische Kategorie kann hingegen auch subtileren Formen rassistischer Ausgrenzung sichtbar machen, ohne dabei notwendigerweise essentialistische Klassifikationen fortzuschreiben.“²

Ein nicht minder komplexes Problem stellte die Frage dar, welche Terminologie ich für Menschen mit afrikanischer Herkunft in den USA verwenden sollte. Ich versuchte den Begriff Afroamerikaner zu verwenden, wann immer es möglich war. Auch hier schließe ich mich Gerald R. Butters an:

„[...] It was necessary for me to use the noun „black“ in the title and throughout the text because many of the racial depictions in American films were those not only of African Americans but also African people. In fact, there was a deliberate strategy on the part of many white filmmakers to connect African Americans with the „supposed“ primitiveness of Africa. I have also chosen not to capitalize either „black“ or „white“ throughout the text.“³

2 „Rasse“ – ein Parameter zur Kategorisierung?

„The black is both savage (cannibal) and yet the most obedient and dignified of servants (the bearer of food); he is the embodiment of rampant sexuality and yet innocent as a child; he is mystical, primitive, simple-minded and yet the most

² Christina Lutter und Markus Reisenleitner, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Vol. 0 (Wien: Löcker, 2006). S.105

³ Gerald R., Jr. Butters, *Black Manhood on the Silent Screen* (Kansas: University Press of Kansas, 2002). S.215

worldly and accomplished liar, and manipulator of social forces. In each case what is being dramatized is a separation – *between* races, cultures, histories, within *histories* – a separation between *before* and *after* that repeats obsessively the mythical moment of disjunction.“⁴

Die Kategorie *race* spielt heute, ebenso wie die Kategorie *gender*, eine große Rolle in Hinblick auf die Analyse der Identitätsbildung und Konstruktion von sozialen Differenzen in den Forschungen zu *Cultural Studies*.

Zwei Paradigmen dominieren die wissenschaftlichen Debatten von *Cultural*, *Ethnic* und *Black-American Studies*:

Das erste Paradigma sieht *blackness* als eine politisch geschlossene Einheit von wiedererkennbaren sozialen Gruppen. Für sie können nur wenige Repräsentanten sprechen.

Das zweite Paradigma nimmt an, dass kulturelle Identität ein dynamischer Prozess von Identifikation und dekodierender Grundstruktur innerhalb einer spezifischen Gruppe im Sinne von ‘was haben wir gemeinsam, oder was unterscheidet uns von Anderen’, ist.⁵

„However, for black people; the physiological problems which result from the encounter with white racism structure their experience of the world. Indeed as the category ‘black’ is a white supremacist construction.“⁶

Eng verwoben mit diesen Forschungen ist das Konzept des Rassismus.

“Es wird von zwei Typen des Rassismus gesprochen: Der erste Typus ist der ‘dominante Rassist’. Er zeigt seine vermeintliche Überlegenheit offen und gibt seine Einstellung öffentlich preis. Der zweite Typus ist der ‘aversive Rassist’. Er ist ein komplexer Idealtypus. Sie können liberal und tolerant erscheinen, zeigen sich aber ablehnend, wenn sie nahe in Berührung mit einer anderen Kultur kommen.“⁷

Viele Filme weißer Filmemachern über Afroamerikaner müssen zu diesem zweiten Typus gezählt werden.

„Most filmmakers do not have to deal with the issue of race. When white males make film with all white subjects of with people of color, their „right“ to do so is not questioned. No one asks a white filmmaker [...] who makes a film with only white

⁴ Homi Bhabha, „The Other Question...“, *Screen* 24, no. 6 (1983): 18-36, S.34

⁵ Boulou Ebanda de B'éri, *Mapping Alternative Expressions of Blackness in Cinema* (Bayreuth: Bayreuth African Studies Series 80, 2000). S.6

⁶ Lola Young, *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema* (London: Routledge, 1996). S.25

⁷ Ebd., S.25

characters if he or she is a white supremacist. The assumption is that the art they create reflects the world as they know it, or certainly as it interests them.“⁸

Die Gedankenwelt und die authentische Darstellung Afroamerikaner wurde von weißen Regisseuren vollkommen ignoriert. Sie waren unfähig das Leben von Afroamerikanern auf den Punkt zu bringen und verloren somit das volle Spektrum an emotionalen Erfahrungen der letzten hundert Jahre.⁹

Der deutschsprachige im allgemeinen, und der österreichische Wissenschaftsdiskurs im besonderen, beschäftigt sich in letzter Zeit eingängig mit dem Begriff der Kulturwissenschaften. Dieser Begriff nimmt Bezug auf den englischsprachigen Ausdruck der Wissenschaftsdisziplin der *Cultural Studies*. Er ist historisch und politisch in der angloamerikanischen Tradition verankert zu sehen.

In den *Cultural Studies* geht es darum „Theorie als Strategie und Werkzeug zu verstehen, um die Produktion von Wissen über den akademischen Kontext hinaus in konkreten Situationen nutzbar zu machen.“¹⁰

Doch bevor man die Theorien in die Praxis umsetzen kann, müssen zuerst die Begriffe geklärt werden, die unter Kulturwissenschaft verstanden werden. Jedes Land hat eine andere Tradition der jeweiligen Terminologie, die von historisch und lokal unterschiedlichen akademischen und politischen Faktoren beeinflusst wird.¹¹

„Kultur“ sollte dabei aber nicht im Sinne einer Hoch- bzw. Elitekultur verstanden werden, sondern als eine allumfassende Art und Weise zu leben. Das Konstrukt „Kultur“ ist nur in Differenz zu anderen Lebensmodellen zu beschreiben.

Zu den Handlungsbereichen der Kulturwissenschaft können gezählt werden: (Post-) Kolonialismus und Identitätsproblematik (Rassismen, Nationalismen, Ethnizität, Migration) *Gender Issues* (Geschlechterverhältnisse, Sexualität, Queer Theory), Ökonomie, mediale Globalisierung sowie ihre Auswirkungen und vieles mehr.¹²

Erst seit den achtziger, und vor allem den neunziger Jahren, finden *Cultural Studies* Einzug in den wissenschaftlichen Diskurs im deutschsprachigen Raum. Gegenwärtig werden *Cultural Studies* sehr gerne in dem Bereich der Medien-, Kommunikations-, Theater-, Film- und Literaturwissenschaften angewendet.

⁸ bell hooks (1996) in Boulou Ebanga de B'béri (2000). S.53

⁹ Lola Young (1996). S.25

¹⁰ Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006). S.10

¹¹ Ebd.

¹² Vergl. Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006)

„*Cultural Studies* sind jedoch nicht als spezifische wissenschaftliche Disziplin zu verstehen, sie werden auch nicht primär über vorgegebene Gegenstandsbereiche definiert, sondern durch die Herangehensweisen an Fragestellungen. [...] *Cultural Studies* kann als intellektuelle Praxis benannt werden, die beschreibt, wie das alltägliche Leben von Menschen (*everyday life*) durch und mit Kultur definiert wird, und die Strategien für eine Bewältigung seiner Veränderung anbietet. In diesem Sinn wird eine Balance zwischen politischem Engagement, theoretischen Zugängen und empirischen Analysen angestrebt.“¹³

Das bedeutet, diese Wissenschaft beschäftigt sich mit der Analyse kultureller Praktiken und den Machtverhältnissen aus denen diese entstehen. Es wird untersucht, nach welcher Art und Weise sie funktionieren und den Alltag und die Handlungen von Menschen beeinflussen. Fragen dabei sind: „Was verändert sich?“, „Warum verändert es sich?“ und „Wie kann es verändert werden?“.¹⁴

In den USA führten verschiedenste Ereignisse zu der Beschäftigung mit *Cultural Studies*. In den sechziger Jahren brachten der Vietnamkrieg, die antirassistischen und bürgerrechtlichen Bewegungen um Martin Luther King und Malcolm X sowie die feministischen Bewegungen neue theoretische Ansätze hervor.

In den *Media Studies* im Zusammenhang mit den *Cultural Studies* im US-amerikanischen Raum geht es nicht nur um die Erforschung von Produktionsweisen, sondern vor allem um die Rezeption von populärkulturellen und medialen Produkten. Dabei wird das Augenmerk auf die Konstruktion von *race* und *gender* in den Medien und ihre Wirkung auf Verhaltensweisen, soziale Verhältnisse und Bildung von Identitäten gerichtet.¹⁵

Stuart Hall behandelte in den siebziger Jahren in seinem Buch „*Culture, Media, Language*“¹⁶ das Modell des „*encoding/decoding*“-Lesens. Er beschreibt, wie Symbole, Strategien und Ideologien in Massenmedien produziert (*encoding*), und wie diese dann von der Leserschaft angewendet (*decoding*) werden können, um wieder Bedeutungen zu schaffen. Die Kategorie der „Klasse“ spielt dabei in den USA keine so große Rolle wie in Großbritannien.

Stuart Hall argumentiert, „The central issues of race always appear historically in articulation within a formation with other categories and divisions.“¹⁷

¹³ Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006). S.9

¹⁴ Vergl. Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006)

¹⁵ Vergl. Ebd.

¹⁶ Stuart Hall, „Encoding/Decoding,“ in *Culture, Media, Language*, 128-138 (London: Routledge, 1980).

¹⁷ Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (Oxford: Oxford University Press, 1993). S.8

3 Identität und Differenz

3.1 Das Konzept der „Otherness“ und „Difference“

„Media construct for us a definition of what race is, what meaning the imaginary of race carries, and what the “problem of race” is understood to be. They help to classify out the world in terms of the categories of race. The media are not only powerful sources of ideas about race. They are also one place where these ideas are articulated, worked on, transformed and elaborated. [...] For it would be wrong and misleading to see the media as uniformly and conspiratorially harnessed to a single, racist conception of the world.“¹⁸

Ende des 20. Jahrhunderts gewann der Begriff der Identität immer mehr an Bedeutung. In Verbindung mit verschiedenen Kategorien wie Religion, *race*, Nationalität, Klasse, *gender*, Alter oder Ethnizität entwirft Stuart Hall einzelne oder kollektive Identitäten.

„Identitäten entstehen im Rahmen von Machtverhältnissen und Klassifikationsystemen, die sozial wie symbolisch Differenz und Ausschluß markieren. Identitäten werden durch, nicht außerhalb von Differenzen konstituiert, mehr noch, die Konstruktion von Identität erfolgt immer durch Differenz durch die Beziehung zum anderen.“¹⁹

Identitäten werden auch innerhalb von Kulturen und durch sie selbst produziert, wodurch sie konsumiert und Repräsentationssysteme geschaffen werden können.

Wer zu einer Gruppe gehört, und wer ausgeschlossen wird, definieren Machtverhältnisse. Ein gutes Beispiel für diese Struktur ist die Politik.

In den letzten Jahren wurde die Identitätsbildung oft in Zusammenhang mit psychoanalytischen Theorien diskutiert – inwiefern das Unbewusste Wirkung auf die Bildung von Identitäten bzw. Machtverhältnisse hat.²⁰

Hauptsächlich herrschen zwei Modelle der Identitätsproduktion vor: Das erste Modell definiert die Identität einer Gruppe durch eine gemeinsame Eigenschaft bzw. Erfahrungsstruktur oder Herkunft. Als Basis für diese Solidarität dient ein Gefühl der Zusammengehörigkeit.

Im Gegensatz dazu sieht das zweite Modell die Bildung von Identität als einen Prozess an, der nie abgeschlossen wird. „Es gibt weder ein wahrhaftes ‘Selbst’ noch eine wesenhafte kulturelle Zugehörigkeit, die sich unter oberflächlicheren oder artifizielleren

¹⁸ Stuart Hall (1990) in Boulou Ebanda de B'éri (2000). S.53

¹⁹ Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006). S.85

²⁰ Vergl. Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006).

Schichten des Selbst bzw. hinter den Differenzen zwischen Menschen verbergen.“²¹

Die Theorie der Psychoanalyse versteht die Konstruktion der *otherness* als eine Projektion, die besonders gut im Rassismus angewendet werden kann. Nach Sigmund Freud bedeutet Projektion, den Prozess indem das Subjekt Attribute der untolerierbaren Leidenschaft bekommt. Untolerierbar deshalb, weil es als die Manifestation des ‘bösen’ Selbst gesehen wird. Der Rassist verneint oder verleugnet seine eigenen Ängste und Unsicherheiten. Er unterdrückt sie in das Unterbewusstsein und projiziert diese Gefühle dann auf die ausgewählte ethnische Gruppe.²²

3.2 Multikulturalismus und Antirassismus

Multikulturalismus und *Antirassismus* sind zwei Bewegungen die in Großbritannien in den achtziger Jahren entstanden sind.

„Das Konzept des ‚Multikulturalismus‘ geht von der liberalen Idee einer harmonischen Koexistenz verschiedener ethnisch oder kulturell definierter Gruppen in einer pluralistischen Gesellschaft aus.“²³ Vertreter dieser Bewegung waren bestrebt Vorurteile abzubauen, soziale Gleichheit zu schaffen und Toleranz und Akzeptanz von unterschiedlichen Sprachen, Religionen und kulturellen Unterschieden zu gewährleisten. Dieses Konzept wurde jedoch von mehreren Seiten kritisiert. Einerseits sah man die „Einheit der Nation“ in Gefahr, andererseits kam auch Kritik von Seiten der antirassistischen Bewegung. Ihr Bedenken war es, dass durch die einseitige Darstellung von Kulturen und ihren „Merkmale“ sowie Gebräuchen etc. wieder das Andersartige herausgestrichen wurde, und von einer „Norm“ unterschieden wurde. Diese Konzentration auf „folkloristischen Exotismus“ ist sehr einseitig. Außerdem konnten sich auch nicht alle Mitglieder einer ethnischen oder kulturellen Gruppe mit allen Traditionen identifizieren. So kam es wieder zu einer Debatte, wodurch, und durch wen sich eine Gruppe zusammensetzt und definiert. Dabei wurde jedoch nie in Frage gestellt, wer nun das „Fremde“ und das „Eigene“ definiert.²⁴

Außerdem darf der institutionelle Rassismus, der in allen Gesellschaften vorhanden ist, nicht unterschätzt werden.

²¹ Ebd., S.84

²² Vergl. Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006)

²³ Ellis Cashmore, „Dictionary of the Race and Ethnic Relations“ (London, New York, 1996). S.244f

²⁴ Vergl. Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006)

Bei beiden Prinzipien läuft man Gefahr dem Reduktionismus in die Arme zu laufen. Denn *race*, ob biologisch oder kulturell definiert, produziert immer vereinfachte Interpretationen von komplexen sozialen, ökonomischen und kulturellen Beziehungen.²⁵

3.3 Blackness

Die Frage über *black identity* oder *blackness* stand immer im Zusammenhang mit *Cultural, Ethnic- und Black Studies*. Boulou Ebanda de B'éri spricht in seinem Buch *Mapping Alternative Expressions of Blackness in Cinema* von zwei Paradigmen, die für die Untersuchung des Konzepts *blackness* wichtig sind. Das erste Paradigma sieht *blackness* als "[...] essentially established, a politically closed entity of 'recognizable social groups, and that only [some] delegated representatives can speak on their behalf.'"²⁶ Das zweite Paradigma behauptet: "cultural identity is a dynamic process of identification, sharing a sense of what it has in common with other cultures and of what distinguishes it from other cultures."²⁷

Bei der Analyse von Filmbildern, ihrer Konstruktion und Geschichte, wird, sobald sie Afroamerikaner repräsentieren, nach einer „Bedeutung“ und Symbolik im Zusammenhang mit *race* gesucht.²⁸

Eng verwoben mit dem Konzept von *blackness* stehen die Analysen der *whiteness*. Lola Young schreibt: „White people in general are unused to regarding themselves as members of ethnic groups or as having an ethnic or racial identity beyond that of being superior in relation to Others.“²⁹ Erst Richard Dyers Arbeit zu *whiteness* im britischen und nordamerikanischen Kino machte die Symbolik von *whiteness* im Film sichtbar. Dyer argumentierte: "[...] within the cultural framework which sustains the construction of black as Other, white has no categorical status: it is the norm against which everything else is measured with no need of self-definition."³⁰

²⁵ Christina Lutter und Markus Reisenleitner (2006). S.110

²⁶ Boulou Ebanda de B'éri (2000). S.6

²⁷ Ebd., S.6

²⁸ Lola Young (1996). S.7

²⁹ Lola Young (1996). S.32

³⁰ Richard Dyer, *White* (London: Routledge, 2005). S.44-46

4 Politische Situation zur Stummfilmzeit

Zwei Begebenheiten veränderten 1896 drastisch das tägliche Leben von Afroamerikanern in den USA. Erstens die *Plessy v. Ferguson* Entscheidung³¹ des obersten Gerichtshofs (Rassentrennungsgesetze) und zweitens die ersten öffentlichen Filmvorführungen und die darauf folgende immer größer werdende Popularität von Filmen. Beide Ereignisse verdeutlichten die Degradierung und Unterlegenheit von Afroamerikanern. Die afroamerikanische Bevölkerung wurde ihrer Rechte beraubt. Die neue Form der Unterhaltung porträtierte sie als Untermenschen.³²

Ende des neunzehnten und zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ereigneten sich die gewalttätigsten rassistischen Übergriffe der nordamerikanischen Geschichte. Lynchungen waren eine verbreitete Form weißer Bestrafung von Afroamerikanern. Zwischen 1900 und 1914 wurden mehr als 1.100 Afroamerikaner gelyncht.³³ Unruhen, Lynchungen, Entzug des Wahlrechts, die Rassentrennungsgesetze, alle diese Faktoren repräsentierten die sozialen, moralischen, rechtlichen und politischen Angriffe auf die afroamerikanische Bevölkerung.

Filme wie *The Birth of a Nation* (1915) oder *The Nigger* (1914) entstanden in einer politisch angespannten Zeit. Die Ereignisse des ersten Weltkrieges und Verfolgungen waren ein Grund für die große Abwanderung der afroamerikanischen Bevölkerung vom Süden in den Norden der USA. Die Landwirtschaft wurde mehr und mehr mechanisiert, und weniger Arbeitskräfte wurden gebraucht. Afroamerikaner versuchten Arbeit in den südlichen Städten zu finden, doch es wurde ihnen sehr schwer gemacht aufgrund der rassistischen Einstellung der Bevölkerung. Als einzigen Ausweg aus dieser Situation sahen sie, ihr Glück in den Großstädten der Nordstaaten zu finden. Zeitgleich durch Ausbruch des Krieges in Europa wurde die Einwanderung von Osteuropäern in die USA immer weniger und somit auch die billigen Arbeitskräfte. Für die Industrie kam die Zuwanderung der Afroamerikaner sehr gelegen.

Zwischen 1890 und 1930 zog über eine Million Afroamerikaner vom Süden in den Norden der USA. Diese „Great Migration“ fand zur selben Zeit statt als die Kinolandschaft begann

³¹ Plessy v. Ferguson: Rassentrennungsgesetze von 1896, „seperate but equal“

³² Jesse Algeron Rhines, *Black Film/ White Money* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996). S.15

³³ Vergleich Daten aus W. Fitzhugh Brundage, *Lynching in the New South* (Urbana: University of Illinois Press, 1993).

sich zu entwickeln.³⁴ Es gab multiple Faktoren, die für diese Migration zuständig waren. Einerseits der Wunsch nach besserer Ausbildung, politischen Mitspracherechts, gesetzlicher Gleichheit und andererseits die Hoffnung auf ein Leben ohne rassistische Übergriffe und Diskriminierung.

Doch auch im Norden erwarteten Afroamerikaner eine große Anzahl von Problemen. Niedriglöhne, Rassentrennung, schlechte Wohnverhältnisse und ökonomische Nachteile waren die größten Hindernisse.³⁵ Eigene Dienstleistungsanbieter und Firmen wurden immer wichtiger. Infolgedessen entstanden im Laufe der Zeit solche Selbsthilfe Organisationen wie die von W.E.B. DuBois, das *Niagara Movement* oder die *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP). Zusammenhängend mit der Entwicklung dieser Bewegungen wuchs auch langsam das Interesse an afroamerikanischen Filmen, die sich gegen die rassistischen Attacken wehrten.

³⁴ Nicholas Lehmann, *The Promised Land: The Great Black Migration and How It Changed America* (New York: Knopf, 1991).

³⁵ Florette Henri, *Black Migration: Movement North, 1900-1920* (Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1976). S. 35

5 Entstehung des Kinos in den USA und Europa

5.1 Kennzeichen des Stummfilms

Der Stummfilm entstand in Westeuropa gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Nach der Erfindung des Tonfilms Ende 1920 wurden Kinofilme ohne synchrone Tonspur Stummfilme genannt. Durch neue wissenschaftliche Errungenschaften im Bereich Technik und Fotografie wurde es möglich bewegte Bilder herzustellen. Diese Filme wurden meistens von Musik wie durch ein Orchester, Klavier bzw. Grammophon begleitet. Manchmal sprach auch ein Filmerkklärer die Handlung mit.

Durch die beschränkten Mittel des Dialogs wurde das Schauspiel der Darsteller sehr wichtig. Auch die Bildqualität war nicht besonders gut. Deshalb wurde ein körperbetontes Schauspiel benötigt. Gesten und Mimik wurden zum zentralen Ausdrucksmittel. Aus heutiger Sicht wirkt diese Art des Schauspiels sehr übertrieben.³⁶

Der große Vorteil des Stummfilms war seine Internationalität. Durch das Fehlen der Sprache war er für jeden verständlich. Zwischentitel konnten ohne großen Aufwand in andere Sprachen übersetzt werden. Besonders in den USA war dies von Bedeutung, da die vielen verschiedensprachigen Einwanderer, die teilweise dem Englischen nicht mächtig waren, die Filme problemlos verstehen konnten.³⁷

5.2 Entstehung des afroamerikanischen Films

Seit der Entstehung des Films um 1888 durch die Erfindung der Filmkamera von Thomas A. Edison, haben Afroamerikaner in nordamerikanischen Filmen mitgewirkt. Dieses Medium hat schon immer eine wichtige Rolle gespielt, um die öffentliche Meinung zu bilden.

„Although movies did not invent the American Black as a stereotype for stupidity, submissiveness, irresponsibility, laziness, and cowardice, they have contributed mightily to reinforcing and enhancing this stereotype all over the world.“³⁸

Afroamerikanische Filmemacher hatten mit vielen unterschiedlichen Problemen zu

³⁶ Vergl. Richard Abel, *Silent Film* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996).

³⁷ Richard Abel, *Silent Film* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996).

³⁸ Henry T. Sampson, *Blacks in Black and White: A Source Book on Black Films* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1977). S.1

kämpfen. Das erklärt, warum es nur wenige afroamerikanische Filmproduktionen im Gegensatz zu Hollywood-Produktionen während der Stummfilmzeit, die 1927³⁹ endete, gab. Die größten Schwierigkeiten bereiteten die Rassentrennungsgesetze und die Zensur. Das Rassentrennungsgesetz von 1896 erklärte Afroamerikaner wären „seperate but equal“⁴⁰. Dieses Gesetz galt für alle öffentlichen Einrichtungen wie Schulen, Verkehrsmittel etc. und hatte natürlich auch Einfluss auf die Filmindustrie. Es griff auch in die Sitzordnung im Kino ein. Es gab getrennte Kinos für Weiße und Afroamerikaner, oder getrennte Vorführzeiten. Andererseits brachte es einen positiven Aspekt mit sich: Durch die große Nachfrage nach Filmen war es afroamerikanischen Filmemachern möglich, für ihr Publikum zu produzieren. In ihren Arbeiten hatten sie die Möglichkeit Afroamerikaner nicht zu demütigen, stereotyp oder dekorativ darzustellen. Durch die Trennung war es aber auch schwieriger, sich als Afroamerikaner in die Gesellschaft zu integrieren.⁴¹

Das zweite große Hindernis der Filmemacher war die schwer zu umgehende Zensur. Sie begann 1905 und betraf weiße als auch schwarze Filmproduktionen. Um 1926 operierten die *Censorship Boards* in über hundert Städten. Der *Motion Picture Production Code* (*Hays Code*) achtete vor allem auf Einhaltung von Moral und Sitte. Unter anderem verlangte der *Hays Code*: keine positive Darstellung von Ehebruch, keine sexuellen Handlungen, keine Freizügigkeit, keine obszöne Sprache, keine Verherrlichung von Gewalt oder Verhöhnern von Religion.⁴²

Zusätzlich zu diesen Zensurregeln mussten afroamerikanische Filmemacher auch noch darauf achten, keine sexuellen Verhältnisse von Schwarzen und Weißen darzustellen. Diese Beschränkungen führten zu einer Frustration unter den Machern der *race movies*, da ihre künstlerische Gestaltung immer limitierter wurde. Das Ergebnis war mehr ein Produkt der Wünsche der Zensur, als die Verwirklichung der ästhetischen und künstlerischen Ansprüche der Filmemacher.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts bis hin in die 40er Jahre, protestierten Afroamerikaner auf unterschiedlichste Weise gegen diese negativen Bilder auf der Leinwand. Die Proteste kamen entweder von der Bürgerrechtsbewegung, afroamerikanischen Künstlern oder, und das im besonderen, von den Zeitungen der *black community*. Manche Proteste wollten die

³⁹ Der erste Tonfilm war *The Jazz Singer* (1927) von Alan Crossland

⁴⁰ Die Rassentrennungsgesetze waren in den Südstaaten der USA noch bis in die 50er Jahre gültig. Der oberste Gerichtshof beschloss das Gesetz zur Rassentrennung (*Jim Crow*- Gesetze)

⁴¹ Vergl. Richard Abel, *Silent Film* (1996)

⁴² Steven J. Ross, *Movies and American Society* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2002). S.8

Filmindustrie finanziell schädigen, indem sie alle Produktionen boykottierten. Andere wollten stereotype Rollen nicht akzeptieren. Dies führte zur Gründung von eigenen *independent film companies*.⁴³

5.2.1 Der frühe Stummfilm

Frühe Filme waren extrem kurz, mit einer Laufzeit von etwa fünfzehn Sekunden bis zu einer Minute. Aufgrund der noch wenig ausgereiften technischen Mittel, war es schwierig mehr als simple Objekte zu filmen. Diese Kurzfilme waren nur ein Teil des *vaudeville*⁴⁴ Programms. Vor 1900 war es undenkbar einen ganzen Abend mit einem Film zu füllen. Zwischen 1896 und 1901 handelte es sich um „realistische“ Inhalte. Es wurden Szenen aus dem täglichen Leben abgefilmt oder Attraktionen wie Tänzer, Akrobaten oder exotische Orte. Erst in der Zeit von 1902 bis 1903 entdeckte man die narrativen Möglichkeiten des Film. Schon hier begann die Verwendung stereotyper Bilder.⁴⁵

Die einseitige Darstellungsweise von Afroamerikanern lässt sich aus der Tradition des *blackface* erklären. Mit Ausnahme von Abfilmungen realen Lebens in den experimentellen Jahren zwischen 1896 und 1903, wurden Afroamerikaner vor 1915 von Weißen in *blackface*⁴⁶ dargestellt. Dieser Brauch kam von der Bühne und den *Minstrels*⁴⁷. Dort war es üblich, dunkelhäutige Figuren von weißen Schauspielern in *blackface* darzustellen. *Blackface Minstrels* waren eine weiße Imitation der schwarzen Kultur. Diese Aufführungen konnten im geschützten Raum vorgeführt werden, da durch die Rassentrennung das weiße Publikum unter sich war. Die Darstellungen „had little to do with actual African-American character traits and personality.“⁴⁸

„Blackface was an attempt by white men to exert control and domination over American society.“⁴⁹

1903 wurde ein zwölf Minuten langer Stummfilm von einem Mann namens Edwin S.

⁴³ Vergl. Mary Carbine, ""The Finest Outside the Loop": Motion Picture Exhibition in Chicago's Black Metropolis, 1905-1928," in *Silent Film* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996).

⁴⁴ Vaudeville ist eine revueartige, lose Folge von Musik-, Tanz- und Akrobatiknummern.

⁴⁵ Vergl. Gerald R., Jr. Butters (2002).

⁴⁶ *blackface* hat seine Wurzeln in der klassischen *commedia dell'arte*. Durch Make-up wurden weiße Schauspieler zu einem Afroamerikaner geschminkt. Der Begriff steht in engem Zusammenhang mit den stereotypen und rassistischen Darstellungen der Stummfilmzeit.

⁴⁷ Als *Minstrel* wurde eine um 1900 populäre Form der Unterhaltungsmusik in den USA bezeichnet.

⁴⁸ Eric Lott (1993), S.1

⁴⁹ Gerald R., Jr. Butters (2002), S.8

Porter mit dem Namen *Uncle Tom's Cabin*⁵⁰ gedreht. Der Hauptdarsteller *Uncle Tom* war der erste dunkelhäutige Charakter der amerikanischen Filmgeschichte. Doch wurde er nicht von einem schwarzen Schauspieler dargestellt, sondern von einem leicht übergewichtigen weißen Darsteller mit schwarz-bemaltem (*blackface*) Gesicht. Der Film kam zudem in einer Zeit heraus, in der es noch keinen Ton, kein Studiosystem oder Stars gab.

„Blackface minstrelsy could be considered „excessive“ because of the extremes the entertainment form used to degrade African Americans. White men could „be black“ for a while but African-American minstrels, putting on blackface, could only be the black characters that white audiences imagined.“⁵¹

Die ersten drei gänzlich von Afroamerikanern gespielten und gemachten Filme wurden von William Foster durch seine *Foster Photoplay Company* produziert. *The Pullman Porter* (1910), *The Railroad Porter* (1912) und *Fall Guy* (1913) waren kurze Stummfilme mit Slapstick- Humor.⁵²

Afroamerikaner wurden auch schon früher in Filmen gezeigt, doch meistens in ungeschnittenen nicht-narrativen Dokumentationen auf Kinetoskop. Ein sehr bekanntes Beispiel dafür ist *The Colored Troops Disembarking* (1898) und später *The Ninth Negro Cavalry Watering Horses* (1898) von Thomas Edison. Es wurden dunkelhäutige Truppen beim Marschieren mit ihrer Waffe gezeigt.⁵³

„In these early days of cinema, the huge white companies knew there was a market, both African and Anglo American, for films featuring African American stories and characters, and they saw African American producers as skilled, competent, yet severely undercapitalized competitors for this market.“⁵⁴

Durch Edison Einführung des *large-screen projectors* in New York am 23. April 1896 wurden Massensichtvorführungen möglich und Filme einem größeren Publikum eröffnet. Paradoxerweise wurde einen Monat später durch den obersten Gerichtshof die Rassentrennungsgesetze eingeführt.

“ Born in the same year, racial segregation and mass film viewing are siblings if not forever squabbling fraternal twins. [...] This is a paradox of the race issue and the

⁵⁰ Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, directed by Edwin C. Porter, 1903.

⁵¹ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.219

⁵² Vergl. Jesse Algeron Rhines (1996)

⁵³ Vergl. Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 22

American film industry: while segregation inherently limits a film screening's audience, film producers, distributors, and exhibitors attempt to attract the largest possible audience."⁵⁵

In der frühen Stummfilmzeit zwischen 1903 und 1913 wurden Filme für ein hauptsächlich weißes Arbeiterklasse-Publikum produziert.

„The early cinema simply reproduced many of the ethnic and racial codes that were already evident in popular culture. The text of early silent film presupposed that the spectator already had some association with the material object or physical practice being depicted. The cinema ingrained these easily recognizable racialized symbols into the spectator's conscience through the viewing of a multitude of films.“⁵⁶

Es war üblich Afroamerikanern bestimmte stereotype Requisiten oder Aktivitäten zuzuteilen, wie Wassermelonen, tanzen oder das stehlen von Hühnern. Beliebt waren Kurzfilme mit Wassermelonen essenden afroamerikanischen Männern. Sie waren ein visuelles Symbol für den „sexuellen Appetit“ des schwarzen Mannes. In *The Watermelon Contest* (Edison, 1901) verschlingt ein schwarzer Mann eine Wassermelone mit einer solchen Gier, dass er die Kerne fast wieder erbrechen muss. Diese Aktionen sind mit der unstillbaren Lust des schwarzen Mannes konnotiert. Eric Lott spricht davon, dass diese Art von Filmen „emblazoned the threat of uncontrollable black appetites to white civilization.“⁵⁷

Ein weiteres Untergenre der frühen Stummfilme waren Kurzfilme die tanzende Afroamerikaner als Unterhaltung zeigten. Die Unterhaltungsbranche war eines der wenigen Berufsfelder, das Afroamerikanern die Möglichkeit bot in die weiße Gesellschaft einzutreten. Die aus Afrika stammenden Tanzarten erregten Aufsehen unter dem weißen Publikum. Doch wurden diese Tanzeinlagen meistens mit dem Wort grotesk beschrieben.⁵⁸

„The pale gaze maintained Euro-American male hegemony, ridiculed black male power, and controlled black male sexuality on the screen.“⁵⁹

Das beliebteste Genre des frühen Films zeigten Afroamerikaner in der Rolle von Hühnerdieben. Die unstillbare Lust nach einem bestimmten Essen ging auch immer mit dem Diebstahl dieses einher. Gerald R. Butters erklärt das Genre mit einer einfachen

⁵⁵ Ebd., S.15

⁵⁶ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.21

⁵⁷ Eric Lott (1993). S. 1

⁵⁸ Ebd., S.223-254

⁵⁹ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.23

binaren rassistischen Struktur:“ Black Thievery/ White Protection.“⁶⁰

Mit *The Birth of a Nation* (1915) schuf der Regisseur und späteres Gründungsmitglied der *United Artists*, D.W. Griffith, ein Bild von *blackness*, das es Amerikanern erlaubte ihren Rassismus offen zu leben. Mit diesem Film wurde ein Musterbeispiel erschaffen, das die Regeln für die Repräsentation der Afroamerikaner in Hollywood in bestimmten Räumen wie Küchen und nur in ausgewählten Nebenrollen, wie Kriminelle duldete. Ihre Darstellung wurde immer in Bezug zu dem Konzept *whiteness* gestellt. Es gab keine Übergänge, nur schwarz-weiß Malerei.

Griffith's Film zwang Afroamerikaner und weiße Liberale sich gegen diese rassistische Darstellung einzusetzen und selbst Filme zu produzieren: die sogenannten *race movies*⁶¹. Manthia Diawara spricht in seinem Buch *Black American Cinema*⁶² von einer sich bis in die heutige Zeit durchzeichnenden Bild von Afroamerikanern in Hollywood – angefangen bei *The Birth of a Nation* über *Guess Who's Coming to Dinner?* bis zu *The Colour Purple*. Afro-Amerikaner werden als Problem, als „a thorn in America's heel“, dargestellt.

„Hollywood's Blacks exist primarily for White spectators whose comfort and understanding the films must seek, whether they thematize exotic images dancing and singing on the screen, or images constructed to narrate a racial drama, or images of pimps and muggers.“⁶³

Anders gesagt, es gab keine simplen Liebesfilme oder Geschichten über Afroamerikaner die sich hassten oder ihr persönliches Glück und Unglück miteinander teilten ohne jeglichen Bezug auf die „weiße Welt“.

Um ein selbstständiges schwarzes Kino zu erschaffen, genügte es nicht Hollywoods Filmtechniken zu übernehmen, da die sich mit der weißen Realität beschäftigt. Es wurde ein *independent film*-Kino geschaffen mit Bezug auf die schwarze Geschichte und Kultur. Seit Oscar Micheaux versuchten afroamerikanische Regisseure eine eigene und neue Form der Erzählung, basierend auf der schwarzen Literatur, zu finden, in der sie den Rassismus aufdeckten und Sexismus und Homophobien versuchen zu bekämpfen. Diese Regisseure erzeugten ein alternatives Bild von Afroamerikanern auf der Leinwand: eines

⁶⁰ Ebd., S.25

⁶¹ *race movie* oder *race film* war ein Begriff den die amerikanische Filmindustrie benutzte um Filme zu bezeichnen, die von Afroamerikanern für ein afroamerikanisches Publikum produziert wurden. Sehr oft waren diese Filme Imitationen von Genrefilmen. Der Begriff wurde bis in die 40er Jahre benutzt.

⁶² Manthia Diawara, *Black American Cinema* (New York: Routledge, 1993).

⁶³ Ebd.), S.3

von Unabhängigkeit, Stolz und Freude.

Später produzierte die *Lincoln Motion Picture Company* mit *Realization of a Negro's Ambition* (1916) einen der ersten Spielfilme über die schwarze Mittelklasse. Es war der erste Spielfilm, der Afroamerikaner in nicht-stereotypen Rollen zeigte. Der finanzielle Erfolg des Films überzeugte andere Geschäftsleute, dass das Medium Film ein profitables Geschäft sein könnte. Schon bald nachdem der Film in den afroamerikanischen Kinos im Osten gezeigt wurde, entstanden die *Unique Film Company*, die *Micheaux Film Company* und die *Book Company*. Der Startschuss zu einem eigenständigen afroamerikanischen Kino war gefallen. Zwischen 1910 und 1950 wurden über 150 *independent film companies* organisiert, um Filme in den getrennten Kinos zeigen zu können.⁶⁴

5.2.2 *Black Metropolis*

Von 1905 bis 1928 herrschte in Chicagos sogenannter „*Black Metropolis*“⁶⁵ eine rege Kinolandschaft für das afroamerikanische Publikum. 1905 öffnete das erste von Afroamerikanern geführte Kino, der *Motts Pekin Temple*.⁶⁶

Bei der Eröffnung besuchten 400 gut gekleidete Afroamerikaner eine *all-black-show*.⁶⁷ Das Pekin wurde als 'Home of the Colored Race' beworben.⁶⁸ Für die *black community* war es ein großer Schritt ein Kino ohne Sitzordnung und Rassentrennung zu haben. Dieses Ereignis beschreibt die wichtigsten Aspekte des Kinos von Chicagos *black community* vor der Weltwirtschaftskrise. Das eigens an das afroamerikanische Publikum gerichtete Kino, ein live-entertainment, das aus der afroamerikanischen Kultur hervorgeht und die Kategorie *race* als Faktor um ein Massenpublikum anzusprechen.

Dabei ist das *Pekin* nur ein Beispiel wie Kino soziale Unterschiede, sowie auch den Konsum von Massenkultur vereinen kann.

Ein Grund für die steigenden Besucherzahlen und das Interesse an *all- black shows*, schreibt Mary Carbine, war der Anstieg der schwarzen Bevölkerung um das siebenfache zwischen 1890 und 1910 in den nördlichen Städten, als Folge der Abwanderung aus dem

⁶⁴ Vergl. Manthia Diawara, *Black American Cinema* (New York: Routledge, 1993).

⁶⁵ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde der Bezirk Bronzeville in Chicago „Black Metropolis“ genannt. Während der „Great Migration“ stieg die Einwohnerzahl dramatisch an, da viele Afroamerikaner auf der Suche nach Jobs aus dem Süden wegzogen. Viele bekannte Persönlichkeiten der afroamerikanischen Geschichte werden mit diesem Viertel in Verbindung gesetzt.

⁶⁶ Vergl. Mary Carbine (1996)

⁶⁷ aus *Camera Obscura* 23 (Mai 1990, Indiana University Press).

⁶⁸ Mary Carbine (1996). S. 234

Süden der USA.

Um ein genaues Bild der Produktion und Rezeption von *black-cast film productions* zu bekommen muss man einige Faktoren beachten, die bei der Analyse miteinberechnet werden. Es gab wenig Möglichkeiten für die afroamerikanische Bevölkerung Zugang zu Filmmaterial zu bekommen, da die finanziellen Mittel eine Produktion zu bezahlen beschränkt waren. Auch ist nur eine kleine Zahl von Filmen erhalten geblieben, die uns heute einen eingeschränkten Blick auf die Stummfilmproduktionen gibt.

Die Menschen in der Zeit vor der Depression waren sowohl kulturell sehr produktiv als auch politisch aktiv. Das Selbstbewusstsein auf Seiten der schwarzen Bevölkerung in den USA wurde gestärkt. Chicago spielte dabei eine sehr wichtige Rolle. Dort nannte sich eine Kinospielstätte sogar „*Home of the Colored Race*“. In Chicago entstand eine afroamerikanisch-orientierte Unterhaltungslandschaft, die öfters Veranstaltungsorte und Produkte verwendete, die von Weißen kontrolliert wurden. *Black Metropolis* wurde der Teil Chicagos South Side genannt, in dem sich die meisten afroamerikanischen Migranten angesiedelt hatten. In diesen Bezirken konnte die schwarze Bevölkerung relativ ungestört von rassistischen Übergriffen und Diskriminierung leben und eine gewisse Autonomie im Aufbau einer „schwarzen Kultur“ ohne weiße Intervention entwickeln.⁶⁹

Es wurde auch versucht eine eigene afroamerikanische Wirtschaft aufzubauen. Dies gestaltete sich schwierig, denn die Bevölkerung war noch immer abhängig von weißgeführten Geschäften und Gütern. In vieler Hinsicht fehlte es noch an Erfahrung und genügend Kapital um eigene Firmen zu gründen.⁷⁰

Die *black press* hingegen florierte zwischen 1910 und 1920. Es gab mehrere Zeitungen und Zeitschriften, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Der *Defender*⁷¹, zum Beispiel, spiegelte die Ereignisse und Interessen der schwarzen Bourgeoisie wieder. Er war eine der ersten Zeitungen, die eine eigene Sektion für Entertainment und Nachtleben hatten. Darin waren auch „*Musical and Dramatic*“ Anzeigen enthalten.⁷² *Black-cast* Filme wurden im Gegenteil zu den Standard Hollywood Produktionen angepriesen. Afroamerikanische Schauspieler wirkten in diesen Filmen mit und die Handlung bezog sich auf das tägliche

⁶⁹ Vergl. Mary Carbine (1996)

⁷⁰ Lizabeth Cohen, „Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s,“ *American Quarterly* 41:1, 1989. S.23

⁷¹ The Chicago Defender (gegr. 1905) ist eine der einflussreichsten afroamerikanischen Zeitungen. The Chicago Defender, <http://www.chicagodefender.com/> (Zugriff am 14.12.2009).

⁷² James R. Grossman, *Land of Hope: Chicago, Black Southerners, and the Great Migration* (Chicago: University of Chicago Press, 1989). S.86

Leben und die Kämpfe der schwarzen Bevölkerung.⁷³

Durch diesen Kampf nach kultureller und wirtschaftlicher Unabhängigkeit und dem immer stärker werdenden Selbstbewusstsein, entstand ein großes Interesse an Kinofilmen in der schwarzen Bevölkerung. Kinos profitierten von dieser immer größer werdenden Beliebtheit und sprossen in den Bezirken mit überwiegend afroamerikanischer Bevölkerung aus dem Boden. Von 1905 bis Mitte 1920 gab es mehr als 20 Kinos entlang vier Blocks der Chicago South State Street. Sie boten alles von *Vaudeville* bis *Musical Performance* an. Meist warben die Kinos mit verschiedensten *second-run films*. Diese Kinos hatten zwischen 300 und 700 Sitzplätze um 1910 und schon zwischen 700 und 1200 Sitzplätze in den zwanziger Jahren.⁷⁴

Das Kino war eine beliebte Freizeitaktivität für die afroamerikanischen Chicagoer die hauptsächlich aus Arbeitern und Migranten bestanden. Zeitschriften wie *The Defender* und die *community press* unterstützten auch die zwei von Afroamerikanern geführten Kinos, das *Pekin* und das *Star*.⁷⁵ Aufgrund der wenig vorhandenen Aufzeichnungen von damals ist es unklar, in wie weit das Verhalten der Kinobesucher durch einen afroamerikanischen Kinobesitzer beeinflusst wurde. Der Großteil der Kinos jedoch wurde von Weißen geführt. Das bedeutet, dass die Mehrheit der Kinobesucher, die Massenkultur kontrolliert von Weißen, konsumierte. Jedoch passten diese Kinos sich ihrem Publikum an. Sie warben beispielsweise mit dem Komfort der großen Sitze, Klimaanlage, perfekter Projektion und einem ausgewählten Orchester.⁷⁶

Da in Chicago das Jim Crow-Recht auch im Kino angewendet wurde, gab es für gemischte Theater eine Rassentrennung in der Sitzordnung, oder Afroamerikanern war der Zutritt gänzlich verboten. Man versuchte ihnen schlechtere Tickets zu verkaufen oder ihnen wurden von den Platzweisern Plätze mit schlechterer Sicht zugeteilt.

Die meisten der Kinos zeigten die üblichen Hollywood Sujets: Western, Wochenschauen, Melodramen, Serien und Kostümfilm. Es gab aber auch einige Lichtspielhäuser in *Black*

⁷³ Vergl. Mary Carbine (1996)

⁷⁴ Kapazität der Sitzplätze stammt aus The Film Yearbook (New York: Film Daily, 1926), S. 496-8; Film Yearbook (1927), S. 530-2; The Film Daily Yearbook (1928), S. 545-679; Film Daily Yearbook (1929), S. 599-601

⁷⁵ Diese beiden Kinos wurden damit identifiziert afroamerikanische Besitzer zu haben. Nach den Aufzeichnungen zu schließen wurde das *Pekin* von Robert T. Motts von 1905 bis zu seinem Tod im Jahr 1913 oder 1914 geleitet. Das *Star* gehörte Teenan Jones ab Mitte 1910.

⁷⁶ Mary Carbine (1996), S. 242

Metropolis, die schwarze Produktionen, wie Oscar Micheaux's⁷⁷ *The Homesteader* (1918) oder *Within Our Gates* (1920) zeigten. Sie wurden von der in Chicago angesiedelten Produktionsfirma *Micheaux Film Corporation*⁷⁸ hergestellt.

Thomas Cripps schreibt in seinem Buch *Slow Fade to Black*⁷⁹, dass das afroamerikanische Publikum lieber typische Hollywood Produktionen sah, als die von Afroamerikanern produzierten *race movies*. Ein Grund dafür waren die Kosten. *Race productions* waren weniger leicht zu finden, als Mainstream Entertainment. Auch die Eintrittspreise spielten eine Rolle für die Mehrheit der schwarzen Kinobesucher, die meist aus der Arbeiterschicht stammten und wenig Geld verdienten. Auf Grund von Diskriminierungen bei der Produktion von *black films* kam es zu höheren Kosten, die sich dann weiter auf den Konsumenten übertrugen. Das heißt: sogar *low-budget race movies* waren teurer zu buchen für die Kinobesitzer als die Filme, die von nationalen Ketten angeboten wurden.⁸⁰

Viele Kinos gehörten zur *Theater Owners Booking Association (T.O.B.A.)*. Sie vertrieb afroamerikanische Kinofilme im Süden und Mittleren Westen. Gegründet wurde sie 1909 von einem weißen Geschäftsmann der *black movies* als einen neuen und lukrativen Zweig erkannte. Die T.O.B.A. bot die Möglichkeit für afroamerikanische Künstler eine Anstellung zu bekommen und regulär zu arbeiten. Doch bald bekam sie einen schlechten Ruf und viele Beschwerden wegen des niedrigen Lohns, schlechter Behandlung und stereotyper Rollenangebote. Nichts desto Trotz verschaffte die T.O.B.A. afroamerikanischen Schauspielern einen regulären Job und ihre Filme wurden zu einem fixen Bestandteil in den Kinos.⁸¹

⁷⁷ Oscar Micheaux ist die bekannteste Figur in der Geschichte des von Afroamerikanern produzierten Stummfilms. Er war nicht nur der am meisten profilierte unter den Regisseuren, sondern auch der radikalste im Adressieren der ausgewählten Themen. Auf Oscar Micheaux wird in einem späteren Kapitel näher eingegangen.

⁷⁸ Die *Micheaux Film Corporation* wurde in Chicago gegründet. 1921 verlegte sie dann ihr Studio und die Produktion nach New York. Eine detaillierte Angabe von *black und black-cast productions* ist in Henry T. Sampson, *Blacks in Black and White: A Sourcebook on Black Films* (Metuchen: Scarecrow, 1977) zu finden. Sampson zufolge, gab es ca. 95 unabhängige Film Firmen, die *black-cast* Filme produzierten in der Stummfilmzeit, 10 davon stammten aus Chicago. Um die 40 dieser Firmen waren im Besitz von Afroamerikanern. Sampson schätzt, dass ca. 135 *black-cast* Stummfilme produziert wurden, welche 1921 ihren Höhepunkt mit 30 Veröffentlichungen erreichten.

⁷⁹ Thomas Cripps, *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942* (New York: Oxford University Press, 1977).

⁸⁰ Vergl. Mary Carbine (1996).

⁸¹ Vergl. Ebd.

Stummfilme wurden noch lange, nach der Erfindung des Tonfilms produziert, da das Material teuer und schwer zu bekommen war.

„Although sound motion pictures were introduced to the American public in the mid-1920s, African Americans did not begin the production of „talking“ motion pictures until 1931, when Oscar Micheaux released *The Exile*.“⁸²

5.2.3 Einbruch der Filmindustrie

Die schwarze Filmindustrie, die ein viel versprechendes Wachstum aufzeigte, erlitt einen einschneidenden Abstieg Mitte der 1920er.

Ein dominanter Faktor, der sicherlich zu dieser Abnahme beitrug, war eine allmähliche Abnahme der Zahl von Kinos, die Schwarzen gehörten.

Weißer Geschäftsmänner, die auch den Erfolg von afroamerikanischen Kinos suchten, begannen die „schwarzen“ Kinos aufzukaufen und neue in umliegender Nachbarschaft zu gründen.

Doch die weißen Manager der afroamerikanischen Kinos weigerten sich, einen schwarzen Film für höhere Eintrittspreise zu zeigen. Wenn sie konkurrenzfähig bleiben wollten, konnten die afroamerikanischen Kinomanager die Produzenten nicht mehr länger subventionieren. Um einen Gewinn erlangen zu können, mussten die schwarzen Produzenten die Produktionskosten verringern. Das verringerte aber merklich die Qualität von afroamerikanischen Filmen, während zur selben Zeit die Qualität der weißen Filme stieg.

Häufig weigerten sich weiße Manager von Schwarzen produzierte Filme zu zeigen. Eine Vielzahl der afroamerikanischen Produzenten war nicht fähig, das Problem zu lösen.

Ende der zwanziger Jahre erreichten die afroamerikanischen Filmproduktionen ihren Tiefpunkt. Während der wirtschaftlichen Depression gelangten immer mehr Kinos mit schwarzer Klientel unter weiße Kontrolle.

Nach der Einführung des Tonfilmes erlebten afroamerikanische Filme eine kurze Wiederauferstehung.

Anfang der dreißiger Jahre wurden afroamerikanische Filme als kurze musikalische Komödien von weißen Firmen herausgebracht.

Die schwarze Filmindustrie erholte sich erst 1937, als Ralph Cooper und George Randall den Gangsterfilm „Dark Manhattan“ mit einem knappen Budget drehten. Der Erfolg

⁸² Gerald R., Jr. Butters (2002), S.215

überzeugte die Produzenten, dass afroamerikanische Filme auch Ertrag bringen konnten.

5.3 Black cinema companys

Afroamerikanische Filmemacher hatten es finanziell gesehen sehr schwer. Ihre Filme waren meist *low-budget* Produktionen. Es war schwierig Geldgeber für die Produktion eines *race movies* zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu finden, als die Rassentrennungsgesetze strikt befolgt wurden. Das hauptsächlich „weiße“ Hollywood befand sich gerade im Aufschwung und kreierte seine eigene Identität und Sprache. Zu dieser Zeit wollte Hollywood kein finanzielles Risiko mit *race movies* auf sich nehmen. Afroamerikaner gehörten einer Minderheit an und wurden von der amerikanischen Gesellschaft minderwertig angesehen. Mit *blackness* wurde eine Unterlegenheit verbunden. Weiße Filmproduzenten interessierten sich infolgedessen nicht besonders für ein afroamerikanisches Kino. Das finanzielle Problem konnte also nur gelöst werden, indem sich die afroamerikanischen Filmschaffenden selbstständig machten und ihre eigenen Filmproduktionen gründeten. Erfolgreiche Beispiele dafür sind die *Lincoln Motion Picture Company* und die *Micheaux Film Corporation*. Oscar Micheaux und die Johnson Brüder werden zu den bekanntesten schwarzen Filmpionieren des afroamerikanischen Kinos gezählt.⁸³

5.3.1 *Lincoln Motion Picture Company*

Die *Lincoln Motion Picture Company* wurde 1916 in Los Angeles gegründet. Sie war die erste von Afroamerikanern geführte Filmproduktion, die in den USA Filme von und über Afroamerikaner produzierte, in denen nicht die üblichen Genres wie Slapstick-Komödie oder degradierende Inhalte Thema waren.

Die Inhaber der *Lincoln Motion Picture Company* waren Noble M. Johnson, Präsident; Dr. J. Thomas Smith, Vizepräsident; Clarence A. Brooks, Dudley A. Brooks und Willes O. Tyler. Das einzige weiße Mitglied war der Kameramann Harry Grant, der ein alter Bekannter und Freund Noble M. Johnsons war, und schon öfters mit ihm zusammengearbeitet hatte.⁸⁴

⁸³ Pearl Bowser, Jane Gaines und Charles Musser, *Oscar Micheaux and his Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era* (Bloomington: Indiana University Press, 2001). S. 37

⁸⁴ Vergl. Henry T. Sampson (1977)

Realization of a Negro's Ambition

„Their 1917 *The Realization of a Negro's Ambition* showed a Tuskegee graduate leaving the South and getting an admirable position in California from the white and otherwise racist owner of an enterprise as a reward for saving the man's daughter.“⁸⁵

Realization of a Negro's Ambition war die erste Veröffentlichung der *Lincoln Motion Picture Company* in 1916. Es war ein *two-reel feature film*, mit Noble M. Johnson, Clarence Brooks, Beulah Hall, Lottie Boles, Gertrude Chrisman, Bessie Mathews, George H. Reed, A. Burnes und A. Collins. Der Film war der erste erfolgreiche Film einer afroamerikanischen Filmproduktion ohne die typischen burlesk-komischen Elemente, und setzte somit Maßstäbe für darauffolgende Produktionen. Sogar außerhalb Kaliforniens wurde der Film an mehrere Kinos verliehen. Die stetig steigende Nachfrage veranlasste die *Lincoln Motion Company* an weiteren Projekten zu arbeiten.⁸⁶

⁸⁵ Jesse Algeron Rhines (1996), S.21

⁸⁶ Henry T. Sampson (1977)

6 Darstellung von Afroamerikanern im Stummfilm

6.1 Stereotypen

„Stereotypes are generalizations about groups (ethnic or racial) which tend to create generalized reactions by people toward members of those groups.“⁸⁷

Der Begriff Stereotyp beschreibt die Darstellung einer Figur oder Gruppe, reduziert auf bestimmte Charakteristika. Werden diese Charakteristika wiederholt, entstehen Basistypen in einer Reihe von Filmen, sodass die Handlungen und Reaktionen dieser Figuren vorhersehbar werden.⁸⁸ Besonders Medien, Filme und Bücher eignen sich zur Verbreitung dieser Stereotypen.

In einer bekannten Studie *“The Nature of Prejudice“* von Gordon W. Allport erklärt er:

„(Stereotypes) are socially supported , continually revived and hammered in, by our media of mass communication – by novels, short stories, newspaper items, movies, stage, radio and television.“⁸⁹

Stereotypen verändern sich im Laufe der Zeit. Sie stehen in enger Verbindung mit sozialen und politischen Werten. Den Charakteristika kann im Zusammenhang von Zeit und sozialem Umfeld verschiedene Bedeutungen zugeschrieben werden. Die visuelle Repräsentation von Afroamerikanern auf der Leinwand und ihre Position in der Gesellschaft sind miteinander verbunden. Die Bürgerrechtsbewegung (1955-1965)⁹⁰ schuf ein Selbstbewusstsein, welches sich auch im Film widerspiegelte. Da Kino jedermann zugänglich ist, hat es eine große Reichweite und eignet sich besonders gut, um Stereotypen zu verbreiten. Oftmals werden die auf der Leinwand dargestellten Vorurteile kollektiv auf die afroamerikanische Bevölkerung übertagen. Frantz Fanon meint in seinem Buch *Black Skin, White Masks* dazu: *“The white man is sealed in his whiteness. The black man in his blackness.“*⁹¹

Der afroamerikanische Autor Lawrence Reddick spricht von neunzehn

⁸⁷ Charles F. Marden and Gladys Meyer, *Minorities in American Society* (New York: American Book Company, 1968). S.33

⁸⁸ Steve Blanford, Barry Keith Grant und Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary* (London: Arnold, 2001). S.225-226

⁸⁹ Gordon W. Allport, *The Nature of Prejudice* (Reading: Addison-Wesley Publishing Company, 1954). S.200

⁹⁰ Bürgerrechtsbewegung (Civil Rights Movement): In den USA wurde die Bürgerrechtsbewegung von Martin Luther King angeführt und setzte sich für die Gleichberechtigung der Afroamerikaner und die Überwindung des Rassismus in den späten 1950er und 1960er ein.

⁹¹ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (London: Pluto Press, 1986). S.11

afroamerikanischen Typen in der nordamerikanischen Gesellschaft. Diese ergänzen einander, auch wenn sie gegensätzliche Eigenschaften besitzen.⁹² Hier ist seine Auflistung der einzelnen Typen:

1. *The savage African*
2. *The happy slave*
3. *The devoted servant*
4. *The corrupt politician*
5. *The irresponsible citizen*
6. *The petty thief*
7. *The social delinquent*
8. *The vicious criminal*
9. *The sexual superman*
10. *The superior athlete*
11. *The unhappy non-white*
12. *The natural born cook*
13. *The natural born musician*
14. *The perfect entertainer*
15. *The superstitious church-goer*
16. *The chicken and watermelon eater*
17. *The razor and knife "toter"*
18. *The uninhibited expressionist*
19. *The mental inferior*

Donald Bogle, ein vielfach zitierter Autor, versuchte Stereotypen der Darstellung von Afroamerikanern im Film zu kategorisieren. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass in Bezug auf Donald Bogles Buch: *Toms, Coons, Mammies, Mulattoes and Bucks*⁹³, sich die Einteilung der Stereotypen auf den nordamerikanischen Raum bezieht. Der geschichtliche Hintergrund der Sklaverei und seine Folgen dürfen dabei nicht ausgeblendet werden. Es handelt sich um eine Erfahrung des nord-amerikanischen Raums.

Donald Bogle geht auf fünf verschiedene Haupttypen ein, in die afroamerikanische Darsteller gedrängt wurden. Diese waren nicht vom Film erfunden, sondern entstanden aus den damals populären Stereotypen, die noch aus der Zeit der Sklaverei stammten. Diese Stereotypen wurden hauptsächlich benutzt um zu unterhalten und um die Unterlegenheit der afroamerikanischen Bevölkerung deutlich zu machen.

Im frühen Stummfilm, als noch weiße Schauspieler in *blackface* diese Rollentypen spielten, hatten Filmemacher auch keine Sorge vor Protesten, von Seiten der

⁹² Richard A. Maynard, *The Black Man on Film: Racial Stereotyping* (Rochelle Park, New Jersey: Hayden Book Company Inc., 1974). S. vi

⁹³ Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, New. exp. (New York: Continuum, 1989).

Schauspieler. Erst als Afroamerikaner begannen im Film als Schauspieler mitzuwirken, startete der Kampf gegen diese Stereotypen. Die Charaktere des frühen Stummfilms sind deshalb wichtig, da sie noch immer Einfluss auf heutige Schauspieler, wie Whoopie Goldberg, Danny Glover, Eddie Murphy, Sidney Portier, und viele mehr, haben.

6.2 Exkurs: Die fünf afroamerikanischen Stereotypen von Donald Bogle

6.2.1 *The Tom*

Der *Tom* ist eine in der damaligen Gesellschaft akzeptierte, einigermaßen positiv konnotierte Figur. Er behält, obwohl er gejagt, versklavt und erniedrigt wurde, seinen Glauben bei und bleibt seinem weißen ehemaligen Besitzer treu. Sein Charakter wird als treu, herzlich, stoisch, selbstlos und grosszügig dargestellt. Edwin S. Porter war der erste, der diese *Uncle Tom*- Figur auf die Leinwand brachte. Zwei andere Beispiele waren die Kurzfilme *Confederate Spy* (1910) und *For Massa's Sake* (1911). In beiden Filmen opfert der *Tom* sein Leben, oder kauft sich sogar wieder in die Sklaverei ein, nur um seinem „Master“ treu zu sein, und ihm bis zum Ende zu dienen.

Während der Stummflimperiode wurden viele Remakes von Harriet Beecher Stowes Roman *Uncle Tom's Cabin* produziert. Die ersten Versionen aus 1909 und 1913 unterschieden sich kaum vom Original. Nur die vierte Version unter der Regie von William Robert Daly aus 1914 engagierte den afroamerikanischen Darsteller, Sam Lucas für die Titelrolle. Er wurde der erste Afroamerikaner, der Hauptdarsteller in einem Film war.⁹⁴

1927 wurde *Uncle Tom's Cabin* nochmals von *Universal Pictures* unter der Regie von Harry Pollard verfilmt. Pollard hatte schon einmal Stowes Roman verfilmt, doch mit einem Schauspieler in *blackface*. Diesmal, um den „realistischen“ Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden, wurde der afroamerikanische Schauspieler James B. Lowe engagiert.

„James B. Lowe has made history. A history that reflects only credit to the Negro race, not only because he has given the „Uncle Tom“ character a new slant, but because of his exemplary conduct with the Universal company. They look upon Lowe at the Universal Studio as a living black god... Of the directors, critics, artists, and actors who have seen James Lowe work at the studio there are none who will not say he is the most suited of all men for the part of „Tom“. Those who are religious say that a heavenly power brought him to Universal and all predict a most

⁹⁴ Vergl. Donald Bogle (1989)

marvelous future and worldwide reputation for James B. Lowe.“⁹⁵

Trotz des Einsatzes eines schwarzen Schauspielers änderte sich nicht viel an der Interpretation der Rolle. Doch dem Studio gefiel was Lowe machte und sie schickten ihn auf Werbetour nach England. Er wurde der erste Afroamerikaner, der sein Studio im Ausland vertreten durfte.⁹⁶

6.2.2 *The Coon*

Der Typ des *Coon* trat in einer Serie von Kurzfilmen auf, in denen der Afroamerikaner zur Unterhaltung dargestellt wurde. Es gab zwei Varianten des *Coons*: der *pickaninny* und der *uncle remus*. Der *Pickaninny* Charakter war ein harmloses Kind, dessen Augen heraustreten und dessen Haare in die Höhe standen. Thomas Alva Edison produzierte den Film *Ten Pickaninnies* in 1904. Er filmte eine Gruppe von unbekanntem afro-amerikanischen Kindern, wie sie auf den Straßen spielten und herumliefen.⁹⁷ Sie wurden meist komisch dargestellt. Früher gab es für diese Figuren auch noch andere Namen, doch dieser setzte sich durch. Ein gutes Beispiel ist *Topsy*, das Kind von Sklaven in *Uncle Tom's Cabin*. Der Charakter war so beliebt, dass sogar eigene *Topsy* Filme gedreht wurden (*Topsy and Eva*, 1927).⁹⁸

Die *Coon* Figur war sehr beliebt, da man sich ohne schlechten Gewissens über sie lustig machen und sie minderwertig darstellen konnte. Die Eigenschaften, die dem *Coon* zugeschrieben werden, laut Donald Bogle, spiegelten nur die allgemein vorherrschenden Stereotypen der damaligen Zeit wieder. Sie wurden nicht extra erfunden, sondern waren der Gesellschaft bekannt.⁹⁹

„The pure coons emerged as no-account niggers, those unreliable, crazy, lazy, subhuman creatures good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language.“¹⁰⁰

⁹⁵ aus einer Presseausendung von Universal Studios über ihren afro-amerikanischen Star in Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, New. exp. (New York: Continuum, 1989). S.6

⁹⁶ Donald Bogle (1989)

⁹⁷ Ebd., S.7

⁹⁸ Ebd., S.8

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd., S.8

6.2.3 *The Tragic Mulatto*

Der *Tragic Mulatto* war eine sehr beliebte Figur unter den Filmemachern. Sie bietet eine große Bandbreite an melodramatischen Geschichten. Eine der ersten Auftritte dieser Figur war in *The Debt* (1912). Er handelte von den alten Südstaaten. Die Frau eines weißen Mannes und seine afroamerikanische Mätresse gebären ihm zur selben Zeit ein Kind. Der weiße Sohn und die halb-afroamerikanische Tochter wachsen zusammen auf und verlieben sich später ineinander. Die Handlung gipfelt darin, dass die beiden herausfinden Bruder und Schwester zu sein.¹⁰¹

Ein weiteres Beispiel für die einen Tragic Mulatto sind Filme wie: *In Humanity's Cause*, *In Slavery Days* und *The Octotoon*, alle ca. um 1913 gedreht. Darin wird die Geschichte sehr hellhäutiger Halb-Afroamerikaner erzählt, die versuchen als hellhäutig gesehen zu werden. Üblicherweise werden sie mit sympathischen Eigenschaften behaftet. Der Film bedauert nur, dass sie nie wirklich ihr Glück finden können, da ihr Blut „verunreinigt“ wurde.

6.2.4 *The Mammy*

Die *Mammy* ist, laut Donald Bogle, der vierte Stereotyp. Sie ist meistens groß, übergewichtig, selbstbewusst und ähnelt den *Coon*- Figuren. Sie unterscheidet sich aber dadurch, dass sie weiblich und selbstständig ist. Sie spielen meist Wäscherinnen oder Köchinnen. Durch ihre Erscheinung wird ihr ihre Attraktivität abgesprochen. Sie wird als sexuell uninteressant dargestellt und weist damit keine Gefahr für den weißen Mann auf.

6.2.5 *The Brutal Black Buck*

Der *Buck* ist kein positiv konnotierter Stereotyp. Er wird übertrieben bestialisch dargestellt. Der *Buck* kann in zwei Gruppen geteilt werden: der *Black Brute* und der *Black Buck*, wie Bogle sie nennt. Die Unterschiede sind jedoch nur minimal. Der *Black Brute* ist ein barbarischer Mann, dessen Gewaltbereitschaft sehr hoch ist. Er wird sehr aggressiv und sexuell bedrohlich dargestellt.

„Bucks were always big, baadddd niggers, oversexed and savage, violent and frenzied as they lust for white flesh.“¹⁰² Es gibt besonders bei dieser Figur eine enge Verbindung zwischen Sexualität und Rassismus. Bucks haben eine sexuelle Energie und begehren

¹⁰¹ Donald Bogle (1989)

¹⁰² Ebd., S.14

die weiße Frau.

7 Oscar Micheaux und die Micheaux Film Corporation

„It is only by presenting those portions of the race portrayed in my pictures in the light and background of their true state, that we can raise our people to greater heights.“ Oscar Micheaux (1925)¹⁰³

Oscar Micheaux wird als der Vater des afroamerikanischen Kinos bezeichnet. Er begann 1918 Stummfilme zu machen und vertrieb von Harlem aus vierundvierzig Filme in dreißig Jahren. Vierundzwanzig dieser Filme waren Spielfilme. Micheaux war mehr ein Unternehmer als Künstler. Er organisierte alles selbst und war damit sehr erfolgreich.

Micheaux wurde 1884 in Metropolis, Illinois geboren. Er war einer der ersten Generation von Afroamerikanern, die in Freiheit, nach Abschaffung der Sklaverei geboren wurde. Sein Vater besaß eine Farm und seine Mutter war Lehrerin. Schon von klein auf wurden ihm drei wichtige Werte von seiner Familie mitgegeben. Es ist wichtig Land zu besitzen, der Respekt vor der Landwirtschaft als einen Beruf und die Bedeutung von Bildung.¹⁰⁴

1900 verließ Micheaux Illinois um nach Chicago zu ziehen. Dort arbeitete er als Schlafwagenschaffner bei der Eisenbahn. Dieser Beruf war eine der angesehensten Arbeiten, die ein Afroamerikaner ausüben konnte. Die Versuchungen der Großstadt, das schnelle Geld, aufregende Frauen und Vergnügen zogen ihn, wie auch viele andere Afroamerikaner nach Chicago. Oscar Micheaux verdiente gut und konnte sich bald ein Grundstück und eine eigene Farm in South Dakota leisten, wo er von seinen weißen Nachbarn respektiert wurde.¹⁰⁵

1910 heiratet Oscar Micheaux Orlean McCracken. Gerald R. Butters jr. zufolge war es keine Liebesheirat, sondern sie hatte finanziellen Nutzen. So konnte Micheaux mehr Land kaufen.

Micheaux lehrte sich selbst das Schreiben und veröffentlichte 1913 seinen ersten Roman *The Conquest*.¹⁰⁶ Aufgrund der starken Restriktionen, denen Afroamerikaner damals

¹⁰³ Henry T. Sampson (1977). S.1

¹⁰⁴ Ebd., S142-143

¹⁰⁵ Gerald R., Jr. Butters (2002), S.126

¹⁰⁶ *The Conquest*: Der Roman hat autobiographische Züge. Der Protagonist Oscar Devereaux kommt aus einer großen Familie, hat einen Vater der Farmer in Kentucky ist und einen Bruder im Spanisch-Amerikanischen Krieg verloren hat. Der Roman behandelt auch die Jahre in denen

unterworfen waren, gründete Micheaux seinen eigenen Verlag und verkaufte seine Bücher selbst.¹⁰⁷

Durch den Erfolg seiner Bücher und dem immer mehr wachsenden Interesse an Kinofilmen sah Micheaux im Medium Film eine Möglichkeit seine Geschichten zu erzählen. Ihm war es wichtig ein gutes Beispiel anzuführen und ein Selbstbewusstsein der afroamerikanischen community zu schaffen. Der *booking manager* der *Lincoln Motion Picture Company* George P. Johnson wurde auf Micheaux durch seinen Roman *The Homesteader* aufmerksam. Doch nach längeren Gesprächen konnten sie sich nicht einigen. Einerseits wollte Micheaux einen *Six-Reeler*¹⁰⁸ anstatt eines *Three-Reelers* daraus machen, andererseits war der Lincoln Motion Picture Company, das Thema einer *interracial romance* zu heiß. Der Drang nach der Verfilmung seines Romans führte dazu, dass Micheaux seine eigene Filmproduktionsfirma, die *Micheaux Film and Book Company* 1919 gründete. Somit wurde er zum ersten Afroamerikaner der seinen eigenen Film drehte.

„During the 1920s, hundreds of thousands of African Americans were escaping poverty, limited economic opportunity, and the system of Jim Crow by moving north. Through his films, Micheaux offered an alternative – the West.“¹⁰⁹

Micheaux glaubte, dass der Westen neue Möglichkeiten bot und eine Flucht vor dem Rassismus und Vorurteilen bedeutete.

Bei seinem ersten Stummfilm *The Homesteader* führte er selbst Regie, schrieb und produzierte ihn auch selbst. Um diesen Film zu finanzieren verkaufte Micheaux Aktien seiner Filmproduktion an weiße Farmer.¹¹⁰ Leider ist es nicht mehr möglich *The Homesteader* zu sehen, da keine Kopien gefunden werden konnten. Somit basiert meine Arbeit auf Quellen wie Büchern und Filmrezensionen dieser Zeit. Viele der ersten afroamerikanischen Filmstars, wie Charles Lucas, Evelyn Preer und Iris Hall etablierten sich mit diesem Film. Micheaux veröffentlichte den *The Homesteader* vier Jahre nach *The Birth of a Nation* und warb mit „destined to mark a new epoch in the achievements of the Darker Race.“¹¹¹

Micheaux setzte bewusst Afroamerikaner als führende Rolle im Film ein. Er schrieb weiters,

Micheaux als Schlafwagenschaffner und Farmer gearbeitet hat.

¹⁰⁷ Gerald R., Jr. Butters (2002), S. 127

¹⁰⁸ *reel* (Filmrolle) ist ein Längenmaß für die Filmlänge bzw. Spielzeit.

¹⁰⁹ Gerald R., Jr. Butters (2002), S.128

¹¹⁰ Ebd., S.129

¹¹¹ aus *Chicago Defender*, 22. Februar 1919. S.6

„The Black Man and Woman [have had] almost no opportunity to display their skills or qualities, every Race man and woman should cast aside their skepticism regarding the Negro's ability as a motion picture star, and go and see, not only for the absorbing interest obtained therein, but as an appreciation of those finer arts which no race can ignore and hope to obtain a higher plane of thought and action.“¹¹²

Trotz des kontroversiellen Themas der *interracial romance* und der Aufdeckung religiöser Doppelmoral wurde der Film in den Südstaaten- Kinos gezeigt.¹¹³

Darauf folgte der Spielfilm *Within Our Gates* (1920). Er stellt einen Wendepunkt in der Geschichte des Afroamerikanischen Films dar. Der Film zeigt eine mutige und ehrliche Repräsentation der *race relations* in den USA. *Within Our Gates* beschäftigt sich mitunter mit sehr harten Themen wie willkürlicher Gewalt, Lynchungen und Vergewaltigung. Ich werde in einem darauffolgenden Kapitel noch näher auf diesen Film eingehen.

The Gunsaulus Mystery (1921) war Micheauxs zweiter Versuch die grausame Natur der damals üblichen Lynchmorde zu verdeutlichen. Bei diesem Film handelt es sich um ein *mystery-drama*.

Für Micheaux war das Filmemachen immer ein Balanceakt. Einerseits schuf er seine Filme exklusiv für ein afroamerikanisches Publikum, andererseits hatten sie die weiße Zensur zu passieren.¹¹⁴ Er musste aber auch vorsichtig sein, um niemanden aus seinen eigenen Reihen zu verärgern. Es gab viele Gruppen (religiöse Vereinigungen, Politiker, etc.) die viel Macht besaßen und keine Kritik an ihrem Handeln duldeten.

„Micheauxs Racially Antagonistic films were the most daring in African-American silent cinema. They challenged the system of racial discrimination and segregation in both the North and the South. They questioned values and morals within the African-American community such as blind obedience to religious authorities and false materialism.“¹¹⁵

Beispiele davon waren *The Brute* (1920), indem Micheaux einen Mix von Motiven behandelt. Der Protagonist ist ein beliebter Boxer, der gewalttätig seiner Frau gegenüber ist. Darauf folgten *Son of Satan* (1924), ein *seven-reeler*, der die negativen Seiten afroamerikanischen Lebens zeigt. Der Anführer einer „*hooded organization*“ wird getötet. Micheaux zeigt ein unvergleichbar rachsüchtiges Poträt des Ku Klux Klans zu einer Zeit,

¹¹² aus *Chicago Defender*, 22. Februar 1919. S.6

¹¹³ Ebd., 31. März 1919. S.9

¹¹⁴ 1922 wurde die Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) gegründet.

¹¹⁵ Gerald R., Jr. Butters (2002), S.141

als er an der Spitze seines Erfolges war. Das brachte ihm Probleme mit der Zensurbehörde ein.

Body and Soul (1924) ist ein signifikanter Film aus mehreren Gründen. Es war Paul Robeson¹¹⁶ erster Film. Das Genre des Films könnte als *Racially Antagonistic* bezeichnet werden, aber seine Provokation fokussiert die Doppelmoral der afroamerikanischen community.¹¹⁷ Der Film handelt von einem Pfarrer, der illegale Geschäfte mit einem Schwarzhändler macht und ihn dann erpresst, während er den Menschen das Gegenteil predigt.

Die oben angeführten Beispiele sind nur ein kleiner Auszug aus Micheauxs vielfältiger Arbeit.

„Undoubtedly, Oscar Micheaux is the most prolific and influential black director of the silent era. His films handled topics such as lynching, rape, color caste, racism, economic crimes, Jim Crow, residential segregation, disenfranchisement, and educational inequality that neither Euro-American nor African-American directors were willing to address.“¹¹⁸

In Bezug auf die Rolle der Frau, sah Micheaux sie als finanziell und sozial abhängig von ihrem Mann. Trotzdem bestärkte er Frauen sich zu bilden, und verurteilte emotionale und physische Gewalt gegen Frauen. Oscar Micheaux beschränkte sich nicht nur auf ein positives Bild Afroamerikaner, sondern legte Wert den afroamerikanischen Mann mit seinen Problemen wie etwa dem Glückspiel, Drogen, Kriminalität und vielem mehr zu zeigen.¹¹⁹

Micheauxs Stummfilme haben mehr Aussagekraft als seine späteren Tonfilme. Es war schwieriger und teurer Tonfilme zu produzieren. Die unabhängigen Kinos wurden von den großen Filmproduktionsketten aufgekauft und die Filmindustrie verlagerte sich nach Hollywood.

7.1 Merkmale von Micheauxs Filmen

„[...] Oscar Micheaux's films, a genre of Black independent cinema which puts

¹¹⁶ Paul LeRoy Bustill Robeson war einer der erfolgreichsten afroamerikanischen Schauspieler der Stummfilmzeit und aktiver Bürgerrechtskämpfer.

¹¹⁷ Pearl Bowser, „Oscar Micheaux's *Body and Soul* and the Burdens of Representation,“ *Cinema Journal* 39, Nr. 3 (Spring 2000).

¹¹⁸ Gerald R., Jr. Butters (2002), S.148

¹¹⁹ Ebd., S.148

Black people and their culture at the center as subjects of narrative development; in these films, Black people are neither marginalized as a problem, nor singled out as villainous stereotypes such as Hollywood constructs in its films.¹²⁰

Micheauxs Filme wurden von Filmtheoretikern aus verschiedenen Jahrzehnten analysiert, und oft wurde an seiner Arbeit kritisiert, dass sie ästhetisch minderwertig wäre und versuche die weißen Stereotypen nachzuahmen. Doch kann man Micheauxs frühe Arbeiten aus der Stummfilmzeit nicht mit seinen späteren Tonfilmen vergleichen, die viel kommerzieller waren.

„Most African-American directors of the silent era were afraid to deal with controversial issues, particularly those involving racism or discrimination, but Micheaux addressed lynching, job discrimination, interracial romance, mob violence, intraracial prejudice, rape, religious hypocrisy.“¹²¹

Ein großes Problem, das sich im Laufe der Forschung bei der Analyse von Micheauxs Filmen stellt, ist dass, von seinen insgesamt achtundzwanzig Spielfilmen nur noch drei in guter Verfassung sind [*Within Our Gates* (1920), *Symbol of the Unconquered* (1921) und *Body and Soul* (1924)].

Deshalb bezogen sich viele Filmkritiker bei ihrer Analyse auf seine späteren Tonfilme.

Ein weiteres Missverständnis in der Analyse war die Annahme eines „armen“ Kinos. Manthia Diawara bezeichnet Oscar Micheauxs Filmsprache als „*imperfect*“ cinema. Seine Art der Kinematographie kann als Metapher für die Situation der Afroamerikaner in einer wirtschaftlich schwierigen und rassistischen Zeit gesehen werden. Micheauxs lockere Art des Schnitts kann wie eine Improvisation im Jazz gelesen werden. Sie überrascht den Zuseher und bricht die Normen des Hollywoodkinos auf. Micheauxs Bildsprache kann mit dem Slang der afroamerikanischen Bevölkerung verglichen werden. Er richtet die Kamera auf die Erfahrungen und Erlebnisse der *black community* in einem anderen Stil wie es die *race movies* getan haben.

“Perhaps to elude any attempt to essentialize it, we could treat this style as more of an ingenious solution to the impossible demands of the conventions of classical Hollywood style, shortcuts produced by the exigencies of economics, certainly, but also modifications produced by an independent who had nothing at stake in strict adherence to Hollywood grammar.“¹²²

Für das afroamerikanische Publikum war es wichtig auf der Leinwand dunkelhäutige

¹²⁰ Manthia Diawara (1993). S.7

¹²¹ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.122

¹²² Ebd., S.8

Helden, Verliebte oder in sonst einer Lage befindende Charaktere zu sehen. Dadurch veränderte sich ihr Bild. Die Schwierigkeit dabei war, nicht Spiegelbild des bestehenden weißen Kinos zu sein. Obwohl Genre und Charaktere dem „weißen“ Kino ähnlich waren, brachten die kleinen Nuancen in der Darstellung des Milieus eine andere Dynamik.

Durch Micheaux negative afroamerikanische Figuren wirkte er gegen die Eindimensionalität der „weißen“ Filme mit ihrer Trennung von Gut/Böse – Weiß/Schwarz entgegen.

„In Micheaux's films, black men may have been evil or corrupt or vindictive, but there was often (but not always) a motivation to such emotional qualities.(...) But unlike in white productions, such negative characteristics were not portrayed as „natural“ to the black man.“¹²³

Ein zweiter häufig erwähnter Kritikpunkt ist, dass Micheauxs Filme oft als zu bürgerlich bezeichnet werden. Oscar Micheaux selbst argumentiert so darüber: „One of the greatest tasks of my life has been to convince a certain class of my racial acquaintances that a colored man can be anything.“¹²⁴ Es war ein Versuch dem Publikum auch eine andere Sichtweise auf die afroamerikanische community zu geben und zu zeigen, dass sie auch stolz sein können. Micheaux konzentrierte sich mehr auf die *black bourgeoisie*, da er, wie DuBois meinte, dass sie die Afroamerikaner in eine erfolgreiche Zukunft führen könnte.

Die Analyse seiner Filme in Bezug auf die Autorenfilm- Theorie ist interessant. Auf jeden Fall maß das afroamerikanische Publikum während des Sehens den Filmen Bedeutung zu.

„The case of Oscar Micheaux represents an opportunity to challenge not only the elitism of authorship theory by shifting attention to the race movie audience but a chance to redefine the motion picture producer as an instigator and an actualizer, someone who not only designs the work but orchestrates its reception.“¹²⁵

Gerald R. Butters jr. unterteilt Micheauxs Werk in fünf große thematische Kategorien – *Western, Racially Antagonistic films, Passing films, Genre films, und Achievement films.*¹²⁶ Natürlich sind viele Filme eine Mischung aus mehreren Kategorien.

¹²³ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.124

¹²⁴ Oscar Micheaux, *The Conquest: The Story of a Pioneer* (Lincoln, Nebraska: Woodruff Press, 1913). S. 145

¹²⁵ Jane Gaines, "Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux," in *Black American Cinema* (New York: Routledge, 1993). S.123

¹²⁶ Vergl. Gerald R., Jr. Butters (2002). S. 126

7.1.1 Das Konzept der *Twoness*

Was Oscar Micheaux so einzigartig macht ist seine enorme Leistung. Er hat nicht nur über zwanzig *independent* Spielfilme gedreht in einem Zeitraum von drei Jahrzehnten, sondern das auch noch zu wirtschaftlich und gesellschaftlich schwierigen Bedingungen. Seine Filmästhetik entsteht aus der finanziellen Not in der er sich befand. Doch nicht nur die materiellen Mittel beeinflussten seinen Stil, sondern auch der historische Rahmen. Die kulturelle Identität ist ausschlaggebend für seine Filmsprache. Er hat es geschafft fernab eines Hollywoodkinos seine eigenen Interessen, Themen durchzusetzen und eine anderer Filmsprache zu entwickeln. Das wurde ihm durch die Unabhängigkeit von Hollywood ermöglicht.¹²⁷

Thomas Cripps bezieht sich in seinem Buch *Slow Fade to Black*¹²⁸, einem über Jahrzehnte grundlegenden Buch über *race movies*, auf W.E.B. DuBois Theorie der *twoness*. Cripps begründet seine Theorie auf dem Phänomen der Assimilation. Amerika wird als ein *melting pot* bezeichnet, doch das schwarze Kino, so behauptet Cripps, hatte Probleme mit der Assimilation. Diese Theorie von Cripps war filmgeschichtlich sehr angesehen, aber leider fügte sie sich selbst Schaden zu.

1942 wurde auf Cripps Theorie hin eine Vereinbarung von der NAACP¹²⁹ und verschiedenen Hollywood Studios unterschrieben, die soziale Veränderungen und Kodes festlegten.

„The studios agreed to abandon pejorative racial roles, to place Negroes in positions as extras they could reasonably be expected to occupy in society, and begin the slow task of integrating blacks into the ranks of studio technicians.“¹³⁰

W.E.B. DuBois¹³¹ spricht von einem Problem der kulturellen Identität genannt *twoness*.

“African-Americans, that is, face the possibility of two social identities at the same time, whose relations to each other are strained, but which each Black American

¹²⁷ Jane Gaines (1993)

¹²⁸ Thomas Cripps (1977)

¹²⁹ Die *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) wurde am 12. Februar 1909 von William Edward Burghardt Du Bois, Ida Wells-Barnett, Henry Moscowitz, Mary White Ovington, Oswald Garrison Villard und William English Walling gegründet. Sie ist eine der ältesten und bedeutendsten Bürgerrechtsorganisationen der USA, und entstand aus dem 1905 gegründeten Niagara Movement um zugunsten der afroamerikanischen Bevölkerung zu arbeiten.

¹³⁰ Thomas Cripps (1977). S 3

¹³¹ William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) war ein Bürgerrechtskämpfer, Soziologe, Historiker und Autor.

must somehow resolve individually for herself or himself. The models for the two conflicting identities are to be found firstly in the dominant White culture that cannot be ignored, and secondly, in the ethnic Black culture of their Afrocentric group. Twoness recognizes a need to retain Black ethnic identity in the face of assimilation. Assimilation seemed necessary for survival in America, but it presented a problem for the retention of African identity.”¹³²

Die Theorie der *twoness* ist wichtig für das Verstehen von Micheauxs *race movies* und Cripps Analyse. Cripps wirft Micheaux vor, das weiße Kino bloß mit schlechten Mitteln zu imitieren, doch Micheaux hat auch mangels finanzieller Freiheit etwas Eigenes geschaffen. Das *twoness* Dilemma versucht aber dass sich das schwarze und weiße Kino einander nähern. Dadurch verliert nur das afroamerikanische Kino seine Identität.

„He hoped that the assimilation of Blacks in Hollywood (the slow fade-in) would change those aesthetics, would Africanize the Americans as much as Americanize the Africans. But Hollywood is still the aesthetic legacy of Griffith, of racism and patriarchy, reflecting and representing domination while erasing or mollifying subjection.“¹³³

Die Ästhetik Hollywoods aber ist bereits festgelegt in seinen Normen und will auch keine Veränderungen zulassen.

¹³² J. Ronald Green, „"Twoness" in the Style of Oscar Micheaux,“ in *Black American Cinema* (New York: Routledge, 1993). S.26

¹³³ Ebd., S.31

*Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.
Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
And the sudden smell of burning flesh.
Here is a fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for a tree to drop,
Here is a strange and bitter crop.*

Billie Holliday, *Strange Fruit* (1939)

8 *Within Our Gates* (1920) als Antithese zu *The Birth of a Nation* (1915)

Als Oscar Micheauxs Film *Within Our Gates* 1920 das erste Mal im *Hammon's Vendome Theatre* in Chicago gezeigt wurde, protestierte die Bevölkerung gleichermaßen wie bei D.W. Griffiths Premiere von *The Birth of a Nation*. Die *Chicago Board of Movie Censors* lehnte den Film schon vor der Veröffentlichung ab. Es wurde befürchtet, dass das Gezeigte das Publikum in Rage bringen könnte, und dies in einem Aufstand endete.

Es war eine schwierige Zeit in der *Within Our Gates* veröffentlicht wurde, ein Jahr nach dem „red summer“¹³⁴ von 1919. Eine kurze Sequenz, die als Rückblende gedacht war, erregte besonders die Gemüter. In dieser Szene werden zwei unschuldige Afroamerikaner gehängt und verbrannt.

Within Our Gates wurde stark vom Publikum abgelehnt. Viele Kinobetreiber weigerten sich ihn zu zeigen. Die Zensur verlangte, dass die kontroversen Sequenzen herausgeschnitten wurden. *Within Our Gates* wurde, im Gegensatz zu *The Birth of a Nation* dafür kritisiert und zensuriert weil der Film zu nahe an der Realität war.¹³⁵

Man wollte den Protest gegen die Lynchprozesse, den Kampf um die sich verschlechternden Arbeits- und Wohnbedingungen im Norden zum Verstummen bringen.

Es gab aber auch befürwortende Stimmen unter den Kritikern. Sie empfanden es als wichtig, diese Themen publik zu machen, damit öffentlich darüber diskutiert werden konnte.

Unter den härtesten Kritikern des Filmes waren Afroamerikaner, die durch die Kirchen und Gemeinden zogen und gegen den Film, ohne ihn jemals gesehen zu haben protestierten.¹³⁶

Within Our Gates kann als Antithese zu *The Birth of a Nation* verstanden werden. Die Handlung des Films attackiert direkt Griffiths Werk, indem es ähnliche Thematiken (Lynchszene, versuchte Vergewaltigung), aufgreift.

In *The Birth of a Nation* bedroht ein Mob schwarzer Soldaten die weißen Protagonisten. In *Within Our Gates* ist es ein weißer Lynchmob, der die afroamerikanischen Hauptdarsteller

¹³⁴ *red summer* wird der Sommer des Jahre 1919 bezeichnet in dem es in mehreren Städten der USA zu Ausschreitungen kam. Hauptgrund für diese Ausschreitungen waren Rassismus, Arbeitslosigkeit und die Inflation.

¹³⁵ Jane Gaines (1993). S.51

¹³⁶ Henry T. Sampson (1977). S.45

töten will. Besonders wird der Gegensatz der Hauptcharaktere deutlich. Sie sind in der schwarzen Mittelklasse angesiedelt.

Doch während Griffiths rassistische Sicht des Bürgerkriegs als Meisterwerk in den Himmel empor gelobt wurde, ging Micheauxs afroamerikanische Sicht der Geschichte verloren. Erst in den achtziger Jahren wurde der Film in Spanien unter dem Titel *La Negra* wiedergefunden.¹³⁷ Die originalen englischen Zwischentitel, bis auf vier Ausnahmen, waren nicht mehr vorhanden. Die danach rekonstruierten Zwischentitel wurden von der englischen Originalversion ins Spanische und wieder zurück ins Englische übersetzt. Wir können nur den Sinn dahinter erahnen. Die afroamerikanische Syntax und der Slang sind dabei leider verlorengegangen.¹³⁸ Die uns erhaltene Version ist also nur ein Skelett des Originals, jedoch gibt sie uns einen guten Eindruck von Micheauxs radikaler Thematik, die uns von keinem anderen afroamerikanischen Regisseur bekannt ist.

8.1 Handlung

Der Film erzählt die Geschichte der *Reconstruction*¹³⁹ aus Sicht der Afroamerikaner. Die Protagonistin Sylvia Landry, lebt mit ihrer Cousine Alma Pritchard in Boston. Almas Neid auf Sylvias Verlobung mit einem jungen Intellektuellen veranlasst sie dazu die Beziehung der Beiden zerstören zu wollen. Die tief traurige Sylvia verlässt die Stadt und zieht in den Süden um dort an der Piney Woods School¹⁴⁰, einer ländlichen afroamerikanischen Schule zu unterrichten. Doch diese leidet unter Geldmangel. Sylvia beschließt nordwärts zu ziehen um Geld zu sammeln. Auf ihrem Weg macht sie Bekanntschaft mit dem Arzt Dr. Vivian. Ihre Suche nach Geld bleibt jedoch leider erfolglos. Als Sylvia ein Kind vor einem Auto retten will, und dabei selbst verletzt wird, lernt sie die liberale anti-rassistische Menschenfreundin, Mrs. Warwick kennen. Mrs. Warwick ist gerührt von Sylvias Vorhaben und bietet ihr finanzielle Hilfe für die Schule an. In der Zwischenzeit besucht die von Vorurteilen gegen Afroamerikanern behaftete Mrs. Stratton Mrs. Warwick und rät ihr das Geld nicht an die Schule zu schicken, sondern lieber einem afroamerikanischen Pfarrer zu spenden. Dieser hat aber nicht das Wohl seiner Gemeinde im Sinn, sondern predigt, dass sich Afroamerikaner nicht über ihre Belohnung auf der Erde Sorgen machen sollten.¹⁴¹

¹³⁷ Jane Gaines (1993)

¹³⁸ Vergl. Vorwort der wiederhergestellten Version von *Within Our Gates*, Library of Congress

¹³⁹ Reconstruction: Zeit des Aufbaus nach dem amerikanischen Bürgerkrieges

¹⁴⁰ Die Piney Woods School existiert noch heute. The Piney Woods School, <http://www.pineywoods.org/> (Zugriff am 14.12.2009)

¹⁴¹ J. Ronald Green, S.39

Doch Mrs. Stratton entscheidet das Geld Sylvia zu überlassen.

Nebenher laufen noch mehrere Subplots. Ein wichtiger davon handelt von Sylvias Vergangenheit. Filmtechnisch wird er als Rückblende dargestellt. Sylvia ist die adoptierte Tochter eines Farmers aus dem Süden, Jasper Landry. Er hatte es geschafft, sie in die Schule zu schicken und so Bildung zukommen zu lassen. Durch verschiedenste unglückliche Zufälle und einem böartigen Mitarbeiter auf der Farm, wird Jasper Landry des Mordes an seinem weißen Gutsbesitzer beschuldigt. Obwohl dieser Mord von einem „*white trash tenant*“ verübt wurde, schenkt ihm niemand Glauben.

Aufgrund der falschen Anschuldigungen wird die ganze Familie Landry von einem weißen Lynchmob verfolgt. Landry und seine Frau werden gehängt und verbrannt. Sylvia, die flüchten konnte, wird währenddessen in ihrem Haus vom Bruder des Ermordeten bedrängt. Er versucht sie zu vergewaltigen. Während des Kampfes zerreißt ihre Bluse und ein Muttermal wird sichtbar. Der Bruder des Grundstückbesitzers erkennt, dass es sich um seine Tochter handeln muss, die aus einer früheren Vergewaltigung entstanden ist. Diese Entdeckung verschont Sylvia vor dem gewaltvollen Übergriff.

Am Ende des Films erfährt Dr. Vivian von Sylvias Vergangenheit. Er akzeptiert sie und überzeugt sie ihn zu heiraten.

8.2 Analyse

Viele der sogenannten *race movies* waren Melodramen. Jane Gaines schreibt hinsichtlich dazu in ihrem Artikel *Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux*: „Melodrama elevates the weak above the powerful by putting them on a higher moral ground. Micheaux’s spectacle of lynching, then, was rhetorically organized to encourage the feeling of righteous indignation in the Black spectator.“¹⁴²

Die Absicht Micheauxs das Thema einer Lynchung zu behandeln, war den Barbarismus dieser Art von Selbstjustiz aufzuzeigen. Die Anschuldigung Afroamerikaner wären primitiv, wird umgedreht und auf die weiße Südstaatenkultur projiziert. Der Akt des Lynchens hat mythologische Züge. Es ist Selbstjustiz, die meist bei sexuellen Verhältnissen zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau angewendet wird. Doch auch andere „Vergehen“ wurden mit dieser brutalen Bestrafung geahndet. Dabei war es egal ob das Opfer schuldig oder unschuldig war, sobald der Mob einmal in Aufruhr geraten war. Sogar

¹⁴² Jane Gaines (1993). S.55

Kinder und Frauen wurden nicht von dieser brutalen Art der Selbstjustiz verschont. Es gibt mehrere Gründe die zu so einer sadistischen Art der Bestrafung während der Zeit der *Reconstruction* führten. Jane Gaines führt einige an:

„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.“¹⁴³

Der Film behandelt aber nicht ausschließlich Sylvias Vergangenheit und die Geschichte der Ermordung ihrer Familie. Sylvias Cousine Alma erzählt in Form einer Rückblende Dr. Vivian warum Sylvia davor zurückschreckt ihn zu heiraten. Gleich nach den schockierenden Bildern der Lynchungen und der versuchten Vergewaltigung kehrt der Film zu einer optimistischen Sichtweise und einem Happy End mit Dr. Vivian zurück. Es scheint als müsste Dr. Vivian die schrecklichen Ereignisse entschuldigen und eine patriotische Wendung hinzufügen, indem er sagt: „Be proud of our country, Sylvia. We should never forget what our people did in Cuba under Roosevelt’s command. And in Carrazel in Mexico. And later in France from Burges to Chateau Thierry. We were never immigrants. Be proud of our country always.“¹⁴⁴ Weiter sagt er: „And you, Sylvia, have been warped. In spite of all your misfortune you will always be a patriot and a wife.“¹⁴⁵ Durch die darauf folgenden Zwischentitel erfahren wir, dass Sylvia Dr. Vivian zustimmt. Es stellt sich die Frage weshalb Oscar Micheaux seine politische Aussage so schnell revidiert. Warum wollte er mit dieser Endszene die brisante Problematik, die er detailliert dargestellt hatte, so schnell wieder abschwächen?

„*Within Our Gates* was a powerful indictment of the immense racial tension that existed in the postwar era. The epilogue may have been a call for peace and an end to violence, of which African Americans were the principal victims.“¹⁴⁶

Als Erklärung für seine Entscheidung darf nicht vergessen werden, in welchem politischen Umfeld und historischen Kontext der Film zu sehen ist. Gedreht wurde während des „*red summer*“ in 1919. Micheaux beginnt den Film deshalb auch mit dem Zwischentitel: „At the opening of our drama, we find our characters in the Northm where prejudices and hatreds

¹⁴³ Jane Gaines (1993). S.54

¹⁴⁴ *Within Our Gates*, directed by Oscar Micheaux, 1919. (01:14:52)

¹⁴⁵ Ebd., (01:15:48)

¹⁴⁶ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.160

of the South do not exist – though this does not prevent the occasional lynching of a Negro.“¹⁴⁷ Micheaux versucht in seinen Filmen möglichst Nahe an die Realität heranzukommen. Gerald R. Butters beschreibt seine Arbeit so:

„Through his films he attempted to graphically demonstrate the injustices that African-American people had to experience on a daily basis – the threat of rape, economic exploitation, an indifferent criminal system, a manipulated press, mob brutality and violence, a lack of educational opportunity, propagandized messages of black inferiority, and even death through lynching.“¹⁴⁸

Deshalb ist anzunehmen, dass Oscar Micheaux mit seiner letzten versöhnenden Szene die Zensur umgehen wollte. Der Film wurde zuerst von der *Chicago Board of Censors* für seine bildliche Darstellung der Lynchungen verboten.¹⁴⁹ Mit dieser letzten Szene hat er die Aussage des Films abgeschwächt. Micheaux war oft dazu gezwungen Kompromisse zu machen um die Zensur zu umgehen. Trotzdem wollte er seine für ihn wichtigen Inhalte dem Publikum präsentieren.

Die Sequenz über Sylvias Vergangenheit und der Lynchmord an ihrer Familie ist ein Film im Film. Es ist eine Handlung, die narrativ in sich geschlossen ist. Von seiner Erzählstruktur lassen sich Vergleiche mit D.W. Griffiths *The Birth of a Nation* ziehen.

Within Our Gates besteht hauptsächlich aus drei wichtigen Schauplätzen und zwei verschiedenen Zeitfenstern. Einige der Schauspieler treten in beiden Zeiten auf. Der erste Schauplatz ist Boston.

Im zweiten Handlungsstrang, welchen der Regisseur durch eine Rückblende kennzeichnet, wird der Zuseher mit dem Thema der Lynchmorde an Afroamerikanern konfrontiert. Dieser Teil des Films ist deutlich schneller geschnitten, was die Dramatik der Handlung unterstreicht.

„Micheaux intricately demonstrates how the press, the system of law and order, and those in economic power all worked together to trap black men. He also illustrates how the lynching of black men had become part of consumer culture; a spectacle to be regarded as entertainment, news and racial justification by the white public.“¹⁵⁰

Durch eine unglückliche Verkettung von Umständen kommt es dazu, dass der geschwätzige afroamerikanische Diener Ephrem glaubt zu sehen wie Jasper Landry

¹⁴⁷ *Within Our Gates* (1919), (00:00:37)

¹⁴⁸ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.161

¹⁴⁹ Ebd., S.160

¹⁵⁰ Ebd., S.157

seinen Master Philip Gridlestone angeblich erschießt. Doch der wahre Mörder ist ein weißer Mann, der sich von Gridlestone um sein Geld betrogen fühlt und sich an ihm rächen wollte. Der Diener Ephrem kann es kaum erwarten die Neuigkeit der Ermordung Philip Gridlestone durch Jasper Landry zu verbreiten. Während weiße Männer auf der Strasse diskutieren was nun zu tun ist, packt Landry sein Hab und Gut und versucht mit seiner Familie in die Sümpfe zu fliehen. Ein Mob bildet sich und jagt die Landrys über eine Woche. Der Diener Ephrem erfreut über die Wirkung die er durch seine Botschaft ausgelöst hat und fühlt sich als Freund des Mobs. Er sagt: "Tain't no doubt 'bout it – da whi'folks love me". Er denkt bei sich: „He I is `mung da whit folk while dem other niggahs hide in da woods.“ Doch in diesem Moment bemerkt einer der Männer, die jetzt schon ungeduldig werden, Ephrem: „While we's wait'n ya say we grab this boy.“ Der Mob geht auf Ephrem los und sie lynchen ihn. Später erfährt der Zuseher durch einen Zeitungsartikel von Ephrems Tod als ein Opfer eines Unfalls ausgelöst durch einen Unbekannten.¹⁵¹ Dem Publikum waren solche Erklärungen nur allzu bekannt. Micheaux entlarvt die Willkür solcher Lynchprozesse. Dem Mob ist es egal, wer schuldig und wer unschuldig ist. Der Akt der Vergeltung ist wichtig für die weiße Bevölkerung.

Letzendlich wird die Landry Familie aber von dem Mob gefangen. Eine Gruppe von weißen aufgehetzten Menschen bringt die Familie zu einem Platz wo Jasper, seine Frau und ihr Sohn gehängt werden sollen. Es kommt zu einem Kampf. Landrys Frau versucht sich loszureißen, doch es gelingt ihr nicht. Diese Sequenz ist sehr bemerkenswert. Jane Gaines beschreibt sie als „lynching as sensational spectacle.“¹⁵² Micheaux versuchte durch seine Bilder und den Schnitt die Zuseher zu schocken.

„Jane Gaines argues using crosscutting techniques in the melodramatic form has special meaning for the disenfranchised spectator because of the ways the device is used to inscribe power relations. The lynching of the Landry family and the possible rape of Sylvia placed the contemporary African-American spectator in a totally hopeless position, made all too painful because of the recognition that these things happened in the real world. But Gaines argues that this editing technique ultimately empowers the minority spectator by awarding them moral superiority, demonstrating that they recognize the injustice and cruelty evident on the screen.“¹⁵³

Vergleiche der Lynchszene aus *Within Our Gates* und der Endsequenz aus *The Birth of a Nation* sind im Aufbau der Szenen zu sehen. In *The Birth of a Nation* werden die

¹⁵¹ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.157

¹⁵² Jane Gaines (1993)

¹⁵³ Gerald R., Jr. Butters über Jane Gaines in Gerald R., Jr. Butters (2002)

Hauptcharaktere von einem Mob afroamerikanischer Soldaten in die Enge getrieben. Im Gegensatz zu *Within Our Gates*, wo die Hauptdarsteller von einem Mob weißer Männer bedroht werden.

8.3 Positionierung der Charaktere innerhalb der Kategorien Klasse und *race*

In Micheauxs Filmen spielen Schauspieler aller Hautfarben mit. Seine Filme haben den Anspruch realistisch zu sein. Sie erfinden keine Utopie von einer schwarzen Gesellschaft ohne Weiße. J. Ronald Green stellt in seinem Buch fest, dass sowohl die weißen als auch schwarzen Charaktere mit guten und schlechten Eigenschaften ausgestattet sind. Micheaux macht dabei keine Ausnahmen. Die Hauptdarsteller jedoch bleiben Afroamerikaner.¹⁵⁴ Viele seiner Kollegen legten wert darauf Eigenschaften der afroamerikanischen Bevölkerung zu idealisieren. Micheaux vermeidet Afroamerikaner als Opfer darzustellen. Er versucht eine Gleichberechtigung unabhängig von *whiteness* und *blackness* zu schaffen. Donald Bogle beschreibt ihn: "He created a fantasy world where blacks were just as affluent, just as educated, just as cultured, just as well-mannered - in short, just as white - as white America."¹⁵⁵

In *Within Our Gates* der Hauptdarsteller, Dr. Vivian ist ein gebildeter, gut gekleideter und praktizierender Arzt. Er gehört der Mittelklasse an. Dr. Vivian könnte man als Antithese zu dem Afroamerikaner gesehen werden, der sonst in den von Weißen produzierten Filmen dargestellt wurde.

Ebenso verhält es sich mit der Hauptdarstellerin Sylvia Landry. Sie ist gebildet, in modernen Kleidungsstil und arbeitet als Lehrerin. Sie ist erfolgreich in ihrer Mission Geld für die Schule zu sammeln. Auch sie wird von Micheaux als Bereicherung und Vorbild für die *black community* gesehen.¹⁵⁶

Micheaux versucht in verschiedenster Hinsicht gegen die stereotype Darstellung von Afroamerikanern zu arbeiten. In einer Szene erklärt ein dunkelhäutiger Bauer dem Schulleiter der *Piney Woods* Schule weshalb er seine Kinder zur Schule schickt: "I hears 'bout your school 'n so we walked from my place, always off, cause my children don't do nothin' but say 'Pape without schoolin' we c'n never mount to nothing. So her I is, ready to

¹⁵⁴ J. Ronald Green

¹⁵⁵ Donald Bogle (1989). S.116

¹⁵⁶ J. Ronald Green, S.40

work day n' night so's my children can go to school.“¹⁵⁷ Der Dialekt des Bauers soll nicht degradieren, sondern ein möglichst realistisches Bild geben. Micheaux portraitiert in dieser Figur, den ungebildeten, hart arbeitenden Bauern, der alles dafür tut, um seinen Kindern Bildung, und somit eine Aussicht auf eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Während andere afroamerikanische Filmemacher sich über den ungebildeten Südstaaten-Farmer mokierten, sah Micheaux in ihm ein Vorbild eines armen Mannes, der keine Mühen scheut, seiner Familie bessere Lebensumstände zu bieten. „Many white Americans believed African Americans were too lazy or stupid to want an education. This type of scene never appeared in mainstream white productions of the period.“¹⁵⁸

Weiters ist Rassismus ein sehr dominantes Thema in *Within Our Gates*. J. Ronald Green spricht in seinem Buch von: „White-on-black rape, white-on-black tenant exploitation, white-influenced conservative black preaching, white discouragement of black education, and even a lynching are all openly treated.“¹⁵⁹ Trotz der furchtbaren Ereignisse wird eine optimistische Grundstimmung beibehalten.

Mit der Figur der Mrs. Elena Warwick, die Sylvia unabsichtlich mit dem Auto anfährt, kreiert Micheaux die Antagonistin zu Mrs. Stratton. Durch die unterschiedlichen Ansichtsweisen der beiden Frauen entsteht ein dynamisches Gespräch. Mrs. Stratton führt einige Gründe an warum Mrs. Warwick ihr Geld nicht einer afroamerikanischen Schule spenden sollte. Sie argumentiert, Afroamerikaner wären nicht mehr als „lumberjacks and field hands“ und „thinking would only give them a headache.“¹⁶⁰

In *Within Our Gates* werden auch drei negative männliche afroamerikanische Figuren porträtiert: Larry, der Verbrecher, Old Ned, der Prediger, und Ephrem, der Diener. Der afroamerikanische Prediger, sieht die traditionelle schwarze Religiosität als sehr gefährlich für Freiheit und Fortschritt.¹⁶¹ Old Ned kann man als *Uncle Tom*- Charakter ohne schlechte Absichten bezeichnen. Erst durch seine Umgebung und dem System von Vorurteilen, in dem er lebt, wird er zu einer tragischen Figur. Er predigt seiner Gemeinde: „white folks with all their schooling, all their wealth, will most all fall into the everlasting inferno, while our race, lacking these vices and whose souls are more pure, most all will

¹⁵⁷ *Within Our Gates*, (1919), (00:15:24)

¹⁵⁸ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.152

¹⁵⁹ J. Ronald Green, S. 41,42

¹⁶⁰ *Within Our Gates* (1919), (00:29:00)

¹⁶¹ Gerald R., Jr. Butters (2002). S. 154

ascend into heaven.“¹⁶²

Als sich Old Ned mit seinen weißen Freunden trifft, sagt er nur was sie hören wollen: „Y'all know what I always preach. This is a land for the white man and black folk got to know their place.“¹⁶³ Seine Freunde geben sich mit der Antwort zufrieden. Old Ned argumentiert außerdem, dass der Afroamerikaner nur Jesus bräuchte, anstatt Bildung oder das Recht zu Wählen. Seine weißen Bekannten stimmen ihm vollkommen zu, denn „[...] black religious doctrine justifies the current racial and social system. Black religion, therefore, is a means of control – a way of keeping the black man in his place.“¹⁶⁴

Am Ende der Szene kommt es dann noch zu einer unerwarteten Wendung. Nachdem Old Ned die Tür schließt und wieder alleine ist, verschwindet sein Grinsen und verwandelt sich zu einem angewiderten Blick. Sein Auftritt vorhin war nur Schauspiel. Er spricht in die Kamera: „Again, I've sold my birthright. All for a miserable mess of pottage.“ „Negroes and Whites – all are equal. As for me, miserable sinner, hell is my destiny.“¹⁶⁵ Besonders wegen dieser provokativen Szene wurde der Film stark von der afroamerikanischen Kirche angegriffen.

Micheaux zeichnet ein psychologisches Profil eines *Uncle Toms*, wie es dies von weißen Regisseuren nie gab. Er versucht die Beweggründe für das Handeln des Predigers darzulegen. Old Ned selbst weiß, was er sich zu Schulden kommen hat lassen. Er hat sich selbst schon sein Urteil verlesen (hell is my destiny).

Durch eine Rückblende erfahren wir von Sylvias schrecklicher Vergangenheit. Sylvia ist die adoptierte Tochter der Landry Familie. Jasper Landry, ist Farpächter in den Südstaaten, der als „typical of the thousands of poor Negroes laborers in the Great Delta, lacking education and the vote, but in whose heart burned an eternal hope“¹⁶⁶ beschrieben wird. Er wird als hart arbeitender Mann dargestellt, der sich für seine Familie einsetzt und seine Kinder bewusst in die Schule schickt. In der Figur des Jasper Landry finden wir die Betonung Oscar Micheauxs auf Bildung wieder. Micheaux will Vorbilder auf die Leinwand bringen. Gerald R. Butters jr. sieht dahinter eine Botschaft: „If African-American men have the same hopes, dreams, and feelings as white men then it is very difficult to justify racism, lynching, and segregation.“¹⁶⁷

¹⁶² *Within Our Gates* (1919), (00:31:01)

¹⁶³ *Within Our Gates* (1919), (00:35:00)

¹⁶⁴ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.154

¹⁶⁵ *Within Our Gates* (1919), (00:36:49)

¹⁶⁶ Ebd., (00:52:16)

¹⁶⁷ Gerald R., Jr. Butters (2002). S.155

9 D. W. Griffith *The Birth of a Nation*

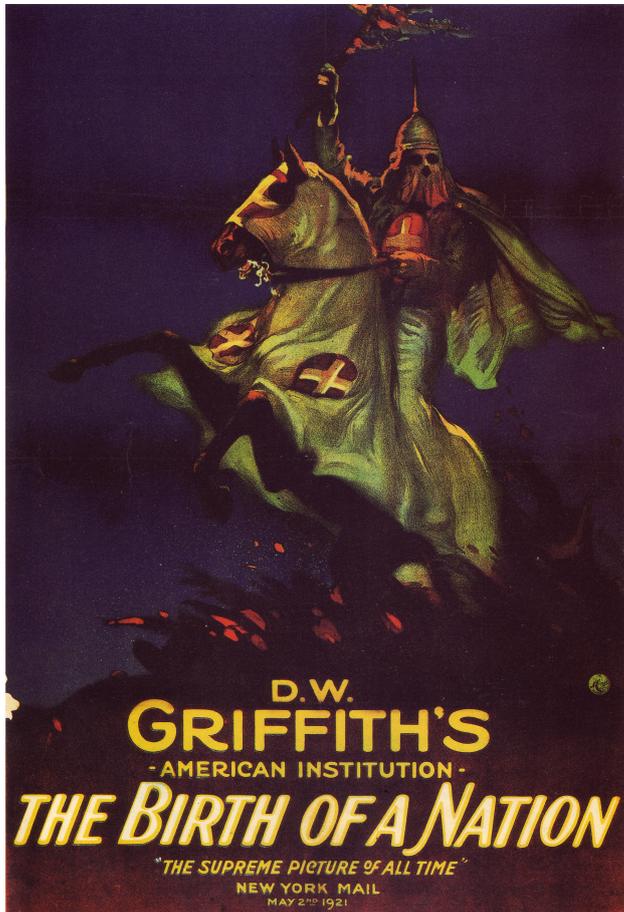


Abbildung 1: (Kisch 1992)

David Wark Griffith schuf mit seinem Film *The Birth of a Nation* (1915) ein filmhistorisch äußerst wichtiges, jedoch geschichtlich und politisch gesehen sehr fragwürdiges Werk. *The Birth of a Nation* demonstrierte was Hollywood-Kino sein kann: Blockbuster-Ticketverkäufe und ungeheure mediale Aufmerksamkeit. Bis dahin beschränkte sich der nord-amerikanische Film auf Kurzfilme, die aus zwei oder drei Filmrollen bestanden, und nicht länger als fünfzehn Minuten dauerten. Die Macht des Films, kann als Vorreiter des Hollywoodkinos gesehen werden.

„*The Birth of a Nation* was rehearsed for six weeks, filmed in nine, later edited in three months, and finally released as a record-breaking hundred thousand dollar

spectacle, twelve reels in length and over three hours in running time.“¹⁶⁸

Auch filmtechnisch hat Griffith neue Wege beschritten. Er hat *close-up*, *cross-cutting*, *rapid-fire editing*, *splitscreen shot* und realistische und impressionistische Beleuchtung benutzt und entwickelt. Die Schlusszene, der letzte Ritt des Ku Klux Klans war der Höhepunkt dieses Propagandafilms. Beleuchtung und Schnitt waren so durchdacht verwendet worden, dass berichtet wird, das Publikum wäre während der Vorstellung von seinen Plätzen aufgesprungen und hätte den weißen Helden zugejubelt.¹⁶⁹

D.W. Griffith war überzeugt, in seinem Film die historische Wahrheit zu zeigen. Eine Reihe von Szenen beruhen auf historischen Stichen und Fotos. Doch werden vor allem die historischen Ereignisse falsch und verdreht dargestellt.

Die Filmanalysen im Hinblick auf Repräsentation von Rassismus im Film haben sich über die Jahre verändert.

„One such issue is the relationship between the aesthetics of artistic value of a film, and its dissemination of ideology – in this case the ideology of racism. *The Birth of a Nation* is all too often given its status within film history despite its participation in the process of racism. There is a pervasive attitude that Griffith's film is great art, and that the lamentable and even objectionable racist material can be separated from that.“¹⁷⁰

Viele Filmkritiker beschäftigen sich mit dem Film nur im Hinblick auf seine Technik ohne dabei das Thema des Rassismus zu berühren, als könnte man beides voneinander trennen.

„It is as though the film's many celebrated rhetorical achievements and its substantial defamation of Blacks were isolated issues, discussible as if they belonged to two separate films.“¹⁷¹

Die Trennung von Filmästhetik und Rassismen hat eine ideologische Funktion. Die Ästhetik dient nicht nur dazu die ideologische Motivation zu verschleiern, sondern im besonderen bei *The Birth of a Nation*, spielt sie eine große Rolle soziale Bedeutungen zu unterdrücken. Indem man die Ästhetik nur auf seine Rhetorik beschränkt verliert der Film

¹⁶⁸ Donald Bogle (1989). S.10

¹⁶⁹ schreibt Donald Bogle in *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, New. exp. (New York: Continuum, 1989).

¹⁷⁰ Vincent F. Rocchio, *Reel Racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro-American Culture* (Boulder: Westview Press, 2000). S.29

¹⁷¹ Clyde Taylor, „The Re-Birth of the Aesthetic in Cinema,“ in *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996). S.16

seine maßgebende Mitwirkung in der Bildung von Stereotypen.

„For southerners like Griffith, the idea of free Blacks, no longer tied to rural areas, demanding jobs was abhorrent. His film tells whites how to handle such a menace to society: repression by groups such as the Ku Klux Klan.“¹⁷²

Nicht erst nachdem sich kritische Filmhistoriker mit dem Thema auseinandersetzen gibt es die Debatte um die „versteckten Rassismen“ in *The Birth of a Nation*. Schon 1915 gab es Proteste unter den afroamerikanischen Kinobesuchern. Die NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) beschwerte sich über den Film. Griffiths behauptete bis an sein Lebensende, seine Intention sei nicht rassistisch gemeint gewesen. Er verstand die Aufruhr um seinen Film nicht. Er sah in der Handlung des Films nur die Geschichte des Bürgerkrieges.

Doch die Aussage eines Films hängt nicht nur von seiner Intention ab, sondern von der Leseweise und dem Zusammenhang zwischen Signifikant und seiner Konstruktion durch verschiedene Kodes. Die Konnotation, die um den Signifikanten *race* konstruiert wurde, scheint heutzutage offensichtlich.

„(...) this is not because audiences are more sophisticated than spectators of the past, but because the „truths“ that grounded the process of racism in the past – Afro-Americans are uncivilized and animalistic, Afro-Americans are biologically less intelligent than whites - have been by and large discredited by all but the most fanatic (...)“¹⁷³

Heute sehen wir den Film mit anderen Augen. Die Kodes von damals, die mit bestimmten Bedeutungen behaftet wurden, sind verschwunden. Sie zeigen dem Publikum was zur Zeit von *The Birth of a Nation* als akzeptierte „Realität“ galt.

„(...) although the abandoned codes of the past may seem obvious and artificial today, their reemergence into other forms, or their transformation into other codes are far less visible and meet with far less resistance (...)“¹⁷⁴

The Birth of a Nation kann als Beispiel genommen werden, um zu zeigen, mit welchen Kodes und welchen Strukturen der Begriff *race* behaftet wurde.

Lewis Jacobs fasst die soziale Botschaft des Films sehr gut zusammen:

¹⁷² Jesse Algeron Rhines (1996). S.15

¹⁷³ Vincent F. Rocchio (2000). S.31

¹⁷⁴ Ebd. S.31

„The film was a passionate and persuasive avowal of the inferiority of the Negro. In viewpoint it was, surely, narrow and prejudiced. Griffith's Southern upbringing made him completely sympathetic toward Dixon's exaggerated ideas, and the fire of his convictions gave the film rude strength. At one point in the picture a title bluntly editorialized that the South must be „safe“ for the whites. The entire portrayal of the Reconstruction days showed, the Negro, when freed from white domination, as arrogant, lustful, villainous. Negro Congressmen were pictured drinking heavily, coarsely reclining in Congress with bare feet upon their desks, lustfully ogling the white women in the balcony. Gus, the Negro servant, is depicted as a renegade when he joins the emancipated Negroes. His advances on Flora, and Lynch's proposal to Elsie Stoneman, are overdrawn to make the Negro appear obnoxious and audacious. The Negro servants who remain with the Camerons, on the other hand, are treated with patronizing regard for their faithfulness. The necessity of the separation of Negro from white, with the white as the ruler, is passionately maintained throughout the film.“¹⁷⁵

9.1 Handlung

The Birth of a Nation von D. W. Griffith basiert auf den Romanen *The Leopard's Spots* und dem Theaterstück *The Clansman*¹⁷⁶ von Thomas F. Dixon Jr.

Der Film spielt in der Zeit vor und während des amerikanischen Bürgerkriegs, und endet in der Zeit des Wiederaufbaus, der *reconstruction* in den Südstaaten der USA.

Der Stummfilm ist in zwei Akte geteilt. Der erste Akt spielt in der Vor-Bürgerkriegszeit. Es werden zwei Familien vorgestellt: die Stonemans, bestehend aus dem Sklavereieigener und Kongressabgeordneten Austin Stoneman, seinen zwei Söhnen und seiner Tochter Elsie. Die zweite Familie, die Camerons, sind eine typische Südstaatenfamilie. Zu ihnen zählen die Töchter Margaret und Flora und drei Söhne, unter ihnen Ben.

Die Söhne der Familie Stoneman besuchen die Camerons in ihrer Südstaaten Residenz. Der älteste Sohn der Stonemans verliebt sich in Margret Cameron und Ben schwärmt für Elsie Stoneman. Als der Bürgerkrieg beginnt müssen alle jungen Männer dem Militär beitreten.

Eine afroamerikanische Bürgerwehr bedroht das Haus der Camerons, doch sie können gerettet werden. Eine Truppe von Soldaten der Südstaaten kann die Gegner in die Flucht schlagen. In der Zwischenzeit fallen der jüngste Sohn der Stonemans und zwei Camerons im Krieg. Ben Cameron wird verwundet und als Held gefeiert. Er erhält den Spitznamen

¹⁷⁵ Lewis Jacobs, *The rise of the American film; a critical history* (New York : Brace and Company , 1939). S15

¹⁷⁶ Thomas Dixon, *The clansman: an historical romance of the Ku Klux Klan* (New York: A. Wessels, 1907).

„the little Colonel“. In einem Spital in den Nordstaaten trifft Ben wieder auf Elsie Stoneman, die dort als Krankenschwester arbeitet.

Der Krieg endet und Abraham Lincoln wird im Ford's Theater ermordet.

Im zweiten Akt reisen Stoneman und sein schwarzer Protegé Silas Lynch nach South Carolina. Afroamerikanische Truppen marschieren durch die Strassen. Während der Wahlen, sieht man Weiße wie sie von Afroamerikanern von der Wahlurne weggestoßen werden. Die neu gewählte afroamerikanische Legislatur verabschiedet Gesetze, die zum Beispiel Ehen zwischen schwarzen und weißen Bürgern erlauben.

In der Zwischenzeit entwirft Ben einen Plan um den schwachen Süden aus den Händen der Afroamerikaner zu befreien, indem er den Ku Klux Klan ins Leben ruft. Elsie ist verärgert durch seine Mitgliedschaft.

Gus, ein ehemaliger Sklave mit Bildung bittet Flora um ihre Hand. Verängstigt durch Gus Ambitionen flieht Flora in den Wald, gefolgt von Gus. Als sie an einer Klippe von ihrem Verfolger in die Enge getrieben wird, springt sie in den Tod. Daraufhin jagt der Ku Klux Klan Gus. Sie befinden ihn für schuldig und töten ihn. Danach legen sie seinen Körper vor Gouverneur Silas Lynchs Hauseingang. Lynch will Vergeltung und befiehlt eine Zerschlagung des Klans. Die Camerons flüchten vor den afroamerikanischen Truppen und verstecken sich in einer kleinen Hütte.

Währenddessen versucht Lynch, Elsie Stoneman zur Heirat zu zwingen. Verkleidete Klansmänner entdecken die Situation und holen Verstärkung. Der Klan eilt in voller Größe herbei, rettet Elsie und vertreibt die tobenden Afroamerikaner.

Zur gleichen Zeit umzingeln Lynchs Truppen die Hütte, in welcher sich die Camerons versteckt halten. Aber auch diesmal kann der Klan sie noch rechtzeitig befreien. In einem großen Fest feiern die Klansmänner ihren Sieg.

In der darauffolgenden Szene sieht man die nächste Wahl, in der der Klan wieder das Wahlrecht für Afroamerikaner abschafft und die schwarzen Truppen entwaffnet. In der letzten Sequenz wird die Doppelhochzeit von Phil Stoneman mit Margaret Cameron, und Ben Cameron mit Elsie Stoneman, gefeiert.

Der Film schließt mit zwei allegorischen Bildern. Das erste Bild zeigt Menschenmassen unterdrückt von einem Kriegsgott. Das zweite eine friedvolle Stimmung mit dem Bild von Christus. Der letzte Zwischentitel sagt: "Dare we dream of a golden day when the bestial War shall rule no more? But instead-the gentle Prince in the Hall of Brotherly Love in the City of Peace."¹⁷⁷

¹⁷⁷ Vergl. Vincent F. Rocchio (2000).

9.2 Stereotype Charaktere in *The Birth of a Nation*

Griffith hat in seinem Film drei Stereotypen verwendet. Jede dieser Rollen hat ihre Aufgabe. Die ersten beiden, die dem Publikum vorgestellt werden sind eine *Mammy* und ein *Uncle Tom*. Sie bleiben der Cameron Familie bis zum Ende treu. Sie verteidigen die Familie sogar gegen die Rebellen und setzen damit ihr eigenes Leben aufs Spiel. Andere Nebendarsteller wie Sklaven, die auf der Straße tanzend zu sehen sind, unterstreichen noch weiter das Bild, das Griffith erzeugen will. Er propagiert den Mythos des zufriedenen Sklaven, der sich glücklich schätzen kann von seinen niederen Instinkten befreit und zivilisiert worden zu sein. Die Naivität der Afroamerikaner wird unterstrichen.

Viele Filme danach nahmen das Bild dieses Typen von Sklaven auf: *Huckleberry Finn* (1931)¹⁷⁸, *Broadway Bill* (1934)¹⁷⁹ und viele weitere.

Der *Black Brute* Charakter zeigt sich in den namenlosen Darstellern, die den Ort verwüsten und wild um sich schlagen. Sie gehen auf Camerons treuen Diener los, vertreiben Weiße aus dem Ort, halten Plakate für gleichberechtigte Ehe hoch. Sie verkörpern den schwarzen Nordstaaten-Soldaten.

Ein dritter Typus war der *Black Buck*. Lynch und Gus gehören dieser Kategorie an. Griffith bestärkte in diesen beiden Figuren den Mythos des sexuell überlegenen, lüsternen afroamerikanischen Mannes. Aber auch die Angst des Weißen, dass jeder dunkelhäutige Mann sich nach einer weißen Frau sehnt. Dem zugrunde liegt der Glaube, dass die weiße Frau der Inbegriff von Reinheit, Schönheit und Stärke ist. Es war kein Zufall, dass Griffith die blonde Schauspielerin Lillian Gish für die Rolle der Elsie Stoneman engagierte. Er stellte bildlich den altbekannten Kampf zwischen Gut und Böse dar.¹⁸⁰

Die *Black Bucks* in *The Birth of a Nation* werden weniger menschlich als mehr animalisch charakterisiert. Ihre Handlungen sind nicht abzusehen. Besonders verdeutlicht durch den versteiften Körper des *Black Bucks*, als er sich im selben Raum mit einer weißen Frau befindet. Es entsteht der Eindruck dass, durch ihre Anwesenheit es bei ihm zu sexueller Erregung kommt. Mit der rassistischen Darstellung schürte Griffith nur den herrschenden Hass der Bevölkerung auf Afro-Amerikaner.

¹⁷⁸ *Huckleberry Finn*, directed by Peter H. Hunt, 1931.

¹⁷⁹ *Broadway Bill*, directed by Frank Capra, 1934.

¹⁸⁰ Vergl. Vincent F. Rocchio (2000).

Der weibliche Stereotyp ist die Halb- Afroamerikanerin Lydia. Sie ist die Mätresse des weißen Sklavereieigners Senator Stoneman. Die Figur der Lydia ist die einzige leidenschaftliche weibliche Rolle im Film. Sie verkörpert eine Frau, die nach Macht strebt und sich nicht als unterdrückte schwarze Frau abstempeln lassen will. Sie hat einen Hass auf Weiße. Griffith unterteilte die dunkelhäutigen Frauen sogar in Kategorien aufgrund der Nuancen ihrer Hautfarbe. Lydia, sowie die *Mammy* werden von weißen Schauspielerinnen in *blackface* dargestellt. Die *Mammy* hat eine dunklere Hautfarbe und ist übergewichtig. Lydia hingegen ist jünger, nicht ganz so dunkel und kann somit als Sexobjekt dienen. Die begehrteste Halb-Afroamerikanerin wurde in späteren Filmen öfters als „karamelfarben“ mit *caucasian features* bezeichnet. Als schön und begehrtest wurde eine afroamerikanische Frau erst dann bezeichnet, wenn sie dem weißen Schönheitsideal so nah wie möglich kam. Diese Unterteilung von Griffith hielt noch lange bis in die siebziger Jahre an, als das Selbstbewusstsein der afro-amerikanischen Bevölkerung stieg.¹⁸¹

9.3 Kritik an Birth of a Nation

Die rassistische Darstellung der afroamerikanischen Charaktere in *The Birth of Nation* sprach sich schnell herum. Bei der Film Premiere in New York, Chicago und Boston Films organisierte der NAACP Demonstrationen. Mehrere Bürgerrechtsbewegungen und religiöse Gruppen schlossen sich der Bewegung an und demonstrierten gegen die Veröffentlichung und Aufführung. Während Afroamerikaner in den Norden zogen, wurde der Film auch Werkzeug zur Rekrutierung für Ku Klux Klan Sympathisanten in New York, Chicago und anderen Städten genutzt. Letztendlich wurde, die Aufführung des Films in fünf Staaten und neunzehn Städten verboten.¹⁸²

Kritiker sagten, der Film steigere die Popularität des Ku Klux Klans und könnte die Zuseher beeinflussen. 1946 verschloss das Museum of Modern Art, New York sogar kurzfristig den Film.¹⁸³

Durch seine kontroverse Wirkung und die Proteste wollte niemand mehr in Hollywood einen afroamerikanischen Bösewicht zeigen. Die Filmfirmen mieden diesen Charakter um nicht Angriff von Feindlichkeiten zu werden. Demzufolge wurden afroamerikanische Männer nur noch für komische Rollen gecastet.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vincent F. Rocchio (2000).

¹⁸³ Donald Bogle (1989). S.16

9.4 Analyse - Inszenierung der weißen Überlegenheit

Im Gegensatz zu Griffiths Behauptungen der Film sei nicht rassistisch gemeint, sondern beschäftige sich mit dem Krieg und Aufbau von Amerika, demonstriert gleich die erste Szene das Hauptaugenmerk. Nämlich die Kategorie *race*. Das Publikum wird in die Handlung, nicht etwa mit der Vorstellung der Hauptcharaktere eingeführt, sondern mit einer historischen These (dem ersten Zwischentitel): „*The bringing of the African to America planted the first seed of disunion.*“¹⁸⁴ Danach sieht der Zuseher einen Sklavenmarkt. Es werden noch etliche weitere Beispiele im Film angeführt die *race* als Hauptsignifikanten haben. Man könnte sogar sagen, dass es fast unmöglich ist eine einzige Szene zu finden, in welcher die Herkunft der Figuren nicht von Bedeutung ist.

Die Art und Weise mit der die Erzählung beginnt zeigt, dass der Fakt, dass Afrikaner nach Amerika gebracht wurden, wichtig ist für die Entwicklung der Geschichte. Dazu kommt, dass Sklaven als Problem bezeichnet werden. Es wird jedoch nicht klar erläutert wer daran Schuld trägt. Das Bild, das nach dem Zwischentitel folgt impliziert, dass die Afrikaner selbst Schuld an ihrer Versklavung sind.¹⁸⁵

Die erste Einstellung wirkt wie ein Tableau. Die Charaktere sind statisch im Bild angeordnete und von einem matten Schimmer eingerahmt. Es gibt kaum Bewegung. Der Rahmen hat die Aufgabe den Fokus auf die Mitte zu lenken. Hier sehen wir afrikanische Sklaven mit nackten Oberkörpern, die von beiden Seiten von Sklavenhändlern, manche mit Peitschen, flankiert werden. Im Vordergrund, in der Mitte, sieht man einen Pfarrer, der ein Gebet spricht. Der erste Sklave steht gebeugt vor ihm, der Zweite sieht ihn verwundert an, und der Dritte blickt um sich.

Verschiedenste Elemente werden verwendet um die Unterschiede zwischen den Sklaven und ihren Herren in dieser Einstellung zu verdeutlichen. Das erste ist Kostüm. Die Weißen sind vollkommen bekleidet im kolonialistischen Stil. Sie stellen die Zivilisation dar. Sie tragen Hüte, Hemden mit Rüschen, Schuhe oder Stiefel. Sogar der barfüßige Sklavenhändler trägt eine Weste und hat keinen nackten Oberkörper wie die afrikanischen Sklaven.

Auch durch die Bewegung der Charaktere und ihren Gesichtsausdruck werden

¹⁸⁴ D. W. Griffith and Frank G. Woods, *The Birth of a Nation*, directed by David Wark Griffith, Kino International Corp., 1992. (00:01:42)

¹⁸⁵ Vergl. Vincent F. Rocchio (2000).

Unterschiede ihrer Herkunft verdeutlicht. Obwohl es nur minimale Handlung gibt, ist der Ausdruck der weißen Darsteller selbstbewusst und sicher. Sie wissen was sie hier wollen und was sie zu tun haben. Die Afrikaner hingegen verhalten sich passiv und unsicher. Sie wissen nicht was sie erwartet.

All diese Elemente in Verbindung mit den Zwischentiteln suggerieren dem Zuseher, dass die Afrikaner selbst Schuld an ihrer Versklavung sind. Wie der erste Zwischentitel schon sagt, wurden die Afrikaner in die USA „gebracht“, nicht gezwungen. Das wird noch von der danach gezeigten Szene unterstützt. Weiters zeigt ihre Passivität in der ersten Szene, dass sie sich ihre Versklavung selbst zuzuschreiben haben, denn wären sie aktiver hätten sie sich nicht in diese unterlegene Position gebracht.

„(...) the film brings to bear several different elements to convey meanings about race that are clearly to the accuser's benefit and at the victim's expense: Africans themselves are to blame not only for slavery, but for the problems that slavery caused white people – problems that will be shown as the film continues.“¹⁸⁶

Der Film präsentiert sich selbst als eine objektive Erzählung der Geschichte indem er Kodes verwendet die wahrheitsgemäße Darstellung der Ereignisse unterstreichen.

Ein gutes Beispiel dafür ist die „*raid-on-Piedmont*“ Szene. In dieser Szene wird die Zerstörungswut der ehemaligen Sklaven demonstriert. Zu Beginn wird wieder mit einem Zwischentitel in die Sequenz eingeführt: „*Piedmont scarred by the war. An irregular force of guerillas raids the town. The first negro regiments of the war were raised in South Carolina.*“¹⁸⁷

Hier wird der Zwischentitel dem Publikum als historische Tatsache vorgesetzt, der die narrativen Ereignisse beschreibt. Es folgt eine Szene in der Piedmont als ruhige idyllische Stadt vorgestellt wird, die durch einmarschierende Truppen von schwarzen Soldaten verwüstet wird. Die Soldaten erschießen Zivilisten, überfallen Häuser und töten jeden, der sich ihnen in den Weg stellt. Die Szene wird von dem Chaos beherrscht, das die gesetzlosen ehemaligen Sklaven verursachen.

Obwohl die Szene sehr kurz ist, ist sie doch signifikant für den Film. Sie bietet eine lebhaftige Präsentation von Afroamerikanern außer Kontrolle, die das Leben und den Besitz von Weißen bedrohen. Auch fehlt bei der Aktion die militärische Motivation. Es wird überfallen und Häuser werden in Brand gesteckt, ohne jeglichen Plan. Diese Szene funktioniert als Konstruktion der Bedeutung von Destruktion. Als die schwarzen

¹⁸⁶ Vincent F. Rocchio (2000). S.34

¹⁸⁷ The Birth of a Nation (1915), (00:35:55)

Aufständischen vom Eintreffen der konföderierten Soldaten erfahren, ergreift sie die Panik und sie beginnen sich schnellstens zurückzuziehen.

Generell ist hier schon zu sehen, mit welchen Eigenschaften die beiden sich gegenüberstehenden Gruppen behaftet sind. Den Konföderierten werden positive Bilder zugeschrieben. Sie haben den Frieden, und somit die Zivilisation wiederhergestellt.

Schon zu Beginn des Films werden die Camerons als eine der beiden Familien vorgestellt um die sich die Handlung entwickelt. Während der Einführung der Charaktere, schneidet der Film zu einem *close-up* von zwei spielenden Hundewelpen zu Füßen von Cameron. Er hebt eine Katze auf und platziert sie auf einem der Welpen. Sofort beginnt ein Kampf zwischen den Tieren. Diese kleine Sequenz funktioniert als Analogie auf die herrschende Situation. Sie soll demonstrieren, dass das Vermischen der Ethnien nur zu Unruhe führt, und es besser ist, Schwarz und Weiß zu trennen.¹⁸⁸

Auch die nächste Szene etabliert die Struktur einer Problemlösung und wird später noch im größeren Ausmaß durchgeführt. Ein Wagen voll besetzt mit Sklaven fährt am Haus der Camerons vorbei, als zwei Sklavenkinder von ihm herunterfallen. Diese Aktion impliziert, eine Unbeholfenheit und Unfähigkeit sich am Wagen festzuhalten, als Resultat ihrer primitiven Herkunft. Die Kinder werden dann für ihre Dummheit von einem älteren schwarzen Mann mit einem Stock bestraft. Diese einfache Szene zeigt hier klar, dass es für Afroamerikaner unmöglich ist sich in die moderne amerikanische Gesellschaft einzufügen, aufgrund ihrer Unterlegenheit und dass man auf solches Verhalten nur mit Gewalt antworten kann.¹⁸⁹

Der Platz, der den Afroamerikanern zugewiesen wird, ist unmissverständlich definiert. In einer Szene werden die Gäste der Camerons auf eine Plantagentour mitgenommen. Wir sehen Sklaven, die Baumwolle Pflücken. Als die Hauptcharaktere ins Bild treten, werden sie strategisch im Vordergrund platziert. Sie bilden den Rahmen für die weißen Hauptdarsteller.

Danach wird ein Zwischentitel eingeblendet: „In the slave quarters. The two-hour interval given for dinner, out of their working day from six till six.“¹⁹⁰ Die darauffolgende Einstellung zeigt Cameron, der seine Gruppe zu einer Ansammlung von Sklaven führt. Einer der Sklaven schüttelt ihm die Hand und bietet Cameron einen Platz an. Cameron lehnt ab, aber bekundet sein Interesse. In der Zwischenzeit haben die Sklaven begonnen zu klatschen und zu tanzen. Es wird sichtbar, dass sie dankbar sind, ihre weißen Gäste

¹⁸⁸ Vergl. Vincent F. Rocchio (2000).

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ The Birth of a Nation (1915), (00:14:19)

unterhalten zu können. Der Zwischentitel vermittelt dem Zuseher, dass wir jetzt einen Einblick in das Leben der Sklaven der Plantage bekommen. Doch wir sehen nur eine verklärte Darstellung einer Szene in Bezug auf ihr Verhältnis mit den Gutsherren. Anstatt auf die Missstände aufmerksam zu machen, wählt Griffith eine Szene der glücklich wirkenden Sklaven.

Als letztes Beispiel für die von Natur aus gegebene Unterlegenheit und animalistischen Instinkte ist die Figur der Lydia Brown, die schwarze Haushälterin des Kongressabgeordneten Stoneman. Ihr Charakter wird mit einer Szene eingeführt, in der sie von einem besseren Leben träumt, und durch die Ankunft eines weißen Senators unterbrochen wird. Sie findet Gefallen an ihm und wird erregt. Ihr Verhalten spitzt sich zu, und am Ende wirft sie sich in hysterischer und extatischer Weise auf den Boden. Sie reißt an ihrer Kleidung, fasst sich an den Busen und leckt an ihrer eigenen Hand. Diese Handlung erinnert an animalische Sexualität, die sich aus dem Nichts zu entwickeln scheint. Diese Szene unterstreicht noch einmal die Absicht mit welcher der Film dem Zuseher präsentiert wird. Der Vergleich zu den anderen weißen Charakteren, die nicht so ein Verhalten an den Tag legen, verdeutlicht dass die Ursache dafür in ihrer *blackness* liegt. Der Film setzt die schwarze Hautfarbe mit dem Vorurteil des von Natur aus unzivilisierten Menschen gleich.¹⁹¹

Weiters werden nicht nur durch den Signifikanten *race* die Charaktere definiert, sondern auch durch die rethorische Umsetzung der Zwischentitel. Sie stellen sich als autoritäre unmissverständliche Stimme der Geschichte dar. Verstärkt wird dies noch durch die mise-en-scène, wie Kostüme oder Schauplätze. Der Film mischt erfundene Geschehnisse mit historischen Ereignissen und Zitaten von Bekannten Historikern. Griffith untermalt mit diesen echten Geschichtsereignissen die Handlung und will den Zuseher von der Authentizität des Films überzeugen.

Durch den Film hindurch verwendete Griffith eine durchdachte Mischung Geschichte und fiktiver Handlung. Mit dem Auftreten des Ku Klux Klans verschwimmen die Grenzen bis zur Unkenntlichkeit zwischen Realität und Erfindung.

Der Klan wird im besten Licht als Retter dargestellt.¹⁹² Als in einer Szene Mitglieder des Klans eine Straße hinab reiten, versteckt sich eine Gruppe von schwarzen Union-Soldaten hinter Bäumen, um den Klan zu attackieren. Diese Szene ist bezeichnend für die

¹⁹¹ Vergl. Vincent F. Rocchio (2000).

¹⁹² Ebd.

Rhetorik der Rechtfertigung. Obwohl der Klan bewaffnet ist, waren sie nicht in die Gewalttätigkeiten verwickelt. Der Angriff ging von den schwarzen Soldaten aus. Daraus schließt der Zuseher, dass die Gewalt, die vom Klan ausgeübt wird, gerechtfertigt im Sinne der Verteidigung ist.

In der „Jagd auf Gus“- Szene im zweiten Teil des Films, ist wie bei der Piedmont- Szene aus dem ersten Teil, blackness eine Bedrohung für die Jungfräulichkeit der weißen Cameron Frauen. Hier wird die Gefahr präsentiert, die von afroamerikanischen Männern ausgeht: „Die unkontrollierbare Lust von schwarzen Männern auf weiße Frauen.“¹⁹³

Mit diesen beiden Szenen wird deutlich, dass es schwer ist die Filmästhetik von der Bedeutung zu trennen. In der Piedmont- Szene wird durch *crosscutting* zwischen den tobenden schwarzen Soldaten, den tugendhaften Mädchen und den Rettern, der Confederate Army hin und her geschnitten. Die Handlung entwickelt sich um die Bewahrung der Tugendhaftigkeit der Frauen und Schutz vor der afroamerikanischen Sexualität. Zu bemerken ist, dass die Eigenschaften der Cameron Frauen dem Zuseher genau beschrieben wurden, sodass das Publikum sich leicht mit ihnen identifizieren kann. Auf der anderen Seite hingegen, sehen wir einen undefinierbaren Mob mit ausschließlich negativen Attributen wie Gewalt, Zerstörung, Grobheit. Dem Zuseher wird gar keine andere Möglichkeit gegeben, als sich mit den weißen Hauptdarstellern zu identifizieren. Die Auflösung der Personalisierung der *black identity* stellt klar, welche Position der Film einnimmt.¹⁹⁴

In mehreren Szenen wird die Aggression ausgehend von Weißen gegen Afroamerikaner, mit der Bedrohung der männlichen Sexualität, gerechtfertigt. Ihren Höhepunkt findet der Film in der Szene als die kleine Tochter der Camerons von Gus, dem abtrünnigen schwarzen Soldaten in die Wälder verfolgt wird. Er beschließt sie zu heiraten doch sie flüchtet aus Angst vor seiner Sexualität und wählt den Freitod, bevor Gus sie vergewaltigen kann. Auch hier wird wieder durch *crosscutting* Spannung erzeugt. Doch diesmal schafft es der Colonel nicht sie zu retten. Diese narrativen Ereignisse rechtfertigen das Verhalten des Klans: das Lynchen von Gus.

„In constructing an epic that is intended to center around the war and Reconstruction, Griffith created a film where identification is reserved for whites and excludes blacks. The structure of the film’s narrative and its strategies of

¹⁹³ Vergl. Vincent F. Rocchio (2000).

¹⁹⁴ Vergl. Ebd.

identification thus deny the very existence of the black spectator.“¹⁹⁵

Nicht nur wird die Existenz des afroamerikanischen Publikums verneint, sondern auch die des afroamerikanischen Schauspielers. Alle Hauptdarsteller wurden mit weißen Schauspielern besetzt. Auch die, die eigentlich schwarz wären. Das markanteste Beispiel ist Gus, ein weißer Schauspieler in *blackface*. Die Konstruktion des Films verneint beides, die Existenz des schwarzen Schauspielers und Zusehers.

Die Konstruktion von *blackness* wird hier noch abegerundet durch die *crossover*-Charaktere. Zwei frühere Sklaven der Cameron Familie sind bei ihnen geblieben und können als „*faithful souls*“ bezeichnet werden. Durch diese unter Vorbehalt positiven Bilder von Afroamerikanern versucht der Film eine nicht ganz einseitige Darstellung von Afroamerikanern zu vermeiden. Er gibt eine Lösung „by showing instead an image of solution to blacks being uncivilized: obedience and loyalty to upstanding white people.“¹⁹⁶

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich der Film auf die Bedrohung durch Afroamerikaner konzentriert. Ob als sexuelle Gefährdung, oder körperliche Bedrohung auf die Hauptcharaktere. Die Camerons werden Opfer der afroamerikanischen Anarchie und müssen sich in einer Hütte verschanzen. Diese Konstruktion der narrativen Dynamik, rechtfertigt die Notwendigkeit der Verwendung von Gewalt zur Wahrung des Friedens.

¹⁹⁵ Vincent F. Rocchio (2000). S.47

¹⁹⁶ Ebd., S.48

10 Entwicklung des afroamerikanischen Films bis heute

Ende der 1960er Jahre entstand als Antwort auf die Bürgerrechtsbewegung und das neu erlangte Selbstbewusstsein der afroamerikanischen Bevölkerung ein eigenständiges Kino. Diese Filme wurden unter dem Begriff *Blaxploitation*¹⁹⁷ zusammengefasst. Die negativen schwarzen Stereotypen verschwanden mit der Zeit und erlaubten eine neue Darstellungsweise. Die Verdrängung der Production Code Administration 1968, erlaubte die Erschaffung dieses Genres. Filmemacher hatten mehr Freiheit Themen zu behandeln, die für sie wichtig waren. Das schwarze Publikum verlangte drastische Veränderungen betreffend der Repräsentation von Afroamerikanern. Ausserdem war es eine gute Möglichkeit durch die große Nachfrage, für Hollywood finanziell an der neuen Sparte zu verdienen. Mit den Filmen *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* und *Shaft* erreichte 1971 Blaxploitation seinen Höhepunkt.¹⁹⁸

Donald Bogles beschriebene Stereotypen von Afroamerikanern verschwanden fast zur Gänze. Nur eine Figur hielt sich hartnäckig. Der *black buck* charakterisierte den brutalen Afroamerikaner, und tauchte in den Filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), *Shaft* (1971) und *Superfly* (1972), wieder auf. Den Filmemachern wurde vorgeworfen neue Stereotypen zu kreieren, indem Afroamerikaner gewalttätige Rollen wie Verbrecher, Zuhälter oder Drogendealer verkörperten. Das Bild des schwarzen Helden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich bis Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ins genaue Gegenteil verkehrt. Oscar Micheaux war ein Vorbereiter für den schwarzen Helden als Hauptfigur. Blaxploitation erlaubte die Dekonstruktion des klassischen afroamerikanischen Helden, indem er eine neue Identität auf der Leinwand bekam. Der Held hat großen Einfluss auf sein Publikum, welches sich mit ihm identifiziert. Er bietet die Möglichkeit die soziale Unterlegenheit zu bezwingen, und damit wurden neue moralische Standards gesetzt.¹⁹⁹

¹⁹⁷ *Blaxploitation* ist ein Terminus der von der amerikanischen Zeitschrift *Variety* verwendet wurde, um eine Folge von Spielfilmen, die von Beginn der 60' bis in die 70' Jahre für ein schwarzen Publikum produziert wurden, zu bezeichnen.

¹⁹⁸ Vergl. Manthia Diawara (1993).

¹⁹⁹ Ebd.

11 Fazit

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der auf Herkunft beschränkten Symbolik und Repräsentation Afroamerikaner durch das Medium Kino. Dabei liegt der Fokus auf den Anfängen des Films, dem Stummfilm. Dabei spielt die Kategorie *race* eine bedeutende Rolle in der heutigen Filmanalyse. *Race* wird in der nordamerikanischen Gesellschaft als Werkzeug verwendet um ein binäres wir/ ihr System zu schaffen. Die Charakteristika einer Gruppe werden meist durch das Fehlen solcher einer anderen Gruppe definiert. Deshalb kann man von einem ausschließenden Prinzip reden. Gefährlich werden diese vorhin angesprochenen Stereotypen, wenn sie sich auf den individuellen Menschen übertragen.

Für das Konzept von Identität ist es in den USA im besonderem unausweichlich zu einer vordefinierten Gruppe zu gehören. Basierend auf der ethnischen Herkunft wird ein „Label“ erstellt um sich als Individuum in eine Gruppe der amerikanischen Gesellschaft einzuordnen können.

Die visuelle Repräsentation und die soziale Konstruktion haben einen entscheidenden Einfluss auf die afroamerikanische Identität. Deshalb war es zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts für Afroamerikaner wichtig, durch die Werke von Oscar Micheauxs, starke, selbstbewusste Identifikationsmodelle zu angeboten zu bekommen. Sie erlaubten einen anderen Blickwinkel auf ihre Identität als die beschränkte Darstellung in *The Birth of a Nation* von D.W. Griffith.

Ich bin bestrebt im Rahmen meiner Diplomarbeit verständlich zu machen, dass visuelle Kultur große Einfluss auf die Wahrnehmung und Integration von spezifischen Gruppen hat.

Oscar Micheaux war seiner Zeit in vielem voraus. Er hatte eine moderne Auffassung von *blackness* und *difference*. Schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts präsentierte er Afroamerikaner als gleichwertige Bürger der amerikanischen Gesellschaft. Er ließ sie in Rollen wie Anwälte, Ärzte oder Lehrer auftreten, um so seinem Publikum ein neues Selbstbewusstsein zu schaffen, anstatt sich auf ihre Schwächen zu konzentrieren und nur ein minderes Abbild weißer Gesellschaft zu zeigen. Der Unterschied in Micheauxs Arbeit zu dem des Studiosystems, liegt in der Konzentration auf dem Gegensatz zwischen Gut und Böse, als der Unterscheidung in Weiß und Schwarz. Die Theorie der *difference*

und/oder *otherness* wird dadurch relativiert und kann auf jede Sichtweise anders angewendet werden. Es stellt sich nicht mehr die Frage ob es sich bei *difference* um die Unterscheidung zwischen Schwarz und Weiß handelt, zwischen dem Guten und dem Bösen, oder zwischen dem guten und bösen Charakteren unter den Afroamerikanern auf der eine Seite und den Weißen auf der anderen Seite. Das bringt mich zur Frage, ist die Einteilung in Kategorien, wirklich von Bedeutung.

Race und *gender* sind unvermeidlich miteinander verbunden. Das amerikanische Stummfilmkino kreierte schwarze Männer- und Frauen- „Typen“ und weiße Männer- und Frauen „Typen“. *Race* and *gender* wurden um Menschen mit stereotypen Eigenschaften einzuteilen. In den Stummfilm- Studioproduktionen (von Weißen geführt) konnten Afroamerikaner nicht ohne die Kontrolle und Disziplin der Weißen funktionieren. Die Mehrheit der *all-black productions* (mit Ausnahme von Oscar Micheaux) erzeugte auf der Leinwand eine Utopie einer afroamerikanischen Gesellschaft, abgetrennt von der Kontrolle und Herrschaft der weißen Welt.

Vorsicht ist geboten wenn diese Stereotypen auf den Einzelnen übertragen werden. Die Mehrheit der euro-amerikanischen Filmproduktionen impliziert, dass Afroamerikaner von Natur aus frech, träge, dumm, animalisch und primitiv wären. Ab 1912 begannen afroamerikanische Filmemacher diesen Porträts zu widersprechen, indem sie Afroamerikanern mit positiven Eigenschaften behafteten. Das konnte auch als Attacke gegen die euro-amerikanische Darstellungsweise und Degradierung der Afroamerikaner gewertet werden.

Der Filmemacher Oscar Micheaux ging noch einen Schritt weiter und porträtierte nicht nur alternative Versionen schwarzer Lebensweise, sondern griff auch gleich das vorherrschende System der Rassentrennung, Gewalt und Diskriminierung an.

In seinem Buch *White* vertritt Richard Dyer das Argument, dass *whiteness* im Westen immer die „Norm“ impliziert. Dyer spricht von „race is something only applied to non-white peoples. As long as white people are not racially seen and normal [the binary construction] they/we functions as a human norm.“²⁰⁰ Das bedeutet, dass Hautfarbe auf zwei Ebenen arbeitet. Sie identifiziert nicht nur die Herkunft des Charakters auf der Leinwand, sondern sie kennzeichnet auch noch die damit verbundenen Eigenschaften. Die schwarzen und weißen Körper sind sichtbar, doch die damit verbundenen

²⁰⁰ Richard Dyer, *White* (London: Routledge, 2005). S.1

Konnotationen sind unsichtbar. Dyer argumentiert weiters, „This has provided its strength. Because whiteness carries such rewards and privileges, the sense of a border that might be crossed and a hierarchy that might be climbed has produced a dynamic that has enthralled people who had any chance of participating in it.“²⁰¹

Das Stummfilmkino sollte als Diskurs gesehen werden. Schwarze Filmemacher versuchten die Objektivierung der von weißen Regisseuren porträtierten Afroamerikaner zu widerlegen.

Im zwanzigsten und beginnenden einundzwanzigsten Jahrhundert sehen wir die visuellen Bilder des Kinos und Fernsehens als Quelle des Wissens. Die afroamerikanische filmische Selbstdarstellung wurde durch wirtschaftliche, soziale und politische Faktoren beeinflusst. Dessen ungeachtet waren Kinofilme ein entscheidendes Werkzeug den Mythos der schwarzen Unterlegenheit zu zerstören.

²⁰¹ Richard Dyer (2005). S. 20

12 Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Abel, Richard. *Silent Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

Allport, Gordon W. *The Nature of Prejudice*. Reading: Addison-Wesley Publishing Company, 1954.

Bernardi, Daniel. *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996.

Bhabha, Homi. "'The Other Question...'" *Screen* 24, no. 6 (1983): 18-36.

Blackmon, Douglas A. *Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans from Civil War to World War II*. New York: Doubleday, 2001.

Blanford, Steve, Barry Keith Grant, and Jim Hillier. *The Film Studies Dictionary*. London: Arnold, 2001.

Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*. New. exp. New York: Continuum, 1989.

Bowser, Pearl. "Oscar Micheaux's Body and Soul and the Burdens of Representation." *Cinema Journal* 39, no. 3 (Spring 2000).

Bowser, Pearl, Jane Gaines, and Charles Musser. *Oscar Micheaux and his Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Brundage, W. Fitzhugh. *Lynching in the New South*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

Butters, Gerald R., Jr. *Black Manhood on the Silent Screen*. Kansas: University Press of Kansas, 2002.

Carbine, Mary. "'The Finest Outside the Loop': Motion Picture Exhibition in Chicago's Black Metropolis, 1905-1928." In *Silent Film*, by Richard Abel. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

Cashmore, Ellis. "Dictionary of the Race and Ethnic Relations." London, New York, 1996.

Cohen, Lizabeth. "Encountering Mass Culture at the Grassroots: The Experience of Chicago Workers in the 1920s." *American Quarterly* 41:1, 1989.

Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*. New York: Oxford University Press, 1977.

de B'éri, Boulou Ebanda. *Mapping Alternative Expressions of Blackness in Cinema*. Bayreuth: Bayreuth African Studies Series 80, 2000.

Demny, Oliver. *Rassismus in den USA: Historie und Analyse einer Rassenkonstruktion*. 1. Aufl. Münster: Unrast, 2001.

Diawara, Manthia. *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993.

Dixon, Thomas. *The clansman: an historical romance of the Ku Klux Klan*. New York: A. Wessels, 1907.

Dyer, Richard. *White*. London: Routledge, 2005.

Everett, Anna. *Returning the Gaze, A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949*. Durham and London: Duke University Press, 2001.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1986.

Foucault, Michel. *Power/ Knowledge: Selected Interviews*. Edited by Colin Gordon. Brighton, Sussex: Harvester Press, 1980.

Franklin, John H., and jr., Alfred A. Moss. *Von der Sklaverei zur Freiheit. Die Geschichte*

der Schwarzen in den USA. Berlin: Ullstein Verlag, 1999.

Gaines, Jane. "Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux." In *Black American Cinema*, by Manthia Diawara. New York: Routledge, 1993.

Genovese, Eugene D., and Jordan Roll. *The World the Slaves Made*. London: Vintage Books, 1976.

Gray, Herman. "Television, Black Americans, and the American Dream." In *Critical Perspectives on Media and Society*, by Robert K. Avery and David Eason. New York: Guilford Press, 1991.

Green, J. Ronald. "'Twoness' in the Style of Oscar Micheaux." In *Black American Cinema*, by Manthia Diawara. New York: Routledge, 1993.

—. *With a Crooked Stick - The Films of Oscar Micheaux*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Grossman, James R. *Land of Hope: Chicago, Black Southerners, and the Great Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." In *Culture, Media, Language*, by Stuart Hall, 128-138. London: Routledge, 1980.

Henri, Florette. *Black Migration: Movement North, 1900-1920*. Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1976.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. London: Turnaround, 1992.

Jacobs, Lewis. *The rise of the American film; a critical history*. New York : Brace and Company, 1939.

Kisch, John. *A separate cinema: fifty years of black-cast posters*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1992.

Leab, Daniel J. *From Sambo to Superspade: The Black Experience in Motion Pictures*. London: Secker and Warburg, 1975.

Lehmann, Nicholas. *The Promised Land: The Great Black Migration and How It Changed America*. New York: Knopf, 1991.

Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Lutter, Christina, and Markus Reisenleitner. *Cultural Studies. Eine Einführung*. Vol. 0. Wien: Löcker, 2006.

Marden, Charles F., and Gladys Meyer. *Minorities in American Society*. New York: American Book Company, 1968.

Maynard, Richard A. *The Black Man on Film: Racial Stereotyping*. Rochelle Park, New Jersey: Hayden Book Company Inc., 1974.

Micheaux, Oscar. *The Conquest: The Story of a Pioneer*. Lincoln, Nebraska: Woodruff Press, 1913.

Noble, Peter. *The Negro in Films*. New York: Arno Press, 1948.

Reddick, Lawrence D. "Educational Programs for the Improvement of Race Relations: Motion Pictures, Radio, The Press and Libraries." *The Journal of Negro Education* XIII (Summer 1944).

Rhines, Jesse Algeron. *Black Film/ White Money*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

Rocchio, Vincent F. *Reel Racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro-American Culture*. Boulder: Westview Press, 2000.

Ross, Steven J. *Movies and American Society*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2002.

Sampson, Henry T. *Blacks in Black and White: A Source Book on Black Films*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1977.

Smith, Valerie (ed.). *Representing Blackness: Issues in Film and Video*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Stam, R., and L. Spence. "Colonialism, Racism and Representation: an Introduction." Edited by B. Nichols. *Movies and Methods* (University of California Press) II (1985): 632-48.

Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. Directed by Edwin C. Porter. Produced by Edison Manufacturing Company. 1903.

Taylor, Clyde. "The Re-Birth of the Aesthetic in Cinema." In *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*, by Daniel Bernardi. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996.

Young, Lola. *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*. London: Routledge, 1996.

Zeitschriften

Chicago Defender, Februar 1919.

Chicago Defender, März 1919.

Internetquellen

<http://library.nyu.edu/>

<http://www.nypl.org/locations/schomburg>

The Chicago Defender. <http://www.chicagodefender.com/> (accessed 12 14, 2009).

The Piney Woods School. <http://www.pineywoods.org/> (accessed 12 14, 2009).

Onlineartikel

Postmodern Blackness (bell hooks)

http://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Postmodern_Blackness_18270.html

(Zugriff: 12.13.2009).

Filmographie

Broadway Bill. Directed by Frank Capra. Performed by Myrna Loy, Walter Connolly, Helen Vinson, Douglass Dumbrille Warner Baxter. 1934.

Huckleberry Finn. Directed by Peter H. Hunt. Performed by Frederic Forrest, Lillian Gish, Barnard Hughes, Richard Kiley, Geraldine Page, Sada Thompson, Samm-Art Williams, Patrick Day Jim Dale. 1931.

The Birth of a Nation. Griffith, D. W., and Frank G. Woods. Directed by David Wark Griffith. Performed by Lillian Gish, Henry B. Walthall and Mae Marsh. Kino International Corp., 1915.

Within Our Gates. Directed by Oscar Micheaux. Performed by Evelyne Preer, Flo Clements, James D. Ruffin and Jack Chenault. 1919.

Filmographie Oscar Micheaux

The Homesteader (1919)
Within Our Gates (1920)
Symbol of the Unconquered (1920)
The Brute (1920)
Gunaslaus Mystery (1922)
Deceit (1922)
The Dungeon (1922)
The Virgin of the Seminole (1922)
Son of Satan (1922)
Jasper Landry's Will (1923)
Birthright (1924)
Body and Soul (1925)
The Spider's Web (1927)
The Millionaire, (1927)
When Men Betray (1928)
Thirty Years Later (1928)
Easy Street (1928)
Wages of Sin (1929)
A Daughter of the Congo (1930)
The Exile (1931)
Darktown Revue (1931)
Veiled Aristocrats (1932)
Ten Minutes to Live (1932)
The Girl from Chicago (1932)
Black Magic (1932)
Harlem After Midnight (1934)
Temptation (1935)
Murder in Harlem (1935)
Underworld (1937)
Swing (1938)
God's Step Children (1938)
Lying Lips (1939)
The Notorious Elinor Lee (1940)
The Betrayal (1948)

13 Anhang

Zusammenfassung

Eine der bemerkenswertesten Erfolgsgeschichten des 20. Jahrhunderts ist die Entwicklung und das Wachstum der Filmindustrie als einflussreiches Unterhaltungsmedium in den USA. Film ist ein Abbild aktueller Lebenssituationen einer bestimmten Gruppe von Menschen. Anhand dieses Mediums ist es interessant die Repräsentation und Identitätsbildung Afroamerikanern zu untersuchen.

Schon im Stummfilm etablierten sich viele, der uns noch heute bekannten stereotypen Darstellungsweisen von Afroamerikanern. Dunkelhäutige Menschen wurden als Karikaturen von weißen Darstellern in sogenanntem *blackface* nachgeahmt. Diese Stereotypen waren vorhersehbar. Hühnerdiebe, Wilde mit unkontrollierbarem Appetit, Tom- und Coon- Figuren waren typische mit Afroamerikanern assoziierte Repräsentationen. Nur wenigen Filminteressierten ist jedoch bekannt, dass es in der Zeit von 1915 bis 1929 eine Mehrzahl afroamerikanischer Filmschaffende gab, die gegen diese Rassismen ankämpften, und bemüht waren ein selbstständiges Kino für die Interessen der *black community* zu schaffen.

Die vorliegende Arbeit untersucht anhand von Filmbeispielen, welche Kategorien von Stereotypen vorhanden waren, und wo diese Figuren ihren Ursprung hatten.

Mit *The Birth of a Nation* (1915) von D.W. Griffith und *Within Our Gates* (1920) von Oscar Micheaux stelle ich zwei konträre Filmbeispiele einander gegenüber. Oscar Micheaux legte Wert seinem afroamerikanischen Publikum, ein selbstbewusstes und von Vorurteilen freie Identitäten auf der Leinwand zu präsentieren. Der erst kürzlich wiederentdeckte Film *Within Our Gates* deckt den Missbrauch der weißen Macht auf Afroamerikaner auf. Im Gegensatz dazu wird in D.W. Griffiths Epos *The Birth of a Nation* der Ku Klux Klan glorifiziert und Vorurteile Afroamerikanern gegenüber zelebriert. In dieser politisch angespannten Zeit lässt sich besonders gut der Kontrast dieser beiden Seiten erkennen.

Abstract

One of the most remarkable success stories of the 20th century is the development and growth of the film industry as an influential medium in the USA. Film is an image of current life situations of a certain group of people. By means this medium has to be examined in terms of the representation and formation of identity of African American people.

As early as in silent movie, many us well-known stereotyped representations of African American, were established. Black people were copied as caricatures of white actors in so-called blackface. These stereotypes were predictable. Chicken thieves, savages with uncontrollable appetites, Tom and Coon characteres were typical representations associated with African Americans. Only a few film interested people know, that between 1915 and 1929 a majority of African- American film directors, fought against racisms and were endeavored to create an independent cinema for the black community.

The thesis at hand analyses on the basis of film examples, which categories of stereotypes were available, and where the origin of these figures came from.

With D. W. Griffiths *The Birth of A Nation* (1915) and Oscar Micheauxs *Within Our Gates* (1920) I confront two contrary film examples. Oscar Micheaux emphasized to present self-confident identities without prejudices to the African- American public, on canvas. The recently rediscovered film *Within Our Gates* exposes white abuses towards blacks. On the other hand D.W. Griffiths epic *The Birth of a Nation* glorified the Ku Klux Klan and celebrates prejudices against African American people. Particularly at this politically strained time the contrast of these two different images becomes visible.

LEBENS LAUF**CLAUDIA WITZMANN****Persönliche Daten**

Geburtsdatum: 21.06.1984
 Geburtsort: Wien
 Nationalität: Österreich

Ausbildung

2008 Jan – März Forschungsstipendium für die Diplomarbeit an New York University,
 New York
 2002 – Jetzt Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und des
 Kunst- und Kulturmanagement an der Universität Wien
 1994 - 2002 Bundesgymnasium Haizingergasse 37, 1180 Wien

Berufliche Laufbahn

2008 Jan – März Praktikum bei Austrian Cultural Forum New York, USA
 2007 Feb Produktionsassistentin bei Independent Feature Film Produktion
 „Brooklyn to Manhattan“ in New York, USA
 2007 Feb Assistentin und Mitglied des Screening Committee beim „New Fest“
 Filmfestival, New York, USA
 2006 Jan - Jetzt Produktion-, Regie-, Kamera-, Licht- und Tonassistent bei diversen
 Studentenfilmen
 2005 Sep - Dez Freie Mitarbeit bei community tv
 2003 Aug Ferialpraktikum Washington Square Films, 12 East Tenth Street,
 New York, USA
 2001 Feb Ferialpraktikum Redaktion Wissenschaft und Forschung, ZIB 1/2,
 ORF

Preise/ Auszeichnungen

2001 1. Preis bei „Europa macht Schule“ des Bundesministerium für
 Bildung, Wissenschaft und Kultur für Kurzfilm
 1997 Förderpreis der 4. Wiener Video- & Filmtage für Kurzfilm