

LINDA HENTSCHEL

SCHAUEN UND STRAFEN. GEGEN LYNCHEN

BAND 2

FÜR W.

Kulturverlag Kadmos Berlin

Diese Publikation wurde gefördert durch die Kunsthochschule Mainz und Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

**KUNSTHOCHSCHULE
MAINZ**

JOHANNES GUTENBERG
UNIVERSITÄT MAINZ



Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autorin keine Haftung übernehmen.

Die Abbildungsnachweise sind detailliert im Abbildungsverzeichnis aufgeführt. Sofern keine weiteren Angaben gemacht werden, betrachten Verlag und Autorin den Abdruck der Abbildungen durch das wissenschaftliche Zitatrecht gedeckt. Sollten sich Eigentümer_innen in ihren Rechten verletzt fühlen, bitten wir um Kontaktaufnahme.

**BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION
DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <HTTP://DNB.D-NB.DE> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2021,
Kulturverlag Kadmos Berlin.
Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten
www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung:
Robert Meyer, Wiesbaden
Gestaltung und Satz:
Robert Meyer, Wiesbaden

Druck: Art Druk
Printed in EU
ISBN 978-3-86599-424-0

7 **Einleitung**
9 Schauzweifel
15 Lynchschau und
Melodrama

1
21 **DIE SCHAU DES LYNCHENS**
25 Schwarze Männlichkeit –
Weiße Weiblichkeit:
Der »Rape-Lynching-
Komplex«
36 »Strange Fruit«:
Die Fotografie als Trophäe
42 Exkurs:
Visuelle Amulette.
Exekutionsfotografien
im Ersten und Zweiten
Weltkrieg
52 »Code of Silence«:
Unsichtbarmachungen
rassistischer Gewalt
58 »Stolen Face«:
Schwarze Respekt/akula-
risierungen

2
65 **DIE RAHMEN DES
LYNCHENS**
67 Black Coek:
Der frühe Sexfilm
74 Blackface – Blackness:
Das Gelächter der
Minstrel Shows
82 »Lost space of innocence«:
Weißes Mitleid für Onkel
Tom
92 Am Ende des Amerikanischen
Bürgerkrieges
99 Das Attentat auf Abraham
Lincoln

3
109 **DAS MELODRAMA DER
GEBURT EINER NATION**
111 »The Birth of a Nation«
121 Krieg, Chaos und KKK
133 Weiße Tränen:
Melodrama und Rassismus

4
145 **DIE REBELLION DER
BETRACHTER_INNEN-
MELANCHOLIE**
147 Verschobener Schauplatz:
Mitleid und
Schlagephantasien
153 Trauer und Melancholie
164 »Verweißtes« Lynchen:
Von der Dominanz zur
Ambivalenz

171 AUSBLICK
173 Verlorenes Leben ohne
verlorenes Leben

181 ANHANG
182 Bibliografie
187 Filmografie
188 Abbildungsnachweise
191 Dank

3

DAS MELODRAMA DER GEBURT EINER NATION

Parallel zu den Festivitäten des 50. Jahrestages des Amerikanischen Bürgerkrieges, während die USA gleichzeitig einen Eintritt in den Ersten Weltkrieg in Europa erwogen, entstand 1915 das erste abendfüllende amerikanische Melodrama *The Birth of a Nation* von David Wark Griffith. Es spielt zu Zeiten des Bürgerkrieges, als Nord- und Südstaaten sich über fünf Jahre hinweg erbitterte Kämpfe lieferten, in denen die Konföderierten im Süden schließlich der republikanischen Regierung im Norden unterlagen. Ein zentraler Konflikt war die Abschaffung der Sklaverei gewesen, die unter Präsident Abraham Lincoln umgesetzt werden sollte. Als dieser die Schriftstellerin Harriet Beecher Stowe kennenlernte, soll er gesagt haben: »So you're the little woman who wrote the book that started this Great War!« Zu Griffith hätte er sagen können: »So you're the little man who made the film that started this great illusion of a Nation!«

Im Folgenden möchte ich nun die Fäden des vorherigen Kapitels – frühe Pornografie, *Blackface*, *Tom Shows*, Amerikanischer Bürgerkrieg, Lincoln-Attentat – wieder zusammenführen und zeigen, wie diese rassistischen Bildregister Einzug halten in das frühe US-amerikanische Kino. Ich greife hierfür nochmals auf die These zurück, dass sich rassistische und melodramatische Narrationen in ihrem manichäischen Gut-Böse-Pathos gegenseitig ergänzen können, indem sie Moral und Leiden zu einer tugendhaften Erzählung verknüpfen.¹ Nun wird es darum gehen, diese Beobachtung dahingehend zu radikalieren, dass Lynchzurschaustellungen, so grausam das klingen mag, Teil der US-amerikanischen melodramatischen Unterhaltungskultur werden konnten.

»THE BIRTH OF A NATION«

David Wark Griffith, der ursprünglich als Schauspieler zum Film gekommen war, arbeitete seit 1908 als Drehbuchautor und Regisseur bei der *Biograph Company*. Er drehte die zu dieser Zeit

1. Vgl. Linda Williams, *Anti-Tom and The Birth of a Nation*, in: Williams 2001, S. 97–135. Williams spricht vom Melodrama als »an art of strong pathos and action that recognizes the virtues of suffering victims [...] [and] an evolving mode of storytelling crucial to the establishment of moral good«. Ebda, S. 11f. Susan Courtney verbindet das Melodrama mit einer »intensification of spectatorial pleasures in suffering«. Courtney 2005, S. 26.

üblichen Kurzfilme von drei bis fünf Minuten, sogenannte *One Reeler*. Auch seine Sujets waren eher konventionell: Komödien, Western, Seestücke, Gangsterepisoden sowie zahlreiche Filme über den *Civil War*, in denen er seine Sympathie für die Politik der Südstaaten nicht verbarg.²

Nach ca. 450 dieser Kurzfilme plante Griffith, mit *The Birth of a Nation* das amerikanische Kino zu revolutionieren und zu nobilitieren. Er wollte raus aus den einfachen, billigen Nickelodeons, die überwiegend von Arbeiter_innen und Kleinbürger_innen zum Lachen besucht wurden, in denen es keine festen Anfangszeiten gab, sondern die Filme in Endlosschleife, bisweilen unterbrochen durch einen Conférencier, vor sich hinliefen. Griffith wollte Zelloidbilder zu einem abendfüllenden Programm machen, sie in zu Lichtspielpalästen verwandelten, renommierten Theatern aufführen und ein seriöses Publikum ansprechen, das nicht nur lachen oder weinen, sondern sich bilden wollte.³ Er visionierte einen Historienfilm mit aufwendiger Recherche, der, überprüft von amerikanischen Historikern, traditionelle Geschichtsbücher ablösen und die Kinematografie in ihrer »historical accuracy«, ihrer »faithful representation« zum authentischen Medium der Historiografie machen würde.⁴ Griffith glaubte, das Kino könne ein fundiertes Geschichtswissen in breitere Bevölkerungsschichten bringen, als wissenschaftliche Abhandlungen dies vermochten. Konservative Teile der damaligen Presse empfahlen Schulklassen den Besuch des Films im Rahmen des Geschichtsunterrichts, weil er aus Kindern gute Amerikaner_innen machen würde.

Griffith schwebte vor, mit *The Birth of a Nation* den Film zu einer neuen, einer ersten Kunst zu erheben und somit eine zweifache Geburt der Kinematografie einzuläuten: als Geschichtsquelle und als Kunstform. So betrieb der Regisseur z. B. einen enormen Aufwand, um in seiner Inszenierung der Ermordung Lincolns jene Medienbilder exakt nachzustellen, die das kulturelle Gedächtnis über Jahrzehnte hinweg eingeübt, wiederholt und

zum Mythos des »So-ist-es-gewesen« hatte werden lassen. Auch wenn Griffith dies anders sah, stellte er mit seinen »historical credentials«⁵ keineswegs eine Rekonstruktion der Geschichte, sondern allenfalls seine Interpretation der Ereignisse dar. Zudem versprach er sich, mit seiner Selbststilisierung als Chronograf, der einzig der »picturization of history as it happens«⁶ diene, gegen damalige Zensurbestrebungen aufzubegehren, denn nicht er, sondern die Geschichte selbst würde bisweilen gegen den guten Geschmack verstoßen.

Allerdings sollte es dem Regisseur nicht gelingen, in seiner berechtigten Forderung nach »free speech« den Verdacht einer rassistischen Rede gänzlich auszuräumen. Im Gegenteil drehte sich der Verdacht zahlreicher Filmkritiker_innen darum, Griffith habe den Anschein eines penibel recherchierten Dokudramas strategisch eingesetzt, um die rassistischen Botschaften seines Melodramas eleganter zu rechtfertigen: »That project made representation not an avenue to history but its replacement.«⁷

Griffiths Film über die Geburt einer Nation gilt auch als Geburt des rassistischen Kinos oder, wie Susan Courtney es formulierte, als »Birth of the ›Great White‹ Spectator« (Abb. 34).⁸ Der Regisseur hatte sich auf den Roman und das Theaterstück *The Clansman* (1905) des konservativen Baptisten, Juristen und Schauspielers Thomas Dixon bezogen, in dem der Ku-Klux-Klan als Hüter einer natürlichen *weißen* Suprematie gefeiert wurde.⁹ Im Nachkriegssüden in einer Klanfamilie aufgewachsen, brüstete sich Dixon, eine seiner frühesten Kindheitserinnerung sei das Lynchen eines der Vergewaltigung an einer *Weiß* bezichtigten Schwarzen gewesen. Dieses Erlebnis äußerster Gewalt griff er in *The Clansman* wieder auf und reagierte nicht mit Erschütterung, sondern mit Hass darauf, wenn er dort die Verbrennung eines Afroamerikaners inszeniert. Ebenso hasserfüllt schien er durch den Erfolg von Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms Hütte* und die enorme Popularität der *Tommer Shows*.

2. Stokes 2007, insbesondere S. 55–80. Griffiths Vater Jacob war Soldat der Konföderiertenarmee der Südstaaten und Sklavereibefürworter gewesen.

3. »There were several reasons that Griffith and his publicist went to such lengths to convince audiences that they were watching ›middle-class‹. First, it would help attract the wider, middle-class audience for motion pictures that Griffith hoped to reach. It was part of the same strategy that called for *Birth* to be shown in ›first-class‹ theaters at the same price as ›live‹ productions.« Ebda, S. 177. Griffith blickte zunächst auf das Kino herab und hielt das Theater für das noblere Genre. Insofern sollten seine Bemühungen zur

Aufwertung des Films nicht losgelöst von seinen Ressentiments gegenüber dem Medium gesehen werden. Vgl. auch Chadwick 2001, S. 96–106.

4. Stokes 2007, S. 171. »Griffith believed that associating cinema with history would help to legitimate it as an art form. [...] In interviews, he argued that the camera was ›the instrument with which history is beginning to be written‹ and that ›in time it would be used exclusively in place of typewriters.« Ebda, S. 172.

5. Ebda, S. 176. »In terms of national memory, it [*The Birth of a Nation*, L.H.] became a popular substitute for the history of the war.« Ebda, S. 185. Siehe auch Michael Rogin, »The Sword Became a Flashing Vision«; D.W. Griffith's *The Birth of a Nation*, in: *Representations*, Heft 9, Winter 1985, S. 150–195, hier S. 184f. Michael Rogin legte eine Filmlektüre vor, die nicht Griffiths avantgardistische Ästhetik gegen ihren konservativen Inhalt auszuspielen versuchte, sondern für den Erfolg des Filmes verantwortlich machte.

6. Stokes 2007, S. 173. Griffith setzte sogar eine Belohnung von \$10.000 für diejenigen aus, die ihm historische Inkorrektheiten nachweisen würden. Vgl. Rogin 1985, S. 184.

7. Ebda, S. 185. Siehe auch Chadwick 2001, S. 96–106 sowie Courtney 2005, S. 50–99.

8. Courtney 2005, S. 50.

9. Zunächst betitelt Griffith seinen Film mit *The Clansman* und bezog sich damit direkt auf die Romanvorlage von Thomas F. Dixon von 1905. Dixon kombinierte *The Clansman* mit seinem früheren Roman *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden 1865–1900* von 1903 zu einem Theaterstück mit dem gleichnamigen Titel *The Clansman* und hatte damit enormen Erfolg auf den Bühnen der Südstaaten. Vgl. Stokes 2007, S. 27–54.

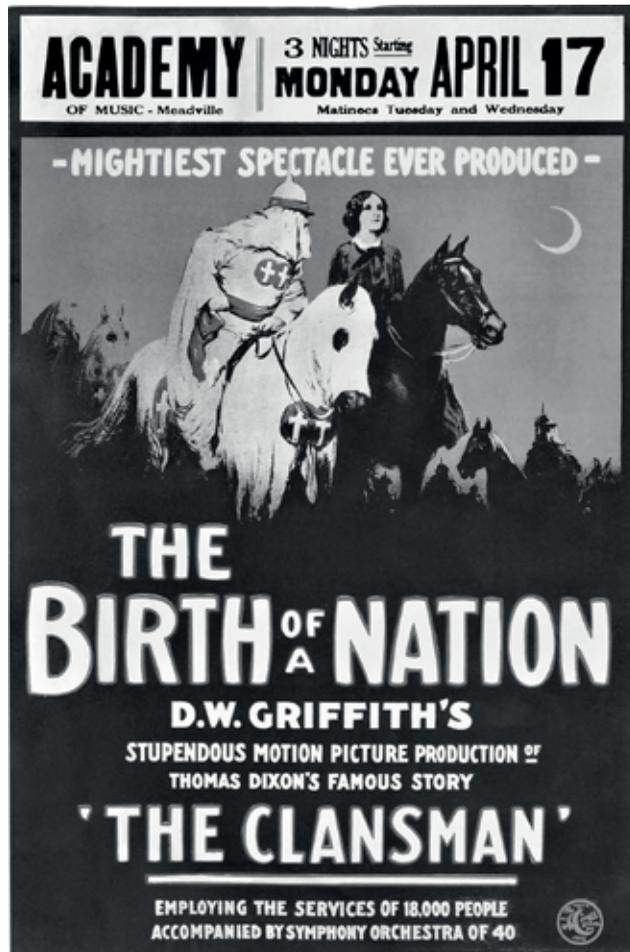


Abb. 34
D. W. Griffith,
The Birth of a
Nation, Filmplakat,
USA 1915

Mit seinem Stück über den Ku-Klux-Klan gab Dixon vor, nun die »wahre« Geschichte des Südens zu erzählen.¹⁰ Einige seiner Roman- und Bühnenfiguren entlehnte er Beecher Stowes Plot, um sie genau entgegengesetzt zu besetzen. So wurde aus dem grausamen Master Simon Legree ein sich rücksichtslos bereichernder republikanischer Spekulant und »Carpetbagger« (dt. Halunke), missbrauchte Sklaven verwandelten sich in marodierende Anhänger der Black Union League und das an Tuberkulose sterbende weiße Mädchen Eva, das »Onkel Tom« so innig geliebt hatte, war in Dixons Narrativ einem Schwarzen Vergewaltiger zum Opfer gefallen, wodurch die Auspeitschung des unschuldigen »Onkel Tom« zur gerechten Strafe durch Lynchen mutierte.

The Clansman fand ab Ende 1905 enormen Zuspruch auf den Bühnen des Südens, so dass Dixon mit dem Erfolg seiner Auslegung von *Uncle Tom's Cabin* zufrieden sein konnte, die Presse allerdings vor einem Anstieg der Lynchrituale warnte.¹¹ Thomas Dixon gründete für seine Aufführungen die New Yorker *Southern Amusement Company*. Einige Aufführungen führten zu Unruhen zwischen dem weißen Publikum im Saal und Schwarzen Besucher_innen auf den Balkonen. 1906 kam es in Atlanta zu massiven Ausschreitungen, für die *The Clansman* mitverantwortlich gemacht wurde. 40 Afroamerikaner_innen starben. Als Dixon kurz darauf die Idee verfolgte, das Stück auf Celluloid zu fixieren, scheiterte er bei der Umsetzung. Doch 1914 würde sich D.W. Griffith für den Stoff interessieren und in weiten Teilen für seine Vorstellungen der Geburt einer Nation adaptieren.

Aber *The Clansman* war nicht die einzige Inspirationsquelle für Griffith, andere Register der damaligen visuellen Kultur der USA flossen ebenfalls in seine Arbeit ein, wurden aber bislang wenig in der Filmlektüre berücksichtigt. Dies soll nun hier nachgeholt werden. Während ich mich in der Rekonstruktion der Filmgeschichte überwiegend auf bereits vorliegende Forschungen beziehe,¹² möchte ich darüber hinausgehend zeigen, wie Griffith

10. »Dixon hoped to convince Americans generally that the view of the South and of race relations presented in *Uncle Tom's Cabin* was completely ill founded. In the process, he was attacking one of the best-known icons of American culture.« Ebda, S. 35.
11. »What Dixon had essentially done with his novel was to dramatize the black problem as a national rather than merely sectional issue, to encourage Northern whites to redefine themselves as »non-blacks«, and introduce to Northern readers radical Southern ideas on how blacks should be treated.« Ebda, S. 42.
12. Stokes 2007 sowie Rogin 1985, Williams 2001, Chadwick 2001, Courtney 2005.

mit seinem Film die patriotische Erzählung vom Wegfall äußerer Feindschaft – Nord- gegen Südstaaten – zu einem Problem des inneren Feindes – des »Black Beast« – werden ließ und über die melodramatische Einbettung dieser rassistischen Erzählung zur Popularität des Lynchens beitragen konnte.

Neben seiner intensiven Auseinandersetzung mit kollektiven Kriegserinnerungen konnte und wollte Griffith offensichtlich zurückgreifen auf visuelle Rassismen der Lynchjustiz und der *Minstrel Shows*, mit denen er selbst einige Zeit als Darsteller getourt war. Griffith verzichtete allerdings darauf, das ausgelebte Bühnenklischee des »minstrelischen« Schwarzen kinematografisch schlicht neu zu inszenieren. Zwar knüpfte er daran an, kombinierte es aber mit dem Nachkriegsbild einer jungen, verletzlichen Nationalgemeinschaft, die vor den Übergriffen aggressiver, hypersexueller Ex-Sklaven zu beschützen sei. Somit lag der Identifikationsfokus nicht mehr auf Schwarzem Leid, sondern auf weißer Tugend, nicht mehr auf weißem Sadismus, sondern auf Schwarzer Gewalt. Aus dem weißen Master der Südpflanzungen der Vorkriegszeit war ein weißer Diener der vereinten Nation geworden, der nicht mehr autoritär über sein Territorium herrschte, sondern tapfer sein Land verteidigte.

Der Mythos der *Lost Cause*, in dem sich eine mutige, aber hoffnungslos unterlegene Konföderiertenarmee gegen eine unbezwingbare Unionsarmee zur Wehr setzte und tapfer für den Erhalt traditioneller, amerikanischer Werte kämpfte, wurde seit den 1870er-Jahren gestreut. Dieser Mythos war auch nicht ohne Attraktivität für den Norden, in dem sich mit zunehmender Verstädterung, Industrialisierung und Arbeitslosigkeit eine Nostalgie für ein Amerika der Südstaaten vor dem Krieg breitmachte.¹³ Auch 50 Jahre nach dem offiziellen Zusammenschluss zu einer nationalen Gemeinschaft waren Aussöhnungsangebote zwischen Nord- und Südstaaten noch sehr beliebt, weshalb sie in zahlreichen Militärparaden von Veteranen

des Bürgerkrieges propagiert, in Hinblick auf den Ersten Weltkrieg proklamiert und sowohl auf Bühnen wie auf Leinwänden inszeniert wurden.¹⁴

Diese neue, das Subjekt übersteigende kollektive Identität des patriotischen »Wir« feiert *The Birth of a Nation* und verknüpft sie mit der altgediehenen Überzeugung natürlicher weißer Suprematie. Feinde dieser Ordnung zu bekämpfen, wird zur moralischen Pflicht eines Staatsbürgers. Deshalb sind in Griffiths Film die Männer des Ku-Klux-Klans Retter und keine Mörder (Abb. 35). Sie sind auch nicht mehr die Schwächlinge, die er in seinen früheren Kurzfilmen wie *The House with Closed Shutters* (1910) oder *The Battle* (1911) aus Trunkenheit oder Feigheit vor dem Feind fliehen lassen.¹⁵



Die Klansmänner verstehen sich vielmehr als die Erben Lincolns, der Opfer seiner Konzilianz geworden war, und treiben dessen Idee der Vereinigten Staaten weiter.¹⁶ Weiße Männer töten Schwarze aus Notwehr, nicht aus freiem Willen, sie sind dazu gezwungen

13. Zudem hatte der Spanisch-Amerikanische Krieg 1898 dazu beigetragen, sich als eine Nation zu imaginieren, die gegen einen äußeren Feind kämpft. In den 1910er-Jahren war die Erzählung der *Lost Cause* bereits so weit etabliert, dass ein sympathisierender Blick auf die Südstaaten zu überwiegen schien. Vgl. Stokes 2007, S. 178–186.

14. Auf die Frage, warum er seinen Film *Die Geburt einer Nation* nannte, soll Griffith geantwortet haben: »Because it is. [...] The Civil War was fought fifty years ago. But the real nation has only existed in the last fifteen or twenty years. [...] The birth of a nation began with the Ku Klux Klans, and we have shown that.« New York American, 28. Februar 1915, zit. n. Rogin 1985, S. 151.

15. In *The House with Closed Shutters* von 1910 spielt der Schauspieler des »Little Colonel«, Henry Walthall, einen trunksüchtigen Soldaten, dessen Schwester statt seiner in den Krieg zieht. Im klassischen Crossdressing fällt sie während einer Schlacht heroisch mit der Konföderiertenflagge in der Hand. Diese

Szene wird Griffith in *The Birth of a Nation* aufgreifen und mit Henry Walthall als dem Gründer des Klans besetzen.

16. Zu Griffiths Bewunderung für »Lincoln as a symbol of reconciliation« vgl. Stokes 2007, S. 186–190. Interessanterweise fand 1915 nicht nur der 50. Jahrestag des Kriegsendes statt, sondern auch die Wiedergründung des Ku-Klux-Klans, der ursprünglich bei Kriegsende 1865 von ehemaligen Konföderierten gegründet, aber 1871 wegen wachsender Gewaltanwendungen verboten worden war.

Abb. 35
D. W. Griffith,
The Birth of a Nation, Filmstill

und die wahrhaftig Leidenden, denn hinter der Maske der Menschlichkeit von »Onkel Tom« offenbart sich ihnen das wahre Gesicht des Schwarzen Biestes. Der feminisierte »faithful slave« der Vorkriegszeit wird in *The Birth of a Nation* sexualisiert, dämonisiert und, einmal mit politischem Wahlrecht ausgestattet, zum hypermaskulinen Nachkriegsvergewaltiger, der Einhalt nur durch den Tod findet. Dabei bedauern die Klansmänner von Griffith sogar die Notwendigkeit ihrer Gegengewalt: Afroamerikaner hätten nicht leiden müssen, hätten sie sich nicht schuldig gemacht und aus eigener Verantwortung ihren »natürlichen« Platz verlassen, obwohl sie die Strafe dafür kannten: »The beginning of N[...] equality [...] is the beginning of the end of this nation's life«, schrieb Thomas Dixon, Griffith verfilmte diesen Satz.¹⁷

Damit hatten beide »Onkel Toms« Sehnsucht nach dem verlorenen Ort der Unschuld und Geborgenheit reaktualisiert und gleichzeitig in eine »Anti-Tom«-Bedrohung für die nationale Vereinigung gewendet. Ganz im Sinne des Melodramas, erscheint dieser herrschaftliche Wille zur Einheit entpolitisiert und naturalisiert als Grenzen überwindende, romantische Liebe zwischen weißen Frauen und Männern aus Süd- und Nordstaaten. Frieden bedeutet heteronormatives, angelsächsisches *Weißsein*. Griffith' Historienfilm hätte 1915, im Jahr der Wiedergründung des Ku-Klux-Klans und des auch in den Nordstaaten zunehmenden Rassismus mit wachsender Sympathie für den »Old South«, nicht aktueller sein können. Zur Werbung des Films paradierten Schauspieler in Klankutten durch die Städte und sorgten dafür, dass er innerhalb kürzester Zeit wegen seiner diskriminierenden Bilderpolitik berüchtigt und gerade dadurch zum Publikumsmagneten werden sollte.

Man sprach von einer »birth of a new, virile American whiteness« Anfang des 20. Jahrhunderts.¹⁸ Der enorme Erfolg von *The Birth of a Nation* ist der Einbettung dieser populären, konservativen Narration in die Anfänge des modernen, avantgardistischen

Erzählkinos zu verdanken. Er war nicht nur der längste, sondern auch der teuerste Film seiner Zeit. Doch das Publikum scheute nicht die hohen Eintrittspreise und füllte innerhalb kurzer Zeit die Kinokassen. *The Birth of a Nation* wurde ein nationaler Blockbuster: »Going to see *Birth* became a national obsession.«¹⁹ Zur Premiere im Februar 1915 in Los Angeles kamen 2.500 Besucher_innen. Sie wurden von Platzanweiser_innen in Kostümen und Uniformen aus der Zeit des Bürgerkrieges empfangen. Zudem war *The Birth of a Nation* der erste Film, der durch Einladung von Präsident Woodrow Wilson, einem alten Schulfreund von Thomas Dixon, im Weißen Haus gezeigt wurde. Über zwei Jahrzehnte sollte *The Birth of a Nation* der erfolgreichste Film bleiben.

Niemand vor Griffith hatte so konsequent die Möglichkeiten des kinematografischen Mediums ausgetestet und Film zur Kunst gemacht: Ein dreistündiges Programm auf zwölf Filmspulen, Leinwand füllende Nahaufnahmen, komplizierte Lichtregie, aufwändige Nachtaufnahmen, ungewöhnliche Farbsequenzen, eigens komponierte Orchestermusik, rasantes Schnitttempo, historische Recherchen, eine kohärente Erzählung und vor allem das Stilmittel der Parallelmontage zur Spannungssteigerung ließen den theatralen Bühnencharakter früherer Produktionen hinter sich.

Es war der Beginn der visuellen Identifikation von Zuschauer_innen mit den Leinwandfiguren, sie sollten ihre Position des externen Publikums verlassen und imaginärer Teil des Filmgeschehens werden. Griffith perfektionierte und systematisierte diese Techniken und leitete somit vom Kino der Attraktionen zum Erzählkino über.²⁰ Diese neue, faszinierende und für viele überwältigende Ästhetik verwob der Regisseur mit der politischen Botschaft, dass die, die gleich sein wollten, diejenigen waren, vor denen die Nation gerettet werden musste. Daraus lässt sich schließen, dass der amerikanische Film gerade deshalb als rassistisches Epos geboren werden konnte, weil technische

17. Thomas F. Dixon, *The Leopard's Spots: A Romance of the White Man's Burden 1865–1900*. New York 1903, zit. n. Williams 2001, S. 103.

18. Der Historiker Herbert Baxter Adams hatte seit den 1880er-Jahren Reden über den *Anglo-Saxonism* gehalten und Menschen angelsächsischer Herkunft als prädestinierte »Führer« der US-amerikanischen Kultur gefeiert. Einige Vertreter der Theorie des *Anglo-Saxonism* propagierten den Sex zwischen weißen Männern und Schwarzen Frauen als »white-washing«. Vgl. Stokes 2007, S. 217. Als um 1900 die Zahl süd- und osteuropäischer Migrant_innen in den Nordstaaten zunahm, wuchs dort die Angst

vor einem Zusammenschluss mit Schwarzen Arbeiter_innen. 1887 wurde das erste Segregationsgesetz, das sogenannte *Jim Crow Law*, erlassen, 1896 erlaubte der *US Supreme Court* offiziell, vermeintlich aus Angst vor Unruhen, die Segregation in öffentlichen Einrichtungen. 1909 gründete sich die NAACP. Siehe ebda, S. 201–216. Seit dieser Zeit nahmen auch der »Southern Civil War film as underdog epic and reunification saga« zu. Vgl. Chadwick 2001, S. 42 und S. 53: »By the fiftieth anniversary of the war's beginning in 1861, history was left with nothing but winners.«

19. Ebda, S. 132. Bis 1917 sollen ca. zehn Millionen, d. h. jede_r neunte Amerikaner_in den Film gesehen haben. Er wurde erst 1937 von Walt Disneys *Schneewittchen und die Sieben Zwerge* abgelöst und hatte bis dahin 18 Millionen Dollar eingespielt. Die NAACP versuchte, den Film zu verbieten, in wenigen Bundesstaaten gelang ihr dies, in anderen bewirkte der Film einen Rekrutierungsschub für den Ku-Klux-Klan.

20. Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1964]. Frankfurt am Main 1985, S. 10f. Nicht alles waren Erfindungen von Griffith. So hatte Edwin S. Porter schon früher mit Nahaufnahmen gearbeitet und Georges Méliès mit

langsamen Ausblendungen. »Griffith created an art of simultaneities and juxtapositions rather than traditions and continuities.« Rogin 1985, S. 157.

Neuerungen und kinematografische Erfindungen Rassismus gegen Afroamerikaner_innen als aktuelle und moderne Haltung in Szene setzten. Dies ging einher mit einer ultrakonservativen Wende in Hinblick auf Geschlechterverhältnisse, in denen nunmehr hilflose *weiße* Frauen auf der Leinwand permanent Attacken Schwarzer Männer ausgesetzt waren. Im endlosen Schauspiel bedrohter Weiblichkeit genoss das neue Kinopublikum an jenem verschobenen Ort das angespannte Bangen um seine prekären Herrschaftsverhältnisse: *Weiß*e Frauen wurden von Schwarzen Männern verfolgt, die von *weißen* Männern verfolgt wurden, die die Verfolgung vor den Augen der Zuschauer_innen beendeten und somit als idealisierte Projektionsfiguren erschienen.

Nichts in der Filmhandlung erzählte von den Emanzipationskämpfen der damaligen Frauenbewegung und dem Aufkommen der berufstätigen »Neuen Frau«, die mit der Industrialisierung und Verstädterung in den 1910er-Jahren an Einfluss gewannen. Auch die rohe Gewalt und Entmenschlichung, die zeitgleich die USA mit ihren Lynchpraktiken durchzogen, fanden keine direkte Erwähnung.²¹ Alles konzentrierte sich auf eine heroische *weiße* Rettung der Nation und jenen weiblich konnotierten »lost space of innocence«.

Dagegen waren auch die massiven Proteste der NAACP fast machtlos. Nur in Ohio und Kansas kam *The Birth of a Nation* nicht auf den Spielplan. In allen anderen Bundesstaaten passierte der Film, wenn auch mit erheblichen Kürzungen, die jeweiligen Zensurbehörden. Dennoch war der Kampf der NAACP und anderer antirassistischer Organisationen insofern erfolgreich, als erstmals in der amerikanischen Filmgeschichte rassistisches Material und nicht nur Themen zu »sex and crime« verboten wurden. Die Mitgliederzahl der NAACP verdoppelte sich und wandelte sich von lokal agierenden Gruppen zu national demonstrierenden Netzwerken. Allerdings gab es immer wieder auch Rückschläge, wie z.B. bei den Aufführungen in Atlanta, wo nur wenige Monate

21. Siehe hierzu ausführlich Gabriele Dietzes Ausführungen zu den »Hierarchien der Zivilisation« der Ersten Frauenbewegung und ihren Positionen zu Race-Ungleichheitsverhältnissen in: Dietze 2013, S. 101–175.

vor Filmstart das Lynchen von Leo Frank in der lokalen Presse ausgiebig diskutiert sowie Fotografien und ein Dokumentarfilm darüber in kleinen Nickelodeons aufgeführt worden waren.²² Von Kritikern wurde Griffiths Film daher zu Recht »Assassination of a Race« genannt.

KRIEG, CHAOS UND KKK

Die Filmerzählung ist simpel: Vor dem Bürgerkrieg in den 1860er-Jahren sind die Söhne der Familien von Austin Stoneman, abolitionistischer Parlamentarier in Washington, und von Dr. Cameron, Plantagenbesitzer und guter Master aus dem Süden, miteinander befreundet. Bei einem Besuch auf dem Gut der Camerons verliebt sich der älteste Sohn Phil Stoneman in die Südstaatlerin Margaret Cameron, während deren Bruder Benjamin von einer Fotografie von Phils Schwester Elsie hingerissen ist. Von Anfang an analogisiert der Film somit eine nationale Verbundenheit mit homosozialer Freundschaft und heterosexueller Liebe über politische, nicht ethnische Grenzen hinweg.²³

Das »gute Leben« im ländlichen Süden begegnet dem Publikum in der Darstellung glücklicher Sklaven, die frohgelaut Baumwolle pflücken und in ihren üppigen Pausen den geliebten Mastern ein Tänzchen vorführen. Eine Filmatmosphäre entsteht, in der leichte Unterhaltung, nicht harte Arbeit die Aufgabe eines Schwarzen Lebens zu sein scheint. Dass Griffith hier auch musikalisch auf *Minstrel Shows* zurückgriff, blieb bislang unerwähnt: Gemäß seiner Devise »no black blood among the principals«²⁴, verbiegen sich *weiße Blackface*-Darsteller im *Cakewalk* zu der berühmten *Minstrel*-Melodie *Old Folks at Home*, die 1851 das Mitglied der *Christy's Minstrels* Stephen Foster komponiert hatte.

Dieses »good old home«²⁵ wird durch den Krieg zerstört. Die Freunde Phil und Ben kämpfen mit patriotischem Furor für ihre jeweiligen Überzeugungen und damit zwangsläufig gegeneinander. Mit einem bis dahin nicht gekannten technischen und

22. Ausführlich zu »Fighting a Vicious Film« durch die NAACP siehe Stokes 2007, S. 129–170; Wood 2009, S. 168–175.
23. Die Idee, den Krieg vor dem Hintergrund einer Liebesgeschichte ablaufen zu lassen, hatte bereits 1908 die *Edison Company* mit ihrem Kurzfilm *Days of '61*. Siehe hierzu Chadwick 2001, S. 40f.
24. Rogin 1985, S. 181.
25. Griffith verwendet nur die Melodie. Der dazugehörige Liedtext endet mit »When will I hear the banjo tumming / Down in my old good home?« Aufgrund der Bekanntheit des Liedes kann davon ausgegangen werden, dass das Publikum den Text imaginär ergänzte und mitsang.

dramaturgischen Aufwand inszenierte Griffith seine Schlachtenszenen, für die er berühmt werden sollte (Abb. 36). Bereits 1911 hatte Griffith den Kurzfilm *The Battle* gedreht, dessen Kampfeinstellungen heute wie eine technische Vorbereitung auf *The Birth of a Nation* wirken.



Als Vorlagen wählte der Regisseur nicht nur die europäische Kunstgeschichte der Schlachtenmalerei und mit Grafiken illustrierte Geschichtsbücher. Er ließ sich auch von Kriegsveteranen beraten, vor allem aber durch die bekannten Aufnahmen der Bürgerkriegsfotografen Alexander Gardner und Timothy O'Sullivan inspirieren (Abb. 37).

Gardner und O'Sullivan arbeiteten beide für das berühmte Atelier von Mathew Brady in New York. 1862 hatte Mathew Brady in seinen Galerieräumen eine viel beachtete Ausstellung mit Fotografien zur Schlacht von Antietam organisiert. Mit dieser Hommage an dokumentarische Vorbilder beteuerte Griffith seinen Anspruch auf historische Treue, welchen er zudem mit

Abb. 36
D. W. Griffith,
*The Birth of a
Nation*, Filmstill

Explosionsdonner während der Aufführungen akustisch unterlegte. Griffith folgte darin der panoptischen Blickregie aus dem Brady Studio und bot seinem Publikum die Perspektive eines Feldherrn auf seinem Hügel an. Er ließ bis zu zehn Meter hohe Türme bauen, von denen aus er filmte.



Um die Statisten in weiter Ferne zu dirigieren, setzte der Regisseur Leuchtsignale und Feldtelefone ein, was seine kinematografische Befehlsgewalt in der Tat wie das *Reenactment* eines Feldherrn aussehen ließ.²⁶

Die Zuschauer_innen konnten somit nicht nur die Monumentalität der Szenen mit Hunderten Statisten und dichten Kanonenschwadern, weiter Landschaft und nahem Schützengraben, extensiven Kamerafahrten und dramatischen Nachtaufnahmen als sekundäre Zeugen genießen, sondern sich zudem als visuelles Machtzentrum der grandiosen Ereignisse wähen. Wenn Griffith den auktorialen Feldherrenblick aufgab, dann um eine teilnehmende, mit dem »Little Colonel« Ben sympathisierende Perspektive

26. Angeblich soll die U.S. Army daraufhin beschlossen haben, ihrerseits im Ersten Weltkrieg ebenfalls Feldtelefone in den Schützengräben zu verwenden. Vgl. Chadwick 2001, S. 104. Auch im Nachbau der Kriegsgeräte war Griffith sehr penibel und ließ alles nach fotografischen Aufnahmen der Kriegszeit anfertigen.

Abb. 37
Mathew Brady,
150th Pennsylvania
Infantry, Camp Belle
Plain/Virginia,
1862

im konföderierten Schützengraben einzunehmen (Abb. 38). Dazu erklang die inoffizielle Hymne der Südstaaten *Dixie*, ebenfalls aus *Minstrelsy* weitreichend bekannt.



Griffith sentimentalisierte den Krieg, indem er ihn personalisierte. Als Ben Cameron nach schwerer Verwundung – in einem Krankenhaus war er durch eine schicksalhafte Fügung der von ihm so adorierten Elsie Stoneman begegnet und von ihr gesund gepflegt worden – einige Jahre später nach Hause zurückkehrt, sieht er sich mit den aggressiven Folgen des Krieges konfrontiert: Seine Familie lebt in Armut und Unsicherheit, weil Schwarze Marodeure die Macht übernommen haben²⁷

Da *Weißer* durch eine Wahlmanipulation ihre Stimme nicht abgeben durften, konnte der von Austin Stoneman protegierte Schwarze Silas Lynch Gouverneur werden. Dieser Machtzuwachs führt bei Lynch, nomen est omen, unmittelbar zu einem Begehren nach einer *weißen* Frau. Er verliebt sich in Stonemans Tochter

Abb. 38
D. W. Griffith,
The Birth of a
Nation, Filmstill

27. Die Heimkehrszene ist eines der melodramatischen Herzstücke des Films. Griffith nimmt das Tempo der Schlachtenszenen heraus und wechselt zu einer psychologisierenden Innenschau zwischen Freude, Verletztheit, Intimität und Fremdheit. Lange stehen sich Ben und seine kleine Schwester Flora unsicher im Türrahmen gegenüber, bis die Hand einer unsichtbaren Person zärtlich beide ins Haus hineinholzt. Es ist die Hand der Mutter. Zur Rolle der Mutter als Figur des Abschieds und der Heimkehr in Bürgerkriegsfilmern siehe Chadwick 2001, S. 63f.

Elsie, jene Florence Nightingale, der bereits Ben Cameron sein Herz geschenkt hatte. Silas Lynch wurde gespielt von dem bekannten *weißen* Schauspieler George Siegmann – im *Blackface*.

Griffith, der im ersten Teil seines Filmes den Traum von einer *weißen* Gemeinschaft in der romantischen Liebe zwischen Nord- und Südstaatler_innen zum Leinwandleben erweckte, beginnt im zweiten Teil »Reconstruction«, den Willen zur politischen Gleichheit mit dem sexuellen Willen nach einer *weißen* Frau zu analogisieren. Sofort wird im neuen Repräsentantenhaus, mehrheitlich von halb ausgezogenen, sich labenden, sich besaufenden und sich flänzenden Schwarzen besetzt und im Zwischentitel als »Anarchy of Black Rule« bezeichnet (Abb. 39), die Legalisierung der »gemischten« Ehe unter großem Jubel verabschiedet.²⁸ Auch hier soll sich Griffith von zeitgenössischen Karikaturen der Südstaatenpresse inspiriert haben lassen.



Neben Lynch ist es vor allem der, ebenfalls im *Blackface* dargestellte, ehemalige Sklave Gus, der seine Bürgerrechte mit dem Recht auf eine *weiße* Frau geltend machen will – eine Liebe, die

28. Tatsächlich waren allerdings durch die *Jim Crow Laws* der Segregation die registrierten Wahlstimmen von Afroamerikaner_innen zurückgegangen: Während 1896 in Louisiana noch 130.000 Schwarze wählen konnten, waren es 1904 dort nur noch 1.342 Stimmen. Grund waren u.a. unbezahlbar hohe Wahlsteuern für Schwarze. Vgl. ebda, S. 145.

Abb. 39
D. W. Griffith,
The Birth of a
Nation, Filmstill

in *The Birth of a Nation* natürlich nicht nur unerwidert bleiben muss, sondern nur tödlich enden kann. Erneut nutzte Griffith die Gelegenheit, das Bild *weißer* Weiblichkeit als Ursprung allen Chaos zu inszenieren: »The regression to the presexual virgin and the invention of the black demon went hand in hand.«²⁹

In einer extensiven, immer wieder durch Parallelmontage die Perspektive wechselnden Szene verfolgt Gus Flora Cameron, Bens jüngste Schwester. Das Mädchen war in den Wald gelaufen, um an einer Quelle Wasser zu holen. Griffiths Metapher für *weiße* Jungfräulichkeit und Unschuld dürfte dem damaligen Publikum genauso vertraut gewesen sein wie dem heutigen. Als Gus sich Flora zu erkennen gibt und ihr einen Heiratsantrag macht, rennt sie davon und sucht Zuflucht auf einem Felsen. Da ihr Verfolger nicht ablässt, bleibt Flora nur der tödliche Sprung in die Tiefe, um einer befürchteten Vergewaltigung zu entkommen. Ben kommt zu spät, seine kleine Schwester stirbt in seinen Armen. Sie konnte er vor dem »Black Beast« nicht beschützen, doch wird er in der Folge eine ganze Nation davor retten.

Der Tod des *weißen* Mädchens, die Bedrohung ihrer Unschuld ist die Geburt des Ku-Klux-Klans. Die Entmächtigung *weißer* Weiblichkeit geht somit einher mit der Ermächtigung *weißer* Männlichkeit. Der Klan wird das durch den Krieg lädierte Gesetz des Vaters in eine neue patriarchale Ordnung nationaler Bruderschaft bringen und dabei nicht nur Schwarze Männer, sondern auch *weiße* Frauen dominieren. Beide dürfen keine Macht haben, damit sie, wie bereits gezeigt, das Symbol *weißer* Macht sein können. Weibliche Unschuld wird zum imaginären Ort der infantilen Regression, an dem man von Mangel, Verlust, Verletzung, Differenz noch nichts wusste. Dass 1910 in seinem Film *The House with Closed Shutters* Geschlechterpositionen noch getauscht werden konnten und der trunkene Soldat zu Hause im Sessel das Kriegsende erwartete, während seine jüngere Schwester im Crossdressing an der Front fallen musste, scheint

29. Rogin 1985, S. 164. Das Frauenbild von Griffith ist ein direkter Angriff auf den Typus der Neuen Frau. »Civil War films assured audiences that it was the chaste women and comfortable mothers, and not machine press operators and salesgirls, whom men came home to.« Chadwick 2001, S. 69.

für Griffith fünf Jahre später keine Option mehr gewesen zu sein. Mit der Einführung des »Black Beast« repräsentiert er diese Geschlechterverwirrung als passé, insofern *weiße* Verletzbarkeit nun exzessiv am Ort des weiblichen Körpers zur Schau gestellt wird. Susan Courtney beschreibt dies als Geburtsstunde der klassischen Hollywoodkonstruktion von Weiblichkeit als Mangel im frühen Kino und mithin als den Moment, von dem an die Angst vor männlichem Versagen als weibliche Schwäche ins Bild rückte.³⁰

Im letzten Drittel von *The Birth of a Nation* erhöht sich das Tempo. Melodrama und Kriegsfilm gehen in einen Actionthriller über. Zu den beeindruckendsten Szenen gehören die rasanten *Ride to Rescue*-Züge, in denen eine *weiße* Reiterschlar zu Wagners *Walkürenritt* die Lande durchströmt und wie eine Welle Schwarze von der Leinwand wischt. Die schnellgeschnittenen Bilder und die dramatische Orchestrierung waren das Monumentalste, was das Kino bis dahin zu bieten hatte. *Weiße* Ordnung contra Schwarzes Chaos wird zum maßgeblichen Stilmittel. Formal gleicht Griffith den berittenen Klan der Kavallerie des Bürgerkrieges an, wodurch er äußere und innere Sicherheit in politischen Einklang bringt.

Auch wenn die *weiße* Männlichkeit des Südens den Krieg verloren hatte, so würde sie nun die junge und fragile Nation vor den Folgen dieser Niederlage bewahren können: Ohne sie wäre der Anfang der Nation ihr sicheres Ende. Zeitgenössische Filmkritiken sahen in den *Ride to Rescue*-Inszenierungen auch eine Anspielung auf den Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg, der ebenfalls als ein notwendiger Krieg, um den Krieg zu beenden und Europa zu retten, propagiert wurde.³¹

Der erste Prozess, der zugleich für die Wiedereinführung einer guten Regierung steht, wird dem vermeintlichen Vergewaltiger Gus gemacht. Für schuldig befunden, steht seinem Ende nichts im Wege. Entgegen anderen dramatischen Höhepunkten fällt diese Szene sehr kurz aus, in zwei Minuten ist alles vorbei: Klanmitglieder umstellen den hockenden Schwarzen, der mit

30. Susan Courtney spricht von »displacing white male agony onto white women« und von »classical cinema's displacement of male lack onto women«. Courtney 2005, S. 23. Zudem verwendet Griffith viel Aufmerksamkeit auf die Feminisierung des Hauses. Als Kontrast zu den panoramatischen Kriegsszenen setzt er die in mittlerer Distanz aufgenommenen Szenen, in denen Schwarze Milizen das Haus der Camerons okkupieren und die sich versteckenden Frauen im Close-up bedrohen. Vgl. hierzu ebda, S. 66–76.

31. Direkt mit dem Ersten Weltkrieg setzt sich Griffith in *Hearts of the World* von 1918 auseinander. Vgl. Rogin 1985, S. 186–188.

weit aufgerissenen *Blackface*-Augen angstvoll seine Richter vor einem lodernen Kreuz anblickt (Abb. 40).

Eine Parallelmontage zeigt die aufgebahrte Flora, so dass erneut gefährdete *weiße* Weiblichkeit die Bedrohtheit der Nation allegorisiert und *weiße* Gegengewalt deren Rettung zu rechtfertigen scheint. Nach dem Zwischentitel »Guilty« wird Gus' toter Körper auf ein Pferd geladen und von einer über das Land preschenden Klanwolke als Warnung vor Gouverneur Lynchs Tür abgeladen. Die Zuschauer_innen blicken in einer langen und fotografisch wirkenden Einstellung in die starren Augen des Getöteten.³²



Mit Griffith gelangte die Rechtspraxis des legalisierten Lynchens auf die große Kinoleinwand. Zuvor hatten bereits vereinzelt *One Reelers* das Thema als rassistische Attraktion aufgegriffen und zu einem Publikumsmagneten des neuen Mediums gemacht. Aber erst der Kurzfilm von Edwin S. Porter über *The White Caps* (1905), die einen *weißen* Mann zur Strafe teeren und federn, verband das Lynchens mit einem Gerechtigkeitsnarrativ.³³ Es ist anzunehmen,

dass die Lynchszene in *The Birth of a Nation* ursprünglich länger war. Seymour Stern, der 1933 einer Aufführung beiwohnte, beschrieb eine Sequenz, in der Messerstiche auf Gus niedergingen und eine Kastration andeuteten, die von Beethovens 6. Sinfonie (*Pastorale*, 4. Satz *Gewitter und Sturm*) begleitet war. Vermutlich war diese Szene auch einige Zeit bei Vorführungen in den Südstaaten zu sehen.³⁴

Aufgrund zahlreicher Proteste der NAACP und anderer antirassistischer Kritiken wurden Griffith immer wieder neue Kürzungen auferlegt, so dass mehrere Filmversionen gleichzeitig im Umlauf waren. Zwei der strittigsten Szenen stellten die Verfolgung Floras und Gus' anschließende Ermordung dar, welche – je nach politischer Gesinnung der lokalen Zensurbehörden – entweder gekürzt oder komplett entfernt werden mussten. Dennoch ist davon auszugehen, dass das damalige Publikum – ob Schwarz oder *weiß* – die narrative Lücke des Films visuell mit der gängigen Praxis der zirkulierenden Lynchfotografien sowie früheren fiktiven Lynchfilmen zu füllen wusste. Für Griffith hatte dies den Vorteil, dass in seinem Film *weiße* Vergeltung nicht als äußerste Gewalt in Erscheinung trat, sondern als gerechte Gegenwehr, göttliche Strafe und »natural process of heroic rescue«.³⁵

In der Umkehr konnten Lyncher_innen ab 1915, im Jahr der Wiedergründung des Ku-Klux-Klans, ihren unmenschlichen Sadismus mit der moralischen Pflicht, die Nation zu retten, leugnen lernen. Sie wollten als Patriot_innen, nicht Rassist_innen Zustimmung finden. Insofern war Griffith sehr geschickt, das Zufügen von Schmerz nicht am Schwarzen männlichen Körper zu repräsentieren, sondern über Vergewaltigungsversuche des *weißen* Jungfrauenkörpers zu allegorisieren und somit eine Bildsprache aufzurufen, die sogar der zeitgleiche Sexfilm scheute: die körperliche Nähe zwischen Schwarzen Männern und *weißen* Frauen. Die Strafe dafür war dem *weißen* Publikum hinlänglich bekannt.³⁶

Abb. 40
D. W. Griffith,
*The Birth of a
Nation*, Filmstill

32. Susan Courtney macht eine interessante Beobachtung in der vorhergehenden Szene, in der Gus von einem *weißen* Schmied verfolgt wird. In einer Zeit, in der Boxerfilme verboten waren, kommt es dort zu einem Kampf des *Weißen* gegen neun *Blackface*-Darsteller. Ein Schuss in den Rücken und ein weiterer in den Schritt des *Weißen* beenden die Schlägerei. Courtney sieht hierin »allusions to anal rape and castration of a white man by a black man«. Courtney 2005, S. 78. Gus würde somit auch der symbolischen Vergewaltigung eines *weißen* Mannes angeklagt.

33. *The White Caps*, Regie: Edwin S. Porter und Wallace McCutcheon, produziert von Edison Manufacturing Company, USA 1905,

12 Minuten. Bruce Chadwick erwähnt einen Film ohne nähere Angaben, der »the catching, tarring and feathering and burning of a N[...] for the assault of a white woman« darstelle. Vgl. Chadwick 2001, S. 81.

34. Das Material existiert heute nicht mehr. Es wird vermutet, dass Gus das Mädchen in der Originalversion stärker bedrängt und vergewaltigt haben soll – in der Vorlage von Thomas Dixon tat er es. Siehe Rogin 1985, S. 174f; Chadwick 2001, S. 105.

35. Williams 2001, S. 128. »Griffith paid homage to his father [father's law, L.H.] by turning the penis into a phallus. He sacrificed the member's vulnerable bodily connection and raised it to a weapon of vengeance. [...] Stopping black men from penetrating white women gave birth to a redeemed nation instead. The nation was born, in Gus's castration, from the wound that signified the white man's power to stop the black seed.« Rogin 1985, S. 175f.

36. In Kentucky soll ein *weißer* Mann, direkt nachdem er das Kino verlassen hatte, einen Schwarzen Studenten erschossen haben. Siehe Wood 2009, S. 166.

Griffith sorgte neben der narrativen auch auf diegetischer Ebene für *weiße* Allmachtsphantasien. Er »verweist« (im Sinne des englischen *whitening*) konsequent das ästhetische Regime in *The Birth of a Nation*. Nicht nur vernähte er mit Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen den epischen, körperlosen, auktorialen Blick auf die Kriegsszenen mit dem des »Little Colonel« und versetzte somit die Betrachter_innen in eine *weiß* und männlich konnotierte Feldherrenperspektive. Seine Regie konzentrierte sich ebenso auf die Betrachtung Schwarzer Männer, die begehrt *weiße* Frauen betrachten. Wenn Gus' Augen auf Flora stieren oder Silas Lynch seinen Blick von Elsie nicht wenden kann, dann schauen wir ihnen durch das Kameraauge dabei zu. Mit einer Irisblende reduzierte Griffith den Bildausschnitt gleichsam zu einem *Peeping Hole* und betonte dadurch den voyeuristischen Genuss der Szene. Die Zuschauer_innen erblicken jedoch nicht, wie in der klassischen Kunstgeschichte, die nichts ahnenden weiblichen Objekte des visuellen Begehrens, sondern ertappen die Voyeuere beim Blicken.

Während demnach der *weiße* männliche Blick als Kamera-blick und mithin als Erzählperspektive die Identifikationen der Zuschauer_innen strukturiert, ist der Schwarze männliche Blick nie Subjekt des visuellen Regimes, sondern bleibt selbst Objekt. Die Betrachter_innen schauen nicht mit den Schwarzen Voyeuere, sondern schauen auf sie – und weisen ihnen somit eine im psychoanalytischen Sinne effeminierte Position im Feld des Visuellen zu. Innerhalb dieser Blickökonomie sind die Klanmänner die Träger des machtvollen Blicks: Sie sehen, ohne selbst gesehen werden zu können. Das verbindet sie mit *weißen* Kinobesucher_innen.³⁷

Es wundert nicht, dass der Film in den Südstaaten noch größere Erfolge als im Norden feierte, seine Aufführungen nicht verboten wurden, sondern Shuttles zu den Lichtspielhäusern eingerichtet wurden. Mit der steigenden Anzahl begeisterter Klanmitglieder nahm auch die Angst von Afroamerikaner_innen

vor einer erneuten Popularisierung des Lynchens zu. So wurden im Süden Bürgerkriegsdenkmäler errichtet, mit denen konföderiert Gesinnte das Phantasma der treuen Sklav_innen wachhielten. Griffith wollte mit seinem Film neutrale Historiografie und hohe Kunst machen; was er erreichte, war Hasspolitik.³⁸ Die Geburt einer Nation beginnt, so ließe sich die Moral des Films zusammenfassen, nicht mit dem Ende des Bürgerkrieges und der Abschaffung der Sklaverei, sondern mit der mutigen Reinstallation als rechtmäßig dargestellter rassistischer Ungleichheitsverhältnisse der Vorkriegszeit. Nicht äußere Feinde sind ein Risiko, sondern der innere Feind des Schwarzen Bürgers. Sein Tod ist die Kohäsionsfigur für *weiße* Brüderlichkeit.

Wenn am Ende der drei Stunden der Klan an zwei Fronten gleichzeitig kämpft und Ben seine geliebte Elsie aus den Klauen des macht- und sexsüchtigen Silas Lynch befreit, während die Familie des gütigen Ex-Masters Cameron vor Schwarzen Milizen in eine von Nordunionveteranen bewohnte Blockhütte flüchten muss und dort auf Hilfe hofft, dann scheint Griffith seinem Ziel nah.³⁹ In der bescheidenen Holzhütte, ikonografisch nicht weit von einem Stall entfernt, bildet sich der Nukleus einer neuen, gerechten, opferbereiten, humanen und loyalen Minination. Er besteht aus »the former enemies of North and South [...] united again in common defence of their Aryan birthright«, so der Zwischentitel, und den »faithful souls«, zwei getreuen Schwarzen (im *Blackface*), die auch nach dem offiziellen Ende der Sklaverei freiwillig im Dienste ihres geliebten Masters bleiben und ihn gegen die Schwarze Menge verteidigen.⁴⁰

Diese pastorale Hütte, die ein halbes Jahrhundert von »Onkel Tom« bewohnt gewesen war und im nationalen visuellen Gedächtnis jenen »lost space of innocence« repräsentierte, den wiederzuerlangen sich in die kollektive Identität von arischen US-Amerikaner_innen eingeschrieben hatte, trat an die Stelle der feudalen Mastervilla.⁴¹ Architektonisch hinterließ der Krieg seine

37. Wenn Ben Cameron sich in das Bild von Elsie Stoneman verliebt, zoomt die Irisblende auf die Fotografie von ihr. Zur Positionierung von Männlichkeit als Träger des Blicks und Weiblichkeit als Objekt der Schaulust siehe Laura Mulvey, *Visuelle Lust und narratives Kino* [1975], in: Gislind Nabakowski / Helke Sander u.a. (Hg.), *Frauen in der Kunst*, Band 1. Frankfurt am Main 1980, S. 30–46.

38. »If any film has ever been a stimulus to intolerance, this one certainly was. Its effect on the mass audience was to provide a kind of sanction for hate feelings and to glamorize secret societies devoted to preserving race distinctions and to resisting central government.« William Peirce Randel, *The Ku Klux Klan. A Century of Infamy*. Philadelphia 1965, S. 185, zit. n. Chadwick 2001, S. 144. Bis 1930 sollen Schätzungen zufolge 90% aller Südstaatler_innen den Film gesehen haben. Siehe Wood 2009, S. 164.

39. »We had all sorts of runs-to-the-rescue in pictures and horse operas. [...] Now I could see a chance to this ride-of-the-rescue on a grand scale. Instead of saving one little Nell of the

Plains, this ride would be to save a nation.« D.W. Griffith zit. n. Rogin 1985, S. 150. Das Ergebnis sei »a nation reborn from the ride of the white-robed Knights of Christ against black political and sexual revolution«. Ebda.

40. In einer Sequenz wird Jake, einer der Ex-Sklaven der Familie Cameron, von Schwarzen Milizen ausgepeitscht und von seinem Master gerettet. Dies ist eine geschickte Umkehrung der »Onkel Tom«-Narration: Nicht *weiße* Master, sondern Ex-Sklaven sind zu fürchten.

41. Knapp 100 Jahre später in der Filmgeschichte wird Quentin Tarantino in *Django Unchained* (USA 2012) die Mastervilla von dem Schwarzen Kopfgeldjäger Django in Schutt und Asche legen lassen.

Spuren, doch das patriotische Wir baute er in seinen Verwüstungen sogar auf. Durch den Klan konnte dieser Ort der Unschuld und Menschlichkeit wieder *weiß* und zum wahren Gründungsmythos der USA werden. Am Ende des Films ziehen die Retter mit ihren Geretteten zu Pferde in die Stadt ein, jubelnde *Weisse* müssen sich nicht mehr in ihren Häusern verstecken, sie flankieren die Parade, die Agonie ist vorbei, keine Schwarzen nirgends, sie sind unsichtbar gemacht, und *Dixie* erklingt, jene Südstaatenhymne, die Griffith bereits den Schlachtszenen zugeordnet hatte. Nicht der Krieg hatte im politischen Machtkampf die Nation geboren, sondern der Klan durch die moralische Verteidigung seines »natürlichen« Geburtsrechts (Abb. 41).



Lynchen war kein illegaler Gewaltrausch und keine Übereinkunft äußerster Entmenschlichung, sondern eine vermeintlich notwendige Gegenwehr und staatsmännische Pflicht »to put the N[...] in his right place«. »Revenge« setzt Griffith ausschließlich als »Rescue« in Szene und als Legitimationsstrategie ein: »Die Welt, die Griffith nach der Niederlage des Bösen, nach den *last minute*

Abb. 41
D. W. Griffith,
The Birth of a
Nation, Filmstill

rescues aufrichtet, ist eine melodramatische: Sie findet unter Ausschluss von Bevölkerungsteilen – der Schwarzen – statt.«⁴² Afroamerikaner_innen sind im melodramatischen Film wie im politischen Leben das Einheitsopfer *weißer* Suprematie. Der Film endet, wie sein Anfang versprach: mit der homosozialen Freundschaft und der heterosexuellen Hochzeit zwischen Nord und Süd. Auf der letzten Textkarte ist zu lesen: »Liberty and union, one and inseparable, now and forever!« »White« hinzu-zufügen, schien – bis auf Weiteres – überflüssig geworden.⁴³ Weite Täler überblickend, dem Himmel ganz nah, genießen die *weißen* Zuschauer_innen mit ihren Held_innen ihre überwunden geglaubte Verletzbarkeit für ein letztes Mal.

In den 1930er-Jahren, als *The Birth of a Nation* mit einer neuen Orchestrierung wiederaufgeführt wurde, fasste der afro-amerikanische Bürgerrechtler W.E.B. du Bois den anhaltenden Protest gegen den Film mit den Worten zusammen, dass »while the NAACP failed to kill *The Birth of a Nation*, it succeeded in wounding it«.⁴⁴ Bis 1938 war es der NAACP nicht nur gelungen, so viele Szenen entfernen zu lassen, dass Griffiths Film zu einer unkohärenten Schnipselkollektion geworden war, sondern sie konnte vor allem darauf verweisen, dass dank ihrer politischen Aktionen die Anzahl von Lynchritualen zurückgegangen war.

WEISSE TRÄNEN: MELODRAMA UND RASSISMUS

Freiheit und Gemeinschaft, Einssein und Untrennbarkeit, ein Ende der Agonie, jetzt und für immer – auch Lynchschauen bezweckten und erweckten diese Stimmungen. Mein Versuch, die visuelle Kultur dieser Gewaltspektakel zu rahmen und sie im Kontext des frühen Sexfilms, der *Minstrel Shows* und des *Blackface-Theaters*, der *Tommy Shows*, der Kriegsfotografie und der Anfänge des narrativen Kinos zu sehen zu geben, legt die Vermutung nah, dass Lynchen kein Anachronismus und Rückfall in vormoderne,

42. Ulrich Kurowski, Die Panik der Zirkulations-agenten. 39 Abschnitte über das Melodram und das Melodramatische, in: Christian Cargnelli / Michael Palm (Hg.), Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien 1994, S. 78. »[...] [A] vision of national reunion that came at the expense of African Americans.« Wood 2009, S. 162.
43. D. W. Griffith wehrte sich immer wieder gegen Rassismuskritik. Er konnte sie auch mit seinen beiden filmischen Antworten *Intolerance* (USA 1916) und *Broken Blossoms* (USA 1919) nicht entkräften. Interessant wäre hier ein eingehender Vergleich von *The Birth of a Nation* und *Broken Blossoms*

- in Bezug auf die Ersetzung eines Schwarzen männlichen durch ein *weißes* weibliches Gewaltopfer: In *Broken Blossoms* peitscht ein *weißer* proletarischer Boxkämpfer seine Tochter zu Tode. Siehe hierzu Julia Lesage, Artful Racism, Artful Rape. Griffith's *Broken Blossoms*, in: Christine Gledhill (Hg.), Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Women's Film. London 1987, S. 235–254.
44. Zit. n. Wood 2009, S. 174.

barbarische Zeiten war, sondern ein integraler Bestandteil der melodramatischen Spektakelkultur in den USA. Als es 1911 vor einem Opernhaus in Kentucky zu einer Schießerei zwischen dem Schwarzen Manager und einem *weißen* Gast kam, suchten lokale Rassisten Vergeltung und erschossen den Manager auf der Bühne – im gleißenden Scheinwerferlicht bei zurückgezogenen Vorhängen. Die Schützen hatten sich für die Exekution im Orchestergraben aufgestellt. Eine Zeitung schrieb: »The remainder tore to shreds the woodland scenery, arranged for the presentation of a more mild drama. [...] [T]he little Operahouse at Livermore never witnessed such a melodrama.«⁴⁵ Wo sich sonst *weiße* Bürger_innen Dramen und Komödien anschauten, *Vaudeville*- und *Minstrelsy*-Aufführungen stattfanden und bisweilen Slapstick oder melodramatische Filme liefen, wurde das Lynchens als eine weitere, wenn auch weitaus extremere Aufführung wahrgenommen.

Das lässt mich folgende Überlegung aufstellen: Hatte der Erfolg des Melodramas seit der Jahrhundertwende Auswirkungen auf den Erfolg der Lynchdarstellungen? Warum betreten im Sommer 1937 vier junge Schwarze Männer – sie waren ihrer Ermordung entkommen – die Bühne des Apollo Theaters in Harlem, stellten sich den Fragen des Publikums und machten somit die Vernetzung von rassistischer Politik, Nachrichtenkultur und Entertainment zum Thema?⁴⁶

Im Folgenden möchte ich Positionen zum Melodrama in Literatur und Film erläutern, um sie in einem nächsten Schritt erstmals mit der visuellen Kultur des Lynchens zu verknüpfen. Meine These ist, dass eine der zentralen Rezeptionsemotionen des Melodramas – das Mitleiden – nicht gleichbedeutend ist mit der Auflösung jener Macht-, Herrschafts- und Gewaltstrukturen, die zur Lynchpolitik und der enormen Popularität ihrer Fotografien geführt haben. Mitleid verlässt nicht zwangsläufig eine rassistische Dominanzposition, sondern kann zwischen Anerkennung und Schuldabwehr changieren.

Der Filmwissenschaftlerin Christine Gledhill zufolge interessierte sich das Melodrama seit 1800 nicht für eine realistische Darstellung der Gegenwart, »not in confronting how things are, but rather in asserting how they ought to be«. Das Melodrama sah seine Zukunft in der Vergangenheit des »Edenic Home«.⁴⁷

Wollte die melodramatische Inszenierung zunächst in der Literatur und auf der Bühne, später auf der Leinwand jene nostalgische Spur der Rückkehr zum Ort der verlorenen Unschuld besetzen, dann bildeten Lynchdarstellungen nicht eine Abkehr, sondern eine Zuspitzung dieser uneinlösbaren Phantasie. Wie wir gesehen haben, beschwören die Bilder trophäenhaft, dass sich eine imaginäre Sicherheit für *Weiße* in der Zurschaustellung maximaler Gewalt an Schwarzen erfülle. Deshalb posierte das Lynchpublikum für die Kamera, schuldig, aber schamlos. Die Anwesenheit der Menge war notwendig, um die Fotografie nicht zur Tragödie werden zu lassen.

Nach Gledhill liegt ein Unterschied zwischen der aristokratischen Tragödie und dem aus ihr entstandenen bürgerlichen Melodrama im Übergang vom würdevollen Ertragen zur ausgleichenden Gerechtigkeit.⁴⁸ Die Tragödie situiert den Konflikt tief im Inneren des gespaltenen Subjektes, im Melodrama agiert er manichäisch zwischen den Subjekten: »It rendered the differences between good and evil absolute and unmistakable, and, with the killing or punishment of the villain, it then restores social and moral order.«⁴⁹ Die Illusion der Gerechtigkeit im Lynchakt machte die Anwesenheit von Frauen und Kindern auf den Fotografien unentbehrlich, denn sie waren es, die die Unschuld und Schutzbedürftigkeit der Nation allegorisierten. Damit findet sich auf einem Großteil der Lynchdarstellungen jene triadische Personenkonstellation wieder, die für das Melodrama seit seinen Anfängen charakteristisch geworden war: Im Dreieck Schutzbefohlene, Schurke und Retter entscheidet sich das Schicksal einer Gesellschaft.⁵⁰

45. Louisville/Kentucky Courier-Journal, 21. April 1911, S. 1, zit. n. ebda, S. 113.

46. Es handelte sich um den sogenannten *Scottsboro trial*, in dem 1931 neun Schwarze Teenager der Vergewaltigung zweier *weißer* Frauen beschuldigt worden waren und dessen Verhandlungen schließlich 1937 eingestellt wurden. Das *Reenactment* der vier Angeklagten nahmen wiederum andere Theaterproduktionen zum Ausgangspunkt ihrer Antilynchkampagnen. Vgl. Wood 2009, S. 252.

47. Christine Gledhill, *The Melodramatic Field: An Investigation*, in: Gledhill 1987, S. 21. Zur Unterscheidung zwischen dem Realismus als ernsthaftem Genre und dem Melodrama als sentimentaler Effekthascherei siehe Frank Kelleter / Ruth Mayer, *The Melodramatic Mode Revisited*, in: Frank Kelleter / Barbara Krahe u.a. (Hg.), *Melodrama! The Mode of Excess from Early America to Hollywood*. Heidelberg 2007, S. 7–17, hier S. 10: »The very terms *realism* and *melodrama* have thus been used in highly evaluative ways, with *realism* signifying rationality, order, pragmatism, and clear-headedness, while *melodrama* stands for feeling, excess, sentimentality, and grandiose gestures.«

48. »With the elimination of the hero's rank, went also the fatalistic emphasis on ›dignified endurance‹ of fate as an acceptable tragic stance. In its place emerged the notion of ›poetic justice‹ and a new moral mission for the theatre.« Gledhill 1987, S. 17.

49. Wood 2009, S. 117.

50. »Among the physicalized signs of a reprehensible character are the leery smile, the (black) moustache – the ›mustachio‹ signaling otherness – and the skin color, translatable by the rule of thumb: the swart-hier the more likelihood of evil.« Winfried Herget, *Villains for Pleasure? The Paradox of Nineteenth-Century (American) Melodrama*, in: Kelleter / Krahe 2007, S. 19–34, hier S. 22.

»If the nation puts its women on a pedestal, it puts itself on a pedestal. Men who viewed women as virgin-heroines were elevating themselves. Their recognition of women as virgin-heroines made them honorable; honorable men made an honorable nation. [...] In sanctifying their women, they elevated themselves and held down black men.« Chadwick 2001, S. 65.

D. W. Griffith war nicht der erste, der die Bilderpolitik der Revanche für das frühe Kino populär machte. Er konnte anknüpfen an Kurzfilme wie den bereits erwähnten *The White Caps* von 1905, die ihr Publikum mit gestellten Hinrichtungen, Enthauptungen oder Erschießungen in Atem hielten. Im Gewand des Melodramas führten sie Rassismus in das neue Massenmedium ein: »Shakespearean tragedies, popular fiction, Romantic poetry and operatic libretti, newspapers and topical events, police journals and penny dreadfuls, painting and etchings, popular songs and street ballads all provided material for melodrama.«⁵¹ Das Melodrama avancierte zu einem Basisgenre des frühen amerikanischen Films, in dem Griffith dann zeigen konnte, dass äußerste Gewalt an Afroamerikanern einen Teil der modernen Unterhaltungskultur ausmachte. Auch 20 Jahre später profitierte der Blockbuster *Gone with the Wind* von Victor Fleming (1939) vom Mythos des guten alten Plantagensüdens. Auch hier blieben Schwarze die Tölpel aus dem *Minstrelsy*, die guten Seelen aus *Onkel Toms Hütte* oder die Halunken aus *The Birth of a Nation*, wenn auch nun unter der Ägide der selbstbewussten weißen Farmbesitzerin Scarlett O'Hara. Ein rassistisches Dominanzverhältnis schrieb sich solchermaßen als Emanzipationsentwurf weißer Weiblichkeit in die Filmgeschichte ein.⁵²

Neben Revanche und Heimweh ist das Melodrama in seinem manichäischen Pathos von Gut und Böse, Friedfertigkeit und Unruhe, Tugend und Sünde, Begehren und Verbot vor allem als Theater der großen Sensationen und des Exzesses mit Lynchfotografien verbunden. Deshalb konnten umgekehrt Lynchbilder, vereinzelt auch Exekutionsfilme marktschreierisch vor Theatern oder in Zeitungen als gigantische Attraktionen angepriesen werden. Die meisten frühen Filme zeigten inszenierte Hinrichtungen und feierten damit ihre technische Versiertheit. Es wurden jedoch auch vereinzelt reale Exekutionen gefilmt, wie z.B. der heute nicht mehr existierende Mitschnitt *An Execution by Hanging* (1898), der

51. Gledhill 1987, S. 18.

52. Es wäre eine eigenständige Untersuchung wert, *The Birth of a Nation* mit *Gone with the Wind* zu vergleichen und der beiden Funktionen im Kontext des Ersten bzw. Zweiten Weltkrieges zu thematisieren. *Gone With the Wind*, zunächst unter der Regie von George Cukor und später Victor Fleming gedreht, in den Hauptrollen mit Vivien Leigh und Clark Gable besetzt, war – vergleichbar mit *The Birth of a Nation* – die teuerste und erfolgreichste Produktion ihrer Zeit. Indirekt spielt auch hier der Ku-Klux-Klan seine Rolle als Beschützer von weißen Frauen.

das Sterben des Afroamerikaners Edward Heinson vorführte. Seine Hinrichtung fand unter Ausschluss der Öffentlichkeit hinter Gefängnismauern statt und wurde danach kinematografisch der Öffentlichkeit zugeführt, um sie zu »beruhigen«.⁵³

Moderne Inszenierungstechniken gaben folglich diesen Gewaltschauen den Rahmen einer melodramatischen Erzählung. Nicht zufällig gingen das juristische Ende der öffentlichen Exekutionen und die vermeintliche Humanisierung des Todes mit einer sadistischen Euphorie nach der medialen Sichtbarmachung des Leidens anderer einher. So war es gerade ihr vermeintlicher Anachronismus, der die Darstellung der Lynchschau in Fotografie und Film modern machte, eingerahmt in ein Unterhaltungs- und Zerstreungsprogramm weißer Bürgerlichkeit zwischen Boxkämpfen und Kusszenen.

Besonders in Zeiten größter Verunsicherungen, schreibt Thomas Elsaesser, durch Bürgerkrieg, Metropolisierung, wirtschaftliche Misere, politische Umstrukturierungen, Geschlechterverschiebungen, religiöse Zweifel oder technischen Wandel funktioniere das Melodrama als Moralbarometer einer Gesellschaft.⁵⁴ »Das sensationalistische Melodram versuchte, die Welt in Begriffen von Gewalt, Trauma und Gefahr zu definieren. Indem es intensive Stimuli wie Explosionen, Unfälle und gefährliche Stunts fokussierte, spiegelte es die nervöse Auswirkung des urbanen Schocks. Und mit seiner klassischen narrativen Formel einer verletzlichen Heldin, die unaufhörlich einer Reihe schrecklicher Bedrohungen von Leib und Leben ausgesetzt ist, allegorisierte es die lebensbedrohlichen Anschläge der Modernität und reflektierte die bekümmerte Auseinandersetzung der Epoche mit der Sterblichkeit.«⁵⁵ Um 1900 gewann der »Nervenkitzel« an Bedeutung in einer modernen Unterhaltungskultur voller Aufregung, Atemlosigkeit, Anspannung und Hyperstimulanz. Der Filmhistoriker Ben Singer betont, dass um die Jahrhundertwende Bühnenmelodramen ihre narrative Klammer zusehends aufgaben zugunsten

53. Einer der ersten mit Stop Motion gedrehten inszenierten Hinrichtungsfilme ist *The Execution of Mary Stuart, Queen of Scots* von 1895 unter der Regie von Alfred Clark (1 min). Nicht mehr auffindbar sind die »Snuffmovies« *The Hanging of William Carr* (USA 1897) sowie *An Execution by Hanging* von American Mutoscope and Biograph Company vertrieben (USA 1898). Siehe Wood 2009, S. 125–128.

54. Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama*, in: Gledhill 1987, S. 43–69, hier S. 45. Elsaesser betont die europäischen Wurzeln des Melodramas im 19. Jahrhundert. Während in England vorzugsweise in Literatur und

Theater, in Italien in der Oper, in Deutschland als Moritat oder Ballade und in Frankreich als romantisches Drama das Melodrama als Gattung des Bürgertums populär wurde, das sich vom aristokratischen Snob absetzen wollte, verschob die US-amerikanische Variante den Standeskonflikt auf die Spannungen zwischen Stadt- und Landbevölkerung.

55. Christian Cargnelli, *Sirk, Freud, Marx und die Frauen. Überlegungen zum Melodram*, in: Cargnelli / Palm 1994, S. 11–33, hier S. 30. Zum Melodrama als kritisches Genre in Bezug auf bürgerliche Ideologien vgl. auch Elsaesser 1987.

einer Aneinanderreihung von spektakulären Stunts und technischen Attraktionen. Auch die Darstellung von Gewalt nahm zu. Zudem wurden immer mehr Spektakel nach außen verlegt, weil der technische Aufwand die Bühne sprengte. Somit intensivierte sich die Verschränkung von inszenierten Katastrophen und realen Orten. Die Geisterbahn in den neu eröffneten Vergnügungsparks, Mord und Totschlag auf den Bühnen der *Vaudeville*-Theater, Gangstergeschichten in Groschenromanen oder fotografische Einblicke in die *Morgue* durch billige Tabloid-Zeitungen erfreuten sich trotz lauthalser Diskreditierung enormer Beliebtheit und wirkten mit, das frühe *Cinema of Attractions* mit seinen Überwältigungsspektakeln zu gründen.⁵⁶

Die Zuschauer_innen waren oft in den Fortlauf der Aufführung einbezogen, so dass sich als aktiven Part des Schauspiels wählten und nicht als heimliche Voyeure, zu denen sie erst in den 1910er-Jahren vom narrativen Kino erzogen werden würden. Diese gängige Aufforderung zum Hinsehen ist ebenso vielen Lynchdarstellungen mit ihrer für die Kamera posierenden *weißen* Menge eigen. Nicht selten schauen Lyncher_innen direkt aus der Fotografie und nehmen somit virtuellen Blickkontakt auf. Und auch in der zeitgleichen Stagnation fand eine offensive Adressierung der Betrachter_innen statt: Der sogenannte *Beaver Shot* auf die gespreizten Beine einer Frau hatte die Rolle, das Publikum noch bis weit in die 1960er-Jahre als Zuschauer in der »ersten Reihe« zu begrüßen.

Der bedrohlich wirkende Gedanke an ein Subjekt, das jenseits seiner Kontrolle und seines Willens höheren Zwängen oder unvorhersehbaren Gefahren ausgesetzt sein und ihnen zum Opfer fallen könnte, wird im Melodrama – nicht zuletzt durch das Gefühl, eine Zuschauer_innengemeinschaft zu bilden – mit Pathos, Exzess, Angst und Action durchgespielt, bisweilen kritisch kommentiert und zu guter Letzt harmonisierend aufgefangen. Im Unterschied zur Komödie, die das Attraktionskino ebenfalls

56. »Fictional situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers or recreations of shocking or curious incidents (executions, current events).« Tom Gunning, *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990, S. 56–62, hier S. 58f. Siehe auch Ben Singer, *Ten-Twenty-Thirty Melodrama: Boom and Bust*, in: Ders., *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York 2001, S. 149–188. Zum Besuch der städtischen Leichenhalle, der *Morgue*, als Zeitvertreib und Erziehungsmaßnahme des Bürgertums siehe auch Sykora 2009, insbesondere S. 429–446.

mitbegründete und in der primär über die Darsteller_innen gelacht wurde, verlangt das Melodrama ein Publikum, das stellvertretend mit den Leinwandfiguren leidet. Eine melodramatische Bilderordnung verfolgt die Politik der Verletzbarkeit, Emotionalisierung, Interiorisierung, Affektregulierung und des »Moralisch-Okkulten«⁵⁷. Was den Menschen unumstößlich gut oder unüberwindbar schlecht erscheinen lässt, ist weniger der Erfolg seiner Handlungen, sondern die hehre oder miserable Absicht seiner Gefühle.

Melodramen entwerfen Machtszenarien und Ungleichheitsverhältnisse entlang naturalisierender Differenzen von Hautfarbe, Geschlecht und Sexualität. Soziale oder ideologische Konflikte erscheinen als persönliche Gefühlswelten, sei es in der romantischen, aber hindernisreichen Liebe zwischen Nord- und Südstaatler_innen, in dramatischen Auseinandersetzungen zwischen Familienmitgliedern, im tränenreichen Mitgefühl für die Leiden des »Onkel Tom« oder im Lachen über den gelynchten »Black Beast Rapist«. Die Melodramatisierung des Politischen macht aus rassistischen Mördern und ihren medialen Sympathisanten patriotische Beschützer. Das führte Griffith beispielhaft vor, denn was waren die Tötungsaktionen des Klans anderes als heldenhafte Prüfungen? In ihnen wurden Täter zu Opfern, Gewalt zur Gegenwehr, Sadismus zur Tugend und Herrschaft zur Gerechtigkeit.

Die Einschreibung äußerster Gewalt in die Tradition des Melodramas konnte somit als Legitimationsstrategie und Schuldabwehr dienen, denn, wie Linda Williams es formuliert, »melodrama is the alchemy with which white supremacist American culture first turned its deepest guilt [die Sklaverei, L.H.] into a testament of virtue«.⁵⁸ Wer aber glaubt, diese mediale Alchemie abzulehnen, wird nicht automatisch als unassistisches Subjekt der Kritik entlassen. Das ist der vielleicht wichtigste Aspekt, wenn wir beginnen, Lynchfotografien stärker in die visuelle Alltagskultur des Melodramas zu integrieren.

57. »Das Moralisch-Okkulte ist kein metaphysisches System, sondern eher ein Sammelplatz fragmentarischer und profanierter Überbleibsel sakraler Mythen. Es lässt sich mit dem Unbewussten vergleichen, denn es ist die Seinssphäre unserer fundamentalen Begierden und Verbote – ein Reich, das uns im alltäglichen Leben verwehrt scheint, auf das wir jedoch verwiesen sind, da es das Reich der Bedeutungen und Werte ist.« Peter Brooks, *Die melodramatischen Imagination*, in: Cargnelli / Palm 1994, S. 35–63, hier S. 39.

58. Williams 2001, S. 44. Peter Brooks verbindet die »Logik der ausgeschlossenen Mitte«, d. h. die Unmöglichkeit eines Kompromisses, im Melodrama mit den manichäischen

Idealen von Gut und Böse der Französischen Revolution: »Wie bei dem revolutionären Gesetzgeber Saint-Just haben wir es hier mit einer neuen, alternativen Grundlage der ethischen Gemeinschaft zu tun: entweder mit sentimentaler Tugend [...] oder rächendem und läuterndem Terror.« Brooks 1994, S. 55. Ein manichäisches Politikverständnis strukturierte auch die Regierungszeiten von George W. Bush und Donald Trump.

Mehrmals in der Geschichte der US-amerikanischen Bilderpolitik verband sich die Faszination für neue Medien mit einem Gefallen an der Viktimisierung von Afroamerikaner_innen: im frühen Kino, in den Anfängen der Fotografie oder den ersten Bühnenshows. Als ein beispielhaftes Relais in der Tradition visueller Rassismen können die *weißen* Tränen, die in den *Tom Shows* um 1900 vergossen wurden, uns zu bedenken geben, dass nicht jede Ablehnung von Gewalt an Afroamerikanern eine Ablehnung rassistischer Machtverhältnisse per se sein muss, sondern im Gegenteil ihre melodramatische Wendung als »object of compassion« fördern kann.

Die Auspeitschungsszene von »Onkel Tom« macht deutlich, dass Kritik an Gewalt zuallererst das Zu-sehen-Geben von Gewalt provoziert und damit jene sadistisch- voyeuristische Blickposition schafft, der sie vermeintlich entgegenarbeitet. Nicht jede Ablehnung von Gewalt ist frei von Gewalt. Melanie Ulz problematisierte dieses Paradox bereits am Beispiel britischer Antisklaverei-Karikaturen um 1800 und zeigte, wie tief ein »wohliger Schauer« sich in die bürgerliche elitäre Etikette des »man of feeling« eingetragener hatte.⁵⁹ Das Gefühl der Kompassion war deshalb nicht selten ein Effekt von *weißen* Überlegenheitsphantasmen.

Ich möchte nochmals herausstellen, dass die Auspeitschung erst dann zum Bühnenergebnis werden konnte, als Harriet Beecher Stowes Stück den Rang eines nationalen Antirassismuspamphlets erreicht hatte, die moralische Entlastung gesichert schien, insofern die Schaulust als von Sadismus befreit und von Empathie angefüllt galt. Um die Sympathie ihres *weißen* Publikums zu aktivieren, mussten Beecher Stowe und ihre abolitionistischen Schwestern und Brüder Schwarze Figuren aber zuallererst einmal verwundet präsentieren und zum Objekt des Mitgefühls werden lassen, sei es in Flagellationsszenen junger schöner Sklavinnen oder alter schwacher Sklaven.⁶⁰ Schwarze Würde repräsentierte sich als Schwarzes Leiden, »interracial amity«

59. Ulz 2013, S. 152. Diese Angstlust am Schauer bezieht die Autorin u.a. auf die Popularität der Schrift von Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London 1757. Einen Grund für die Modernität des wohligen Schauers sei »in der zunehmenden Sicherheit zu sehen, die die *weiße* wohlhabende, bürgerliche Mittelschicht umgab. Dadurch erhöhte sich die Distanz zwischen der bedauernswerten Situation anderer und der Gefahr, selbst in eine vergleichbare Situation zu geraten.« Ulz 2013, S. 152.

60. Um 1800 war das Auspeitschen junger Sklavinnen ein beliebtes softpornografisches Bildmotiv, siehe ebda, S. 153. Die

Grenzen zur pornografischen Literatur waren, wie auch heute noch, in dieser Zeit fließend. Das erhöhte Interesse der Pornografie an Schmerz und Gewalt bringt Ulz mit einer abnehmenden Schmerztoleranz um 1800 in Verbindung: Anästhetika kamen zum Einsatz, Krankheiten wurden heilbar, penible Hygienepläne wurden erstellt und Seuchen rückten in fernere Länder, siehe ebda, S. 157.

baute auf rassistischer Gewalt auf, »Pro-Tom« war nicht ohne »Anti-Tom« darstellbar. Im Namen der Unschuld konnten sich in diesem Theater der Sensationen oder, wie Gabriele Dietze es nennt, im »Schmerztheater«⁶¹ melodramatischer Exzess und ein Gefallen an der maximalen Sichtbarkeit des Leidens anderer durchaus gegenseitig provozieren. Nicht zuletzt sorgte die Einstreuung realer Boxkämpfe dafür, dass unter dem Applaus des mitgerissenen Publikums die in Szene gesetzte Gewalt an Realismus gewann.⁶²

Weisse Tränen für »Onkel Tom« sind somit beides: Sie sind einerseits Teil einer abolitionistischen Anerkennung von Afroamerikaner_innen. Sie nehmen aber auch Teil an einer Hege- monie, in der sich die übergeordnete Position von *Weißsein* mit pastoraler Toleranz, moralischer Integrität, Barmherzigkeit und Empathie in der sentimental Verwundung von Zuschauer_innen oder Leser_innen am Leben hält. *Weisse* Tränen, Betroffenheit und ein Gefühl, es gäbe mehr zu sagen als sagbar ist, sind Folgen der Erziehung zu melodramatischen Betrachter_innen, deren Mitleid sich wie ein Schutzschirm über die Interiorisierung von ethnischen Machtverhältnissen gelegt hat.⁶³

Solche Tränen gelten zumeist der eigenen Verletzbarkeit, nicht der anderer. Hier wird, so ließe sich mit Gabriele Dietze sagen, »durch den Körper und das Mitempfinden der Schmerzen anderer Körper ein Wissen artikuliert, das sich der Sprache entzieht, weil es sowohl selbst nicht ausgedrückt werden konnte, wie auch gesellschaftlich nicht ausgedrückt werden durfte.«⁶⁴ *Weisse* Tränen sind eine melancholische Identifikation, wie wir gleich noch sehen werden. *Weisse* Tränen sagen: »Wenn nur...« und verweisen auf den Wunsch nach einer anderen Zeit, einem anderen Ort und anderen Umständen, indem sie gleichzeitig die Nichterfüllung dieses Wunsches genießen und seine Befriedigung phantasmatisch in die Zukunft verschieben.⁶⁵ So schreibt Eva Warth in Bezug auf das Melodrama des *Weißseins* im klassischen

61. Dietze 2013, S. 68.

62. Weiterführend wäre hier ein Vergleich mit den Horror- und Gruselstücken des *Théâtre du Grand Guignol* in Paris (1897–1962) interessant. Zur Anziehungskraft des Schreckens der dort aufgeführten Szenerien siehe Tom Gunning, *Horror vacui*. André de Lorde und das Melodram der Sensationen, in: Cargnelli / Palm 1994, S. 235–252.

63. »The feeling that there is always more to tell than can be said« ist nach Elsässer ein wichtiger Motor des Melodramas. Vgl. Elsässer 1987, S. 53.

64. Dietze 2013, S. 73. Gabriele Dietze spricht hier von einer »hysterischen Konversion«, in der sich die eigene unausgesprochene Ver-

wundbarkeit in der verschobenen Identifikation mit den Wunden anderer artikuliert.

65. Steve Neale, *Melodram and Tränen*, in: Cargnelli / Palm 1994, S. 147–165, hier S. 164: »Denn ein »unglückliches« Ende kann ein Mittel sein, die Möglichkeit der Wunsch- erfüllung nicht zu zerstören, sondern aufzu- sparen. Es kann ein Mittel sein, gerade den Wunsch nach Nichterfüllung des Wunsches zu befriedigen – damit er beibehalten und neu ausgesprochen werden kann und nicht gänzlich aufgegeben werden muss.«

Hollywoodkino: »Die Legitimationskrise der *weißen* Dominanz vollzieht sich so nicht ohne Kritik an der *weißen* Norm – eine Kritik, die jedoch angesichts der letztendlichen Reetablierung und Affirmation zur wehmütigen Pose gerinnt.«⁶⁶ Im Aufgeben einer sadistischen Betrachter_innenposition kommt Gewalt nicht einfach abhanden.

Ich habe versucht zu zeigen, wie sich die Sichtbarkeits- und Betrachter_innenverhältnisse von der Angst vor dem »Black Cock« im Stagfilm, über das karikierende *Blackface* im *Minstrelsy* zum Weinen in den *Tommer Shows* wandelten, das wiederum in eine sadistische »Anti-Tom«-Kultur des frühen Melodramas und Attraktionskinos übergang, welche in den Lynchritualen bis Mitte des 20. Jahrhunderts eine Fortsetzung fand. Ich tat dies auf der Suche nach einem Blick auf Lynchfotografien, der die Gewalt, die jene darstellen, nicht (ungewollt) wiederholt. Eine kritische Betrachtung der Gräuelbilder müsste, wie ich versucht habe zu zeigen, den kulturellen Rahmen, der diese Gewalt erst zur Anschauung brachte, selbst mitreflektieren. Die Spuren, denen ich folgte, festigten meine Annahme, dass keineswegs nur die Identifikation mit dem *weißen* sadistischen, die weiblich konnotierte *weiße* Unschuld rettenden Helden eine rassistisch-sexistische Position ausmacht.

Darüber hinaus erscheint es mir unerlässlich, eine stärkere Überempfindlichkeit jenen Betrachtungsperspektiven gegenüber zu entwickeln, die Schwarzem Leid selbst mitleidend gegenüberstehen und exakt dadurch eine melodramatische Version *weißer* Suprematie sein können. Das betrifft auch das Betrachten von Lynchfotografien. Mitleid kann, wie ich nun abschließend in Anlehnung an Überlegungen von Sigmund Freud zu »Schlagephantasien« und zur Melancholie zeigen möchte, nicht selten eine (unbewusste) Entlastungsstrategie sein. Wenn die Leser_innen am Ende dieses Buches den Eindruck haben, das ästhetische Regime der triumphierenden Betrachter_innen-

66. Eva Warth, Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion *weißer* Identität im Film, in: Annegret Friedrich u.a. (Hg.), Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Marburg 1997, S. 125–130, hier S. 128.

identifikation mit Lynchfotografien verbleibe in der Tradition *weißer* suprematistischer Bilderpolitiken, mag das wenig überraschen. Wenn sie zudem eine größere Empfindlichkeit entwickelt haben, dass auch ein auf Mitleid und Empathie basierendes Betrachten von Gewaltdarstellungen nicht automatisch die Rahmenungen visueller Rassismen verlässt, sondern in die Strukturen eines rassistischen Melodramas hineinführt, so war dies Ziel meiner bisherigen Ausführungen.