

Günter Giesenfeld

## Griffith und die Geburt der amerikanischen Nation

David Wark Griffiths Film *The Birth of a Nation* (1914) handelt vom Sezessionskrieg 1861-65 und bezeichnet diesen damit als die Geburtsstunde der amerikanischen Nation<sup>1</sup>. Dies entspricht einer gängigen Tradition in der amerikanischen Geschichtsschreibung, eingedenk der berühmten Rede (Gettysburg-Address), in der Lincoln von einer "neuen Nation" sprach, die nun entstehen würde und dazu ausersehen sei, "die liberale Ideologie in die ganze Welt hinauszutragen". Der Sieg der Nordstaaten in diesem Krieg ist also nicht nur Auslöser gewesen für die Industrialisierung der USA und die damit einhergehende Urbanisierung an den Küsten und der Ausbau der Kommunikationsmittel (Eisenbahn, Telegraph). In dieser Zeit entstand auch das Bewußtsein, mit der wachsenden wirtschaftlichen Macht Einfluß nehmen zu können und zu müssen auf Entwicklungen außerhalb der Grenzen des Landes.

### *Ein historischer Bewußtseinsprozeß*

In Wirklichkeit war mit dem Sezessionskrieg eine schon lang andauernde Entwicklung zu einem Abschluß gekommen, die mehrere Etappen und Wendepunkte aufweist. An ihrem Beginn steht der antikoloniale Befreiungskampf gegen England ab 1776, der wohl zum ersten Mal innerhalb der multinationalen Einwanderungsgruppen eine einheitsstiftende Wirkung hatte, Grundlage für ein sich allmählich ausbildendes Nationalbewußtsein. Innerhalb dieses Prozesses setzten sich die englische Sprache und Kultur als dominante durch, was auf zwei Faktoren zurückzuführen ist: einmal auf die traditionell wenig interventionistische Kolonialpolitik Englands, dann auf die Tatsache, daß sich die anderen Volksgruppen unter den Einwande-

1 "Amerikanische Nation" bezeichnet natürlich nur den nordamerikanischen Staatenbund USA. "Amerika" mit den USA gleichzusetzen, entspricht einem üblichen Sprachgebrauch, dem ich mich aus formulierungsökonomischen Gründen trotz der falschen Implikationen anschließe. Entsprechend sind bei der Benutzung des Adjektivs "amerikanisch" in der Regel die Vereinigten Staaten der Bezugspunkt.

ern nicht geographisch in Regionen isolierten. Begleitendes Element dieser Ausrichtung war eine im Unabhängigkeitskampf entstandene, gegen Spanien gerichtete Propaganda, die eine "neue", protestantisch-angelsächsisch ausgerichtete Welt der "alten" Kolonialkultur des südlichen Subkontinents entgegenstellte, die, antikoloniale Strömungen aufgreifend, als spanisch-katholisch und archaisch-rückständig hingestellt wurde.

Die Art und Weise, wie das Land vom Osten zum Westen hin erschlossen wurde, führte dann zu relativ einheitlichen Lebensformen einer ländlich und landwirtschaftlich bestimmten Kultur, in der der Pionier als zunächst führende und dann mythisierte Gestalt (als Jäger, Farmer und Kämpfer) im Mittelpunkt stand. Diese neuen Lebensformen hatten meist mit denen der europäischen Länder, aus denen die Siedler kamen, nur wenig gemeinsam. Außerdem waren ja die meisten durchaus nicht in freudiger Freiwilligkeit, sondern aus wirtschaftlicher Not und Unterdrückung aus der alten Heimat ausgewandert, so daß für eine isolierende Beibehaltung nationaler Bindungen an die Herkunftsländer (ausgenommen die Sprache) wenig Neigung bestand - zumindest resultierte daraus eine große Offenheit neuen Lebensformen und -idealen gegenüber.

Vor allem die Tatsache, daß es in der neuen Gesellschaft keine traditionellen sozialen Klassen und Schranken gab, keine schmarotzende Oberschicht, hat zu ihrer Attraktivität beigetragen und ein gemeinschaftsstiftendes Selbstbewußtsein geschaffen. "Gleichheit", die revolutionärste der Menschenrechts-Forderungen der französischen Revolution, schien hier erfüllt. "Diese Gleichheit war eine politische; sie war, bis zum zwanzigsten Jahrhundert, auch eine ökonomische; sie war aber immer vor allem eine soziale und psychologische gewesen"<sup>2</sup>.

Schon zu dieser Zeit bildete sich mit dem Stolz auf die fortgeschrittensten demokratischen Strukturen auch ein Gefühl des Auserwähltseins gegenüber der "alten Welt" heraus, verbunden mit einer quasi-missionarischen Tendenz, die amerikanischen Ideale als allgemeingültiges gesellschaftliches Modell anzusehen. Daß dies zugleich mit der Ausrottung der indianischen Ureinwohner verbunden war und gelegentlich sogar zur Legitimation des Völkermords an ihnen diente, zeigt, wie ambivalent dieses Nationalbewußtsein von Anfang an war.

Nach der Erreichung der Unabhängigkeit 1783 wurden solche Denkstrukturen allmählich in politische Strategien umgesetzt und fanden ihren ersten folgenreichen Ausdruck in der sogenannten Monroe-Doktrin (1823),

2 Commager, Henry Steele in: Ders. (Hrg.): *America in Perspective*, abridged edition, New York 1956, S. XI.

mit der offiziell der Anspruch auf Weltmachtstatus formuliert wurde. Zwar betraf das Dokument vor allem die Aktivitäten der europäischen Kolonialmächte im amerikanischen Kontinent, die als Einmischung in "innere" Angelegenheiten der USA aufgefaßt wurden. In ihm wird aber auch zum ersten Mal eine Selbsteinschätzung deutlich, die im weiteren Verlauf der Geschichte zu einem dominanten Element werden sollte: Die USA sehen als Weltmacht den gesamten amerikanischen Kontinent als ihre Einflußsphäre an, dem die europäischen Mächte mit ihren Kolonien, d.h. also der Rest der Welt, als konkurrierender Block gegenüberstehen.

Aber erst durch den Sezessionskrieg wurden die demokratisch-zentralistischen Strukturen soweit gefestigt, daß man von einer auch politisch konsolidierten Weltmacht sprechen kann. Der Norden hat diesen Krieg zwar gewonnen, aber dies bedeutete nicht, daß damit auch seine politischen Vorstellungen die des Südens verdrängt hätten. Während nördliche, an die Pionierzeit anknüpfende Ideale sozialer Gleichheit und individueller Freiheit in neue Gesetze Eingang fanden, waren südliche, reaktionär-rassistische und imperialistische Tendenzen keineswegs aus dem politischen Diskurs eliminiert, sondern blieben als wichtiges Segment des öffentlichen Meinungsspektrums erhalten, das, etwa durch das Hollywood-Genre des Westerns, stets im öffentliche Bewußtsein präsent blieb und als Option politischen Handelns auch immer wieder dominant werden konnte.

Seit diesem einschneidenden Datum ist die Geschichte der USA durch eine deutliche Interdependenz zwischen Innen- und Außenpolitik bestimmt, die sich in stereotypen politischen Abläufen manifestiert. Der innere Grundwiderspruch der amerikanischen Gesellschaft zwischen dem freien Spiel der wirtschaftlichen Dynamik und den traditionellen demokratischen Strukturen spiegelt sich in der Außenpolitik als Widerspruch zwischen den wirtschaftlichen Interessen an imperialistischer Ausdehnung und Kontrolle des Rests der Welt einerseits, und einem demokratischen Missionsgeist andererseits, der nicht, wie bei den klassischen Kolonialmächten, nur legitimierende Ideologie ist.

Denn der amerikanische Patriotismus ist von seiner Tradition her nicht in erster Linie mit dem Land, dem Boden oder einem Begriff wie "Heimat" verbunden oder auf territoriale Expansion gerichtet, sondern war stets primär an politische Institutionen und Ideale gebunden. Er war sozusagen von Anfang an abstrakt, bezog sich auf "kanonisierte" politische Dokumente (z.B. die Verfassung), in denen Ideale wie individuelle Freiheit und Demokratie niedergelegt sind. Diese Werte sind allerdings für den amerikanischen Nationalstolz so unangefochten konstituierend, daß die Neigung, sie

an der eigenen Realität zu überprüfen, nie sehr ausgeprägt war - es sei denn, militärische Niederlagen stellten die zentrale Kategorie der Gottgewolltheit weltweiter Aktionen (z.B. des Vietnamkriegs) im Namen dieser Ideale in Frage.

### *Die Geburt des Hollywood-Kinos*

*The Birth of a Nation* behandelt sein Thema, den Sezessionskrieg, auf gegenüber den Fakten eigenwillige und gegenüber den Mythen typische Weise.

Der Film hat zwei deutlich voneinander getrennte Teile, deren erster die Vorgeschichte und den Verlauf des Krieges darstellt und mit der Ermordung Lincolns endet. Die Auseinandersetzung zwischen den Nord- und den Südstaaten, ein nationaler Konflikt mit den ihn konstituierenden politischen und militärischen Handlungen wird breit dargestellt. Als Repräsentanten der beiden "Parteien" dieses Bürgerkriegs lernen die Zuschauer zwei Familien kennen, und während sich das zunächst vorherrschende *switching* zwischen den Wohnhäusern Stonemans (Nord) und Camerons (Süd) in eine Parallelmontage der Geschehnisse in der Heimat und auf dem Schlachtfeld verschiebt, deutet sich als Auflösung nicht so sehr der Sieg des Nordens, sondern die Aussöhnung der beiden gegnerischen Parteien an: Ein Sohn aus jeder Familie wird Opfer des Krieges - gemeinsam sterben sie an der Front. Am Ende wird eine Hochzeit Stoneman-Cameron gefeiert.

Im zweiten Teil ("Reconstruction") erscheint dann als eigentlicher Konflikt der zwischen Weiß und Schwarz. Im Süden der Nachkriegszeit finden nun Kämpfe zwischen Personen und Gruppen statt, die außerhalb staatlicher Legitimation agieren, ja durch ungeschickte oder verantwortungslose staatliche Aktionen (übertriebene Unterstützung der Schwarzen) oder Unterlassungen hervorgerufen und legitimiert erscheinen.

Während im ersten Teil zwei Familien ohne ihre Schuld in den Krieg verwickelt werden, denen die eigentlichen Grundkonflikte (Sklavenhandel, imperiales gegen föderales Prinzip) nicht so sehr am Herzen liegen, wird im zweiten ein sozusagen äußerlicher, gemeinsamer Feind eingeführt: die Schwarzen und diejenigen Weißen, die ihnen alle Macht übertragen wollen. Diese "Yankees" haben den Krieg gewonnen (darauf insistiert der Film aber kaum), und nun wird ihr Sieg durch die Folgen ihrer "liberalen" Politik in Frage gestellt. Sie haben den Aufstieg der Negerhorden ermöglicht und sind somit mitschuldig an den Übergriffen der Schwarzen und Mulatten,

und eine versagende Staatsgewalt legitimiert und begünstigt sie dabei. Cameron nimmt die Verteidigung seiner Familie in die eigene Hand und geht zum Ku Klux Klan. Stoneman, beeinflusst durch seine Frau und seinen Verwalter - beide Mulatten -, unterstützt die Yankees, und wieder sind die beiden Familien verfeindet. Aber bald muß auch Stoneman erkennen, daß die Weißen eigentlich zusammenhalten sollten. Als auch seine Familie von den tierisch-instinkthaft aggressiven Schwarzen bedroht wird, retten die weißen Ritter mit den Kapuzen auch sie.

Der Film vermittelt die Erkenntnis, daß in beiden Konflikten Stoneman, mit seiner liberalen Yankee-Moral der Nordstaaten, die falsche Koalition eingegangen ist. Als eigentliche Urheber auch der von den Schwarzen begangenen Greuelthaten erscheinen diejenigen, die gegen den Handel mit den Sklaven und ihre Unterdrückung sowie für die Gewährung voller Bürgerrechte an ihre Nachkommen eingetreten sind. Symbolisiert wird ihre Position gegen alle historische Evidenz ausschließlich in den Mischlingsfiguren. Daß er damit auch die weißen Bösen aus dem Norden als nur von diesen beeinflusst oder erpreßt hinstellt und ihre Schuld damit relativiert, ist der rassistische Kern der Filmaussage. Er wird verdeckt durch die Tatsache, daß damit auch die Schwarzen in ihrer Mehrheit als im Grunde gutmütige, nur von den Mischlingen verführte Kinder erscheinen.

Die schwarzen Aufrührer - so zeigt es der Film - kämpfen nicht für politisch-soziale Forderungen, und außer der niedrigen Lust auf Zerstörung und Plünderung wird ihnen mit auffallender Konsequenz vor allem ein Ziel ihrer zerstörerischen Handlungen unterstellt, nämlich das, eine weiße Frau zu erobern und sie zu - heiraten. Aber gerade mit dieser zunächst harmlos erscheinenden Forderung bedrohen sie den intimsten Bereich des amerikanischen Pionierideals. Für dieses steht das Symbol der Familie, und die Zumutung der Schwarzen, an ihm teilhaben zu wollen, ist schlimmer als Vergewaltigung oder Mord. Stoneman gerät auch deshalb zweimal auf die falsche Seite, weil seine Verbindung mit der Mulattin nicht als Familie gelten kann. Am Ende erst gründen seine beiden Kinder mit Cameron-Ehepartnern neue Familien und werden zu Camerons. Die Stonemans haben aufgehört zu existieren.

Diese private ist zugleich die symbolische Ebene der Handlung, und in diesem Legitimationszusammenhang erscheint der Klan nicht als die Selbstjustiz übende terroristische Vereinigung, die er auch zu der Zeit schon war, sondern als Exekutiv-Organ einer höhergestellten Instanz, des abstrakten Ideals selber. Wenn sich in ihm die Väter zur Verteidigung ihrer Familien zusammenschließen, nehmen sie ihr vermeintliches Recht wahr,

in Übergehung der demokratischen Spielregeln und Gesetze direkt für ihre Werte zu kämpfen, weil der Staat nach ihrer Ansicht dabei versagt hat.

Die abstrakten Bezugspunkte dieser amerikanischen Ideologie haben sich im Kino immer wieder zu bildlich-dramaturgischen Chiffren konkretisiert und zugleich verengt, von denen die Siedlerfamilie das wohl gängigste ist. Sowohl ihre stereotypen Mitglieder (der wackere Vater, die aufopfernde Mutter, die unschuldigen Töchter und die mutigen, manchmal irregeleiteten Söhne - inklusive der schwarzen Bedienten), als auch symbolisch überhöhte Orte (Wagenburg, Farmhaus, Blockhütte) und Handlungsstereotypen (Schwarz *verfolgt* weiße Unschuld, Weiß *rächt* schwarze Untaten, Rettung in letzter Minute) verweisen immer wieder auf die Institution der patriarchalisch organisierten und mit festen Rollenzuweisungen ausgestatteten Familie als Keimzelle der amerikanischen Nation. Als einziges sanktioniertes soziales Modell ist sie mit einer moralischen Integrität ausgestattet, die auf Allgemeingültigkeit Anspruch erhebt.

In *The Birth of a Nation* sind auf sie die nationalmythischen Assoziationen konzentriert. Als Vertreter gesellschaftlicher Kräfte oder Prinzipien treten die Handlungsträger nur im ersten Teil des Films auf. Dann aber verschieben sich die Konnotationen: Eine wertende Darstellung der Bürgerkriegsparteien wird erst nach Beendigung des Krieges deutlich. Mit der Umdeutung der Ereignisse in eine Bedrohung, die quasi von außen kommt, verfällt der Film immer mehr in eine Schwarz-Weiß-Malerei (und -Symbolik), von der die Parteinahme für den Klan nur ein Nebenprodukt ist.

Griffith konnte sich, bei seiner Interpretation der Ereignisse nach dem Sezessionskrieg, auf die Mehrheit der zeitgenössischen Intellektuellen und Historiker berufen. Die Periode der "reconstruction" wird bis heute als das "ekelerregendste (most soul-sickening) Spektakel, dem die Amerikaner je beizuwohnen gezwungen waren"<sup>3</sup>, beschrieben. Im Rückblick hat sich die Partialsicht des Südens auch in der historischen Literatur weitgehend, im öffentlichen Bewußtsein flächendeckend durchgesetzt - der Beitrag von *The Birth of a Nation* zum Letzteren ist nicht genau evaluierbar, aber sicher beträchtlich gewesen. Immerhin hatte er einen Kassenerfolg, der alles bis dahin vorstellbare in den Schatten stellte. *The Birth of a Nation* war der erfolgreichste Film der Stummfilmzeit, seine Verleiheinnahmen (10 Mio \$) wurden erst von *Gone With the Wind* 1939 (32 Mio \$) übertroffen. In bezug auf die Relation Investition/Einspielergebnis dürfte er bis heute unübertroffen sein: Schon in der Erstauswertung vor 1930 (Neustart einer Ton-

3 Stampf, Kenneth M.: The Era of Reconstruction, 1856-1877, 1967 (Vintage Books)

fassung) spielte er allein auf dem nordamerikanischen Markt (USA und Kanada) das 40fache seiner Produktionskosten ein.<sup>4</sup> Übereinstimmend sieht die Kinogeschichtsschreibung in diesem Film den Anfang des amerikanischen Kinos als Kunst, als Ideologieträger und als Industrie.

Aber sicher ist auch, daß sowohl der Roman von Thomas Dixon<sup>5</sup>, als auch Griffiths Film keine spezielle oder extremistische Position vertraten, sondern einer allgemein, vor allem in den Südstaaten verbreiteten Auffassung der historischen Ereignisse entsprachen. Dixon konnte mit einem gewissen Recht behaupten: "Fast alle Weißen im Süden denken so wie ich. Wenn ich unrecht habe, dann haben sie alle unrecht."<sup>6</sup>

### *Der Ku Klux Klan in Geschichte und Gegenwart*

In der öffentlichen Auseinandersetzung um *The Birth of a Nation* vor und nach seiner Uraufführung spielte neben der Frage nach der Korrektheit der historischen Ereignisse auch die Kritik eine Rolle, Griffith habe ein zu positives Bild des Ku Klux Klan gezeichnet. Sowohl Griffith als auch Dixon wehrten sich gegen diesen Vorwurf mit dem Hinweis darauf, in den "Clansmen" des Romans und des Films hätten sie eine traditionsreiche Bewegung<sup>7</sup> dargestellt, die in der damaligen Zeit ihre Berechtigung und Funktion gehabt habe:

Der historische Ku Klux Klan, wie er in "The Birth Of a Nation" gezeigt wird, darf nicht verwechselt werden mit einer Organisation, die jetzt bekannt ist, und die, in neuerer Zeit, die amerikanische Demokratie mit Schmutz beworfen hat.<sup>8</sup>

Trotzdem konnte Griffith nicht verhindern, daß der aktuelle Ku Klux Klan von seinem Film propagandistischen Nutzen hatte. Wollte er das

4 Vgl. Finler, Joel W.: *The Hollywood Story*, London 1988. Die Zahlen sind allerdings oft angezweifelt worden. Vgl. dazu: Wasko, Janet: D.W. Griffith and the banks: a case study in film financing. In: Kerr, Paul (Hrsg.): *The Hollywood Film Industry*, New York und London 1986, S. 34f.

5 *The Clansmen*, schon 1904 erschienen, bildete, zusammen mit dem gleichnamigen Theaterstück, das Dixon aus diesem und einem weiteren eigenen Roman (*The Leopard's Spots*, 1901) entwickelt hat, Griffiths Vorlage. Bekanntlich gab es zum Film kein Drehbuch.

6 im *Boston Journal*, 26.4.1915, zit. nach Staiger, Janet: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton 1992, S. 143

7 Dixon spricht von der "wiedererstandenen Seele der schottischen Clansmen" (Vorwort zum Roman).

8 Seymour Stern: Griffith I: 'The Birth Of a Nation', in: *Film Culture*, Spring-Summer 1965

überhaupt? Der Versuch, zwischen einer damaligen "positiven" Funktion des Klans und seinen jetzigen, öffentlich zwar verurteilten Aktionen unterscheiden zu wollen, mußte 1914 jedem aufmerksamen Beobachter als naiv erscheinen. Die herrschenden Auffassungen, ja wichtige geltende gesetzliche Regelungen waren der Rassenideologie des Klans so nah, daß er schon fast als staatstragende Organisation erscheinen konnte: So durften nach einem Gesetz von 1912 (Sims Act) Filme von Boxkämpfen zwischen einem schwarzen und einem weißen Gegner dann nicht in Kinos gezeigt werden, wenn der Schwarze gewonnen hatte. Und, natürlich, Ehen oder sexueller Verkehr zwischen farbigen und weißen Amerikanern waren noch so sehr öffentlich tabuisiert, daß den Mitgliedern und Anhängern der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), die öffentlichen Protest gegen den Film organisierten, mit Erfolg vorgeworfen werden konnte, sie wollten mit ihrer Kritik die Rassenschande verherrlichen.

Der Ku Klux Klan war 1870 verboten worden, hatte aber seither seine illegalen Aktionen unbehelligt weiterführen können. Da formal der Verdacht bestand, daß der Film eine illegale Terrororganisation unterstützen könnte und deswegen verboten werden mußte, wurde eigens eine Vorführung in Anwesenheit von Präsident Wilson organisiert, an deren Ende dieser geweint und gesagt haben soll, dies sei das Größte, was er je gesehen habe.

Im Zusammenhang mit dem Bild des Klans wurde Griffith und seinen publizistischen Verteidigern auch Scheinheiligkeit vorgeworfen, weil sie die offensichtliche Diskrepanz zwischen ihren Beteuerungen, die Schwarzen seien im Film äußerst positiv dargestellt worden, und der Evidenz nicht erkennen würden, daß es in dem Film zahlreiche eindeutig rassistische Szenen gibt, die Schwarze als schmarotzende Faulenzer, als animalische Vergewaltiger und als blindwütige Mörder zeigen. Wenn hier eine Bewußtseinspaltung zu konstatieren ist, dann ist es eine, die den öffentlichen politischen Diskurs in den USA allgemein charakterisiert. Wenn die Regierung den Ku Klux Klan verbietet und doch erlaubt, daß er sich zu einer mächtigen gesellschaftlichen Kraft entwickelt, so kann es auch für Griffith kein Widerspruch gewesen sein, von dieser Organisation Geld zur Finanzierung seines Films anzunehmen und doch (allerdings erst 1930) zu behaupten, der Klan sei "damals" notwendig gewesen, seine neuerliche Wiederbelebung aber nicht<sup>9</sup>. Und so wie im Film die Apotheose der amerikanischen Familie (mit zwei glücklichen Paaren als Schlußbild) alle widrigen Kräfte über-

<sup>9</sup> anlässlich einer Wiederaufführung des Films in einer Tonfassung; vgl. Wagenknecht, Edward: *The Movies In the Age of Innocence*, S. 102

windet<sup>10</sup> und alle Ungerechtigkeiten vergessen macht, scheint auch Präsident Wilson über der Schönheit der im Film vermittelten Idee dessen un-demokratische Grundhaltung verdrängt zu haben. Die gesamte Rezeptionsgeschichte des Film ist durch diesen Widerspruch bis heute geprägt: seine ästhetischen Qualitäten und formalen Innovationen sind immer wieder einer Kunstauffassung zum Problem geworden, die von der Identität von Form und Inhalt, der Vorstellung einer organischen Einheit beider geprägt ist. In der Regel war die Verdrängung oder Verharmlosung des politischen Gehalts die Folge.<sup>11</sup>

### *Die eine Wahrheit und die vielen Wahrheiten*

"Griffith vermutete naiverweise, der Film sei unkontrovers und unangreifbar, ein Versuch in historischer Wahrheitsfindung - nicht nur *einer* Wahrheit, sondern *der* Wahrheit"<sup>12</sup> Der Satz hat eine aktuelle und eine grundsätzliche Bedeutung. In bezug auf die herrschende öffentliche Stimmung bei Ausbruch des noch europäischen Ersten Weltkriegs bestand sein Irrtum darin, nicht einkalkuliert zu haben, daß für die aktualisierbaren politischen Optionen, die sein Film letztlich suggerierte, 1914 noch nicht die Zeit gekommen war. Der Film paßte mit seiner eher imperialistischen Gestaltung des amerikanischen Anspruchs auf die moralische Weltherrschaft nicht in das aktuelle Konzept der öffentlichen Propaganda einer Regierung, die noch nicht gewillt war, in den kriegerischen Konflikt in Europa einzugreifen. Noch unentschieden standen zwei Meinungen einander gegenüber, wie die leidenschaftliche Debatte beweist, mit der Griffith nicht gerechnet hatte.

10 In frühen Kopien soll es auch eine Szene gegeben haben, in der gezeigt wird, wie alle Schwarzen nach Afrika deportiert werden - eine Lösung, wie sie Dixon im Roman gestaltet. Der Ku Klux Klan soll eine Kopie des Films besitzen, in der diese Szene enthalten ist. Vgl. Wagenknecht, Edward und Anthony Slide: *The Films of D. W. Griffith*, New York 1970, S. 48. Nach Staiger (a.a.O., S. 139) hat der Klan noch 1978 in Kalifornien mit Griffith's Film um Spenden und Mitglieder geworben. Es kam bei der Aufführung zu Schlägereien, als Kommunisten und Organisationen mexikanischer und schwarzer Minderheiten protestierten.

11 Jüngeres Beispiel: Jean Mitry: "Wir halten uns auch nicht auf mit der Frage, ob diese *Geburt einer Nation* vielleicht ein wenig rassistisch war oder nicht..." in: David Wark Griffith. *Etudes* sous la direction de Jean Mottet (Colloque international), Paris 1988, S. 22

12 Schickel, Richard: *D. W. Griffith. An American Life*. New York 1984 (Hervorhebungen im Original)

Er reagierte mit hastig in den Film eingefügten Zwischentiteln und einer rechtfertigenden Broschüre auf die unerwarteten Angriffe, die typischerweise nicht sachlich, sondern formal argumentierte. Wie schon der Titel *The Rise And Fall of Free Speech in America* klarmacht, konzentrierte Griffith seine Verteidigungsargumentation viel intensiver auf das Recht zur künstlerischen Freiheit und freien Meinungsäußerung als auf den Versuch, die Aussagen und die Darstellung des Films zu verteidigen. In diesem Zusammenhang wurde, was vorher für *die* Wahrheit gelten sollte, nun als eine Meinung, als *eine* Wahrheit bezeichnet, die ihren demokratischen Anspruch, artikuliert zu werden, einfordert.

Es steht hier nicht Griffiths Verteidigungstaktik zur Debatte, die gewiß berechtigt und effektiv war. Es soll vielmehr an seinem Fall versucht werden, die grundsätzliche Widersprüchlichkeit des US-amerikanischen Selbst- und Geschichtsbewußtseins ein wenig genauer zu charakterisieren.

Die verbreitete Legende sagt, Griffith habe sich, betroffen durch die seiner Meinung nach unberechtigten Angriffe gegen *The Birth of a Nation*, für seinen nächsten Film absichtlich einen "sozialen" Stoff ausgewählt. Aus diesem Projekt, zunächst *The Mother and the Law* genannt, hat sich dann bekanntlich der zweite Monumentalfilm entwickelt, *Intolerance*, mit seinen vier säkular ausgreifenden Parallelgeschichten, die am Schluß zu einer Apotheose der modernen (amerikanischen) Kultur gebündelt werden.

Er zeigt, wie zur Zeit der Passion Christi, im alten Babylon (Krieg der Perser gegen Babylon) und in der französischen Renaissance (Bartholomäusnacht) das Leben der Menschen von Herrschsucht und Intoleranz gerät ist. Dies scheint auch in der *modern story*, die in den gegenwärtigen USA spielt, zunächst der Fall: Eine Gruppe von bigotten Religions- und Moralfanatikern, die *uplifters*, zerstört gnadenlos das Leben eines jungen Arbeitermädchens, das unschuldig durch eine Streikauseinandersetzung in Not gerät. Sie wird ins Gefängnis geworfen, gerät in schlechte Gesellschaft. Man nimmt ihr das neugeborene Kind weg und verdächtigt sie des Mordes an einem, der sie bedrängt hat und von seiner Maitresse umgebracht wurde. Schon ist das Todesurteil rechtskräftig, da klärt sich alles auf und Sekunden vor der Hinrichtung trifft die Begnadigungsurkunde ein.

Diese Geschichte, die später auch als selbständiger Film in die Kinos kam, ist im Zusammenhang der Struktur von *Intolerance* mehr als ein Melodram mit Detektivfilm-Elementen. Als einzige Teilgeschichte hat sie ein happy end, das schon durch die Montage auf die drei anderen Episoden ausgeweitet wird: es erscheint als Ergebnis einer Entwicklung der menschlichen Zivilisation über Jahrhunderte hinweg, als endlich erreichter

Zustand der Gerechtigkeit und der Herrschaft des Guten. Die Schlußsequenz läßt an dieser Verallgemeinerungsabsicht keinen Zweifel: in einer opernhaften Apotheose sieht man alle Tyrannen fallen, öffnen sich die Gefängnisse, werden alle Waffen beseitigt und die Sklaven befreit.

Nach einem Vorschlag von Marc Ferro<sup>13</sup> lassen sich die großen Geschichtsvisionen, die nacheinander das amerikanische Leben bestimmt haben, im Bild sich nach und nach anlagernder und gegenseitig durchdringender Schichten beschreiben. Im wesentlichen unterscheidet Ferro für die Periode des Ersten Weltkriegs als konkurrierende und sich ablösende Visionen über die Beschaffenheit der amerikanischen Nation zwei Vorstellungen: die des Bürgerkriegs und die des Schmelztiegels, solche also, die Antagonismen zeigen, Partei ergreifen, polemisch anklagen, und solche, die auf nationale Aussöhnung ausgerichtet sind. Wenn sie sich in einer Filmhandlung konkretisieren, steht das happy end im ersten Fall unter dem Zeichen des (natürlich auch als Vereinigungsritual präsentierten) Sieges einer Partei, während im zweiten Fall die überparteiliche und über den Meinungen stehende, auf einer historischen Vision beruhende Harmonie gestaltet wird.

Beide hier diskutierten Filme von Griffith lassen sich nicht eindeutig einer der Kategorien zuordnen: in *The Birth of a Nation* wird der Bürgerkrieg zur visionären geschichtlichen Orientierung, obwohl der Grundantagonismus der historischen Periode seine Dramaturgie beherrscht, und in *Intolerance* wird die anfänglich sozialkritisch polemische Darstellung durch die parallelen Geschichten und die ideologische Überfrachtung der Schlußsequenz in eine Allegorie der Weltgeschichte eingebunden und hochstilisiert.

Nach Marcel Oms

"beruht *The Birth of a Nation* auf einer Mystik vom fruchtbaren Tod und einer konstanten dialektischen Beziehung zwischen den exemplarischen individuellen Schicksalen und den kollektiven Bestimmungen; die ersten nehmen ihr tragisches Geschick in dem Bewußtsein auf, an der Ausarbeitung und dem Aufbau der letzteren beteiligt zu sein."<sup>14</sup>

Stärkstes Symbol der Verbindung beider Ebenen ist das Opfer von Unschuldigen, wie z.B. Lincoln, dessen Ermordung bei jeder Erwähnung oder künstlerischen Gestaltung symbolisch konnotiert ist.<sup>15</sup>

13 "Aux États-unis: Cinéma et conscience de l'histoire", in: David Wark Griffith, a.a.O., S. 181-187

14 "De quelques thèmes maçonniques dans l'oeuvre de D.W. Griffith, in: ebd, S. 223f.

15 Für John F. Kennedy gilt dies (noch?) nicht.

Der Begriff Geschichte erscheint in diesem Zusammenhang in einem neuen Licht. Die Einheit gegensätzlicher künstlerischer Konzepte, die für Griffith zu konstatieren ist, scheint verschiedene, widersprüchliche Rezeptionsweisen seiner Zuschauer vorauszusetzen. So wurde das "soziale" Element bei Griffith als Gegensatz zum "historischen" aufgefaßt<sup>16</sup>, wobei dem "sozialen" als künstlerische Haltung der "Realismus" und dem "Historischen" das "Visionäre" zugeordnet werden. In bezug auf Stoffe aus der amerikanischen Geschichte bezieht sich die Kategorie der historischen Wahrheit nur sekundär auf die richtige Wiedergabe der Fakten. Denn diese können aus verschiedenen Perspektiven gesehen werden und damit unterschiedliche Signifikationen annehmen, verschiedene Wahrheiten sein. Die eine Wahrheit bezieht sich stets auf Geschichtsmythen, denn nur als Mythos kann die Geschichte (mindestens im Hollywood-Kino) Interesse beanspruchen.

16 Roman Gubern: "Contribution à une lecture de l'iconographie griffithienne", in: David Wark Griffith, a.a.O., S. 121.