

Lisa Gotto

Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Zur strukturellen Ambivalenz ethnischer Repräsentation bei Oscar Micheaux.

Die präzise Darstellung und Analyse der Entstehungsgeschichte des afroamerikanischen Films stellt bis heute ein Forschungsdesiderat dar. Ein gesteigertes Interesse an den Produktionsbedingungen des unabhängigen schwarzen Kinos ist seit den 90er Jahren in den USA zu beobachten. Diese Entwicklung hat inzwischen ihren produktiven Niederschlag in Konferenzen, filmhistorischen Neuveröffentlichungen, kommentierten Filmographien sowie der Gründung von Verbänden gefunden.¹

Als Zentralfigur innerhalb eines differenzierten Produktions- und Distributionssystems für einen am afroamerikanischen Publikum orientierten Markt wird in der Forschung wiederholt Oscar Micheaux genannt, der in Analogie zu D. W. Griffith als „father of African American Cinema“² bezeichnet wird. Zweifellos kann Micheaux als einer der ambitioniertesten und profiliertesten schwarzen Filmemacher der amerikanischen Filmgeschichte gelten. Seine 1918 gegründete Firma „Micheaux Film and Book Company“, die später in „Micheaux Film Corporation“ umbenannt wurde, war eines der kommerziell erfolgreichsten schwarzen Unternehmen und produzierte zwischen 1918 und 1940 mindestens einen Film jährlich, in den 20er Jahren deutlich mehr. Insgesamt wurden unter Oscar Micheauxs Leitung, die die Funktionen des Drehbuchautors, Financiers, Produzenten, Regisseurs und Distributeurs in Personalunion umfasste, 48 Spielfilme realisiert.

Die besondere Aufmerksamkeit und Würdigung, die Micheaux vor allem seit den 90er Jahren von Seiten der amerikanischen Filmwissenschaft entgegen gebracht wird³, kann einerseits mit seinem Pionierstatus in Bezug auf die Realisierung der ersten abendfüllenden Erzählfilme mit schwarzer Besetzung begründet werden. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, deren Projekte hauptsächlich in kurzen Ein- oder Zwei-Spulenfilmen bestanden, stellten Micheauxs Filme aufwendigere Produktionen mit einer differenzierten narrativen Struktur dar. Bereits sein erstes 1918 realisiertes Melodram *The Homesteader* hob sich mit einer Länge von acht Spulen deutlich von den Einaktern seiner Kollegen ab und kann somit als erstes *race movie* in Spielfilmlänge bezeichnet werden. Ein weiteres distinktives Merkmal der Filmarbeit Oscar Micheauxs besteht in der unabhängigen Produktion und Distribution seiner Filme. Schließlich stellten seine thematischen Akzentuierungen, die komplexe sozio-ökonomische Fragestellungen verhandelten, eine signifikante Abkehr von konventionell-eskapistischen Unterhaltungsmustern dar.

Eines der prägnantesten Leitmotive innerhalb Micheauxs literarischem und filmischen Werk ist die ständig wiederkehrende Thematik der Rassenmischung⁴,

die in einen polysemantischen Bedeutungskontext eingebunden wird. Anknüpfend an bestehende Narrationstraditionen inszeniert Micheaux ein komplexes Tableau unterschiedlicher Wirkungs dynamiken, in dem die Überlagerung und Amalgamierung einzelner rassistisch konditionierter Determinanten sowohl als leidvolle Erfahrung und unheilvolle Bedrohung als auch als triumphale Aufstiegsphantasie und subversive Erfolgsstrategie präsentiert wird.

In dem 1920 entstandenen Film *The Symbol of the Unconquered* wird das Thema der Rassenmischung innerhalb einer bestimmten narrativen Variation, dem Motiv des *Passing*, dargestellt. Mit *Passing* ist eine Form des Grenzübertritts gemeint, in der das „Passieren“, das „Sich als ein anderer ausgeben und als solcher erkannt werden“ durch die rassistische Duplizität im Äußeren des Mischlings ermöglicht wird.

In *The Symbol of the Unconquered* wird das *Passing* nicht als subversive Strategie präsentiert, sondern eindeutig negativ konnotiert. Dies zeigt sich an der Konturierung des Verbrechers Jefferson Driscoll, dessen ethnische Maskerade als arglistiges Täuschungsmanöver inszeniert wird. Diese Charakterisierung scheint zunächst an die Tradition der Stigmatisierung birassistischer Charaktere (etwa bei D.W. Griffith) anzuschließen, wird jedoch bei Micheaux durch einen narrativen Kommentar erweitert, der durch die psychologisierende Darstellung des Traumas einen neuen Bezugsrahmen eröffnet.

Innerhalb der Psychoanalyse wird das Trauma als eine einschneidende psychische Erfahrung definiert, die das Ich überwältigt und seine Identität einer tiefgreifenden Eruption aussetzt. Laplanche und Pontalis bezeichnen diesen Prozess als ein „Ereignis im Leben des Subjekts, das definiert wird durch seine Intensität, die Unfähigkeit des Subjekts, adäquat darauf zu antworten, die Erschütterung und die dauerhaften pathogenen Wirkungen, die es in der psychischen Organisation hervorruft“⁵ (Laplanche/Pontalis 1999: 513).

Dieses Szenario inszeniert Micheaux in Form eines Flashbacks, der sich unmittelbar an die erste Präsentation der Figur Driscoll anschließt. Dabei kombiniert er die visuelle Einführung der gemischtrassigen Figur mit einem erläuternden Zwischentitel, der die ethnische Identität des Antagonisten ostentativ hervorhebt: „Jefferson Driscoll, one of the many mulattos who conceal their origins“. Die darauf folgende Einstellung zeigt Driscolls ängstlich verzerrtes Gesicht in Großaufnahme, dessen verschreckter Ausdruck durch eine Kreisblende zusätzlich akzentuiert wird. In der sich anschließenden alternierenden Reihung von Zwischentiteln und bewegten Bildern erfährt der Zuschauer den Hintergrund der zuvor präsentierten obsessiven Verunsicherung. Die erste Einstellung zeigt Driscoll mit einer hellhäutigen Frau in einer sommerlichen Gartenkulisse, wobei die einander zugewandten Gesichter und die sich berührenden Hände die zärtliche Intimität eines Liebespaars suggerieren. Diese romantisierte Idylle wird jedoch keines-

wegs als ein homogenes Bild der ungetrübten Harmonie sondern vielmehr als ein Terrain der Unsicherheit und Instabilität inszeniert. Bereits der den Flashback einleitende Zwischentitel „Since that cursed moment“ etabliert eine Atmosphäre der schicksalsträchtigen Belastung und unheilvollen Bedrohung; weiterhin wird durch die kontrastive Gegenüberstellung des weißen Kleides der Frau und Driscolls dunklem Anzug eine farbdramaturgische Opposition etabliert, die eher auf eine konfliktreiche als eine ausgeglichene Relation der beiden Figuren schließen lässt. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass Micheaux im Folgenden eine Einstellung präsentiert, die den plötzlich irritierten Gesichtsausdruck der jungen Frau im Close-up fokussiert, wobei eine Kreisblende den Zuschauerblick auf ihre sich unruhig bewegenden Augen lenkt. Der Anlass dieser Verstörung wird durch eine Montage demonstriert, die in einer schnellen Einstellungsfolge zunächst eine dunkelhäutige Frau auf der gegenüberliegenden Straßenseite, danach das Paar im Garten und schließlich wieder die Frau zeigt, deren anfängliche Überraschung sich rasch zu einem Ausdruck überschwänglicher Freude verdichtet. Doch auch hier wird die Demonstration eines Glücksgefühls als ambivalente Momentaufnahme präsentiert, wie eine halbnahe Einstellung verdeutlicht, in der das Gesicht der Frau von einem obskuren Schattenmuster durchzogen wird. Das Ausmaß einer sich anbahnenden Katastrophe zeigt sich im Fortlauf der Handlung: Freudestrahlend und mit ausgebreiteten Armen nähert sich die Frau dem Paar im Garten, ihre Lippen formen die Worte „My son“, als den sie Driscoll erkannt hat, der wiederum sein Gesicht abzuwenden versucht. Während seine Mutter ihn umarmt und küsst, schlägt die junge Frau entsetzt die Hände vor ihr Gesicht und verlässt fluchtartig das Bild. Anknüpfend an den ersten Zwischentitel folgt die Erklärung: „In which his mother had involuntarily betrayed the secret of his race“. Driscolls Reaktion offenbart sich im Folgenden als heftiger emotionaler Ausbruch: Er beschimpft seine Mutter, würgt sie und wirft sie zu Boden; anschließend rauft er sich in einem Anflug fassungsloser Hilflosigkeit die Haare, erhebt gestikulierend die Arme zum Himmel und schlägt schließlich resignierend die Hände vor die Augen. Das Ergebnis dieser schmerzhaften Erfahrung wird in dem darauf folgenden Zwischentitel erläutert: „Driscoll had developed a ferocious hatred for the black race, from which he was born.“

Micheauxs filmästhetische Inszenierung der traumatischen Verstörung demonstriert den Prozess einer psychischen Deformation, die den missglückten Versuch einer selbstentfremdeten Anpassung an weiße Normen in einen pathogenetischen Rassenhass überführt. Das zerstörte Selbstwertgefühl des Schwarzen konstituiert sich Frantz Fanon zufolge⁶ durch die Infektion eines Minderwertigkeitskomplexes, der das Subjekt einer folgenschweren Selbstamputation aussetzt. Die Destabilisierung der minoritären Persönlichkeit erfolgt dabei durch eine Form der Rassendiskriminierung, die mittels einer machtvoll-negativen Stereotypik zu

einer schmerzhaften Entfremdung des Selbst führt. Fanon erläutert die pathologische Verfestigung des ethnischen Selbsthasses anhand des Modells der kolonialen Dialektik von Unterdrücker und Unterdrücktem. Die Folge dieser wechselseitigen psychischen Organisation manifestiert sich innerhalb des schwarzen Subjekts als mythisch belasteter Ekel, der auf die eigene Rasse projiziert wird. Dabei konstituiert die Abscheu des Selbst das Begehren des Anderen, den Wunsch eines Übergangs von der Zone der Nichtexistenz in das Terrain des Daseins und der Selbstbehauptung, dessen definitorische Grenze sich im Weißsein subsumiert.

Driscolls Selbstwertgefühl hängt entscheidend von seiner Selbstdarstellung als Angehöriger der weißen Rasse ab. Diese Strategie erfordert die Zurückweisung jeglicher Determinanten, die auf die hybride Zusammensetzung der ethnischen Identität verweisen und eine Markierung offen legen, die der hegemonialen Unterstellung des Weißseins widerspricht. Die visuelle Präsenz von Driscolls Mutter als Signifikant seiner rassischen Herkunft bewirkt einen folgeschweren Einbruch der als weiß konstruierten Identität, der sich als traumatische Erfahrung in die Psyche einschreibt. In ihrem Aufsatz „Fanon, Trauma and Cinema“ betont E. Ann Kaplan den Zusammenhang einer todesähnlichen Erfahrung mit der identitätsbedrohenden Isolation des Subjekts: „Traumas are near-death-experiences [...]. In such experiences, people lose touch with links to other humans, and to the sense of community or group so basic to human identity“.⁷ Diese psychischen Konditionen treffen auch auf Driscoll zu, dessen traumatischer Schock die Integration des Subjekts behindert und zu einem Verlust der Gruppenidentität führt. Ein weiteres distinktives Merkmal des Traumas wurzelt in der Unfähigkeit der Sublimierung: Die tiefgreifende Erschütterung der Identität kann, im Gegensatz zu anderen, weniger belastenden Erfahrungen, nicht durch das Subjekt assimiliert werden. In der Folge werden traumatische Erlebnisse abgekapselt von den übrigen kognitiven und affektiven Erinnerungen gespeichert.

Der Rückzugsort der traumatischen Erfahrungen ist, so Kaplan, der Körper, der die materielle Basis einer unvollständigen Kompensation bildet und als Oberfläche einer psychisch motivierten Einschreibung fungiert. Judith Butler spricht von „der Produktion eines ‘Außen’, eines Bereichs, der einschließt, was nicht lebbar und nicht intelligibel ist, und der den Bereich intelligibler Wirkungen begrenzt“.⁸ Die „Einverleibung“ des Traumas vollzieht sich also nicht als ein epistemologischer Erkenntnisprozess, sondern vielmehr als eine Form der Materialisierung, durch die der Körper die Unsichtbarkeit psychischer Destabilisierung auf seiner Oberfläche figurativ hervortreten lassen kann. Damit bestreitet Butler die Einheit der psychischen Integrität mit ihrem begrenzenden Außen; stattdessen definiert sie den Körper als eine Kontur,

die zwischen der Materialität und dem Imaginären schwankt, ja, die eigentlich jenes Schwanken ist. [...] Als projiziertes Phänomen ist der Körper nicht bloß die Quelle, von der die Projektion ausgeht, sondern er ist immer auch ein Phänomen in der Welt, eine Entfremdung von demselben „Ich“, das ihn beansprucht⁹.

Der Körper wird somit als eine variable Begrenzung gefasst, deren Materialisierung als signifizierende Praxis eine besondere Form der Autorität zukommt.

Jane Gaines entwirft eine allegorische Entsprechung von Körper und Kino als reproduktive Institutionen, die in ihrer mimetischen Kapazität begründet liegt:

The body is a machine not unlike that other technology of reproduction, the motion picture machine. [...] But it is not only that the body has the capacity to reproduce itself [...] but that it produces bodies in the image of itself, that are like and not-like itself. [...] As with that other mimetic technology, the cinema, resemblance is everything.¹⁰

Mit der begrifflichen Analogisierung von Kino und Körper verweist Gaines auf eine wahrnehmungsspezifische Konfiguration, die innerhalb filmwissenschaftlicher Diskurse mehrfach thematisiert wurde.¹¹ Wenn also der filmische Apparat, ähnlich wie der menschliche Körper, die materielle Kondition darstellt, die den Zugang zum Selbst durch Bedeutungskohärenzen vermittelt, welche Korrelationen bestehen dann zwischen der psychisch-physischen Traumatisierung des *Passers* und seiner medienpezifischen Inszenierung?

In *The Symbol of the Unconquered* wird Driscolls internalisierter Rassenhass nicht als monolithische Determinante eines perfiden und böswilligen Charakters präsentiert, sondern als elaborierte Rückblende inszeniert. Dieses dramaturgische Mittel ermöglicht es Micheaux, eine vergangene Zeitstufe in die Gegenwartsebene der Filmhandlung einzubeziehen und dadurch ein komplexes Wirkungsgeflecht unterschiedlicher temporaler Zusammenhänge darzustellen, die sich simultan überlagern und gegenseitig kommentieren. Dina Ciraulo erkennt in dieser Vorgehensweise eine strukturelle Ästhetik, die eine bemerkenswerte Abweichung von etablierten Narrationsmustern darstellt:

As a structuring device, the flashback breaks up the linearity of the narrative and creates a story that weaves in and out of different moments in time. In opposition to classical Hollywood narratives, which use flashbacks for plot development, Micheaux uses these moments as story digressions, taking

*the viewer away from the ‚official‘ action of the film and into a background story.*¹²

Ciraulo gesteht dem Flashback eine besondere Form der filmischen Autorität zu, deren narrative Kontrolle den fiktionalen Handlungsablauf des Films überlagert und die Diegese mit neuen Bedeutungsschichten anreichert. Überträgt man dieses analytische Modell auf die Dynamik ethnischer Repräsentationsmodi, so lässt sich Micheauxs filmische Inszenierung des Traumas als Ort der Ambivalenz verstehen, die an der Grenze der diskursiven Legitimität erzeugt wird. Im Gegensatz zu Griffith wird ethnische Diversität bei Micheaux nicht als imaginäre Einheit präsentiert, sondern als strukturelle Vielfalt, als ein Neben- und Übereinander, das das Oszillieren zwischen rassistisch determinierten Positionen in einer medienspezifischen Entsprechung inszeniert. Lola Young weist darauf hin, dass der Vorgang des *Passing* selbst bereits eine Destabilisierung des zeitlichen Kontinuums involviert: „*Passing*‘ requires the denial of temporal continuities: the past, the present and the future represent danger and have to be disavowed and constantly reconstructed.“¹³ Im *Passing* wird die identifikatorische Ambivalenz an eine temporale gekoppelt, da sich die selbst gewählte und konstruierte Identität weder in der Vergangenheit, noch in der Gegenwart oder Zukunft lokalisieren lässt, sondern stets mit dem Terror des Verbergens, Verleugnens und Überdeckens verbunden ist. Diese polyvalente Überkreuzung vergangener und gegenwärtiger Bezeichnungskontexte findet auf der medialen Ebene in der Form des Flashbacks ein filmimmanentes Ebenbild.

Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang dem Moment der Erinnerung zu, deren Effekte, ähnlich den pathogenen Wirkungen des Traumas, eine übergeordnete materielle Wirkungsdynamik entfalten. Die von Ciraulo beschriebene Form der filmischen Erinnerung verweist auf einen ambivalenten Komplex des Verleugnens und Bewahrens, der als nie vollständig abgeschlossener Verhandlungsprozess verstanden werden kann. Homi Bhabha konstatiert: „Erinnerung ist nie ein stiller Akt der Introspektion oder Retrospektion. Es ist ein schmerzvolles Wieder-Eingliedern, ein Zusammenfügen der zerstückelten Vergangenheit, um das Trauma der Gegenwart verstehen zu können.“¹⁴ Das „Trauma der Gegenwart“ manifestiert sich bei Oscar Micheaux als ein Konglomerat von Aneignung und Zurückweisung, das auf der medialen Ebene in Form der Adaptation und Negation etablierter Filmstandards zu Tage tritt und weiterhin in einer thematischen Konfiguration als psychische Erfahrung präsentiert wird, die auf die Instabilität und Inkongruenz ethnischer Identifikationsmuster verweist.

Micheauxs unebenmäßig-brüchiger Stil, sein Insistieren auf Gegensätzen und Unstimmigkeiten, verweist auf eine Form der Inkongruenz, die einen neuen medialen Zugang zu der Frage der ethnischen Identifikation eröffnet. Das subver-

sive Potential einer derartigen Inkongruenz manifestiert sich nicht in einer klar zu definierenden Ablehnung formalstilistischer Konventionen, sondern in einer Form der variablen Wissensformation, die sich als reintegrativer Interdiskurs von Etabliertem und Moduliertem äußert. Homi Bhabha betont:

Kulturelle Grenz-Arbeit verlangt nach einer Begegnung mit der ‚Neuheit‘, die an dem Kontinuum von Vergangenheit und Gegenwart nicht teilhat. Sie erzeugt ein Verständnis des Neuen als eines aufrührerischen Aktes kultureller Übersetzung. Diese Art von Kunst gewärtigt Vergangenheit nicht einfach als gesellschaftliche Ursache oder ästhetischen Vorläufer; sie erneuert die Vergangenheit, indem sie sie als angrenzenden ‚Zwischen‘-Raum darstellt, der die konkrete Realisierung der Gegenwart innoviert und unterbricht.¹⁵

Die Spezifik von Oscar Micheauxs formalästhetischer Filmsprache kann weder als angestrebte Imitation des Hollywood-Universums noch als oppositionales Gegenkino beschrieben und erfasst werden. Erst die Anerkennung einer kulturellen Dynamik, die sich zwischen Fixierung und Transponierung bewegt, ermöglicht den Zugang zu einer Praxis, die sich als irritierendes Moment aus dem Kontinuum etablierter Kodierungen herauslöst. Es ist genau dieser Raum der Intervention, in dem sich das Vorgängige mit dem Aktuellen vermischt und damit die Intersektion kultureller Artikulationsformen sichtbar werden lässt.

Anmerkungen:

- ¹ Jane Gaines und Charlene Regester gründeten 1995 die „Oscar Micheaux Society“, deren regelmäßig erscheinender Newsletter den programmatischen Untertitel trägt: „Devoted to African American Film History and Preservation“.
- ² Rhines, Jesse Algeron: *Black Film/White Money*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press 1996, S. 23.
- ³ Neben der Gründung der „Oscar Micheaux Society“ bezeugen diverse aktuelle Publikationen, die sich mit der Person und dem Werk Oscar Micheaux auseinandersetzen, das neu entflammte Interesse an diesem Filmemacher. Vgl. z.B. Green, Ronald: *With a Crooked Stick. The Films of Oscar Micheaux*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press 2004 und Bowser, Pearl et al. (Hg.): *Oscar Micheaux & His Circle. African-American Filmmaking and Race Cinema in the Silent Era*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press 2001.
- ⁴ Das Motiv erscheint in den Filmen *The Homesteader* (1918), *The Symbol of the Unconquered* (1920), *Within Our Gates* (1920), *Birthright* (1924), *A Son of Satan* (1924), *The House Behind the Cedars* (1925), *Thirty Years Later* (1928), *The Exile* (1931), *Veiled Aristocrats* (1932), *God's Stepchildren* (1937), *The Betrayal* (1948) und nimmt auch in allen sieben Romanen Micheauxs eine zentrale Stellung ein.
- ⁵ Laplanche, J. und Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 513.
- ⁶ Vgl. Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, Weiße Masken*. Frankfurt am Main: Syndikat 1981.

- 7 Kaplan, E. Ann: „Fanon, Trauma and Cinema“. In: Alessandrini, Anthony (Hg.): *Frantz Fanon. Critical Perspectives*. London, New York: Routledge 1999, S. 146.
- 8 Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag 1995, S. 48.
- 9 Ebd., S. 41.
- 10 Gaines, Jane: *Fire & Desire. Mixed-Race movies in the Silent Era*. Chicago, London: University of Chicago Press, S. 195-196.
- 11 Vgl. insbesondere Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992 und De Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1987.
- 12 Ciraulo, Dina: „Narrative Style in Oscar Micheaux’s *Within Our Gates*“. In: *Wide Angle* 2, 1998, 4, S. 84.
- 13 Young, Lola: *Fear of the Dark. ‘Race’, Gender and Sexuality in the Cinema*. New York: Routledge 1996, S. 94.
- 14 Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 93.
- 15 Ebd., S. 10-11.