

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 35 (1993)  
**Heft:** 188

**Artikel:** The Missing Link to Black Cinema : frühes schwarzes Kino  
**Autor:** Hossli, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867030>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 18.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# The Missing Link to Black Cinema

Frühes Schwarzes Kino

I want to be up  
and looking down,  
not being down  
and looking up!

William Greaves  
IN SOULS OF SIN  
USA 1948

Die ersten Schwarzen auf amerikanischen Kinoleinwänden waren Weisse: Schauspielerinnen und Schauspieler, deren Gesichter mit dunkler Farbe geschminkt wurden. Auf dem Kopf trugen sie eine Kraushaarperücke. Verkörpert habensie schwarze Rollenklischees, welche bis in die heutige Zeit hineinwirken und sich erst mit dem Aufkommen des politisch inspirierten afro-amerikanischen Kinos der achtziger Jahre abzubauen begannen. Für die Lebensbedingungen, die soziale Situation und Probleme der grössten Minderheit der USA zeigte Hollywood während der Stummfilmzeit, aber auch nach dem Aufkommen des Tonfilms, kein Interesse. Stattdessen agierten schwarze Schauspielerinnen und Schauspieler in der Rolle von Hausmädchen, gutmütigen Butlern oder dümmlichen Schuhputzern, deren einziger Lebensinhalt darin zu bestehen schien, für das Wohl der weissen Arbeitgeber zu sorgen.

## Reaktion auf BIRTH OF A NATION

Der Klassiker des Kinos der Stummfilmzeit, BIRTH OF A NATION von David Wark Griffith (1915), dessen Wirkung sowohl in narrativ-ästhetischer wie in politischer Hinsicht weit über die USA hinausreichte, brüskierte die schwarze Intelligenzia. D. W. Griffiths Werk wurde für sie zum Affront par excellence: marodierende Negertruppen und machtveressene Mulatten wurden mit allesamt schwarz eingefärbten weissen Darstellerinnen und Darstellern inszeniert; dem rassistischen Süden zollte Griffith uneingeschränkte Sympathie. Der Film löste unter den Schwarzen landesweite Proteste aus, die «National Association for the Advancement of Colored People» organisierte Boykotte und Protestaktionen gegen BIRTH OF A NATION. Nach Albert Johnson, Professor für «Black



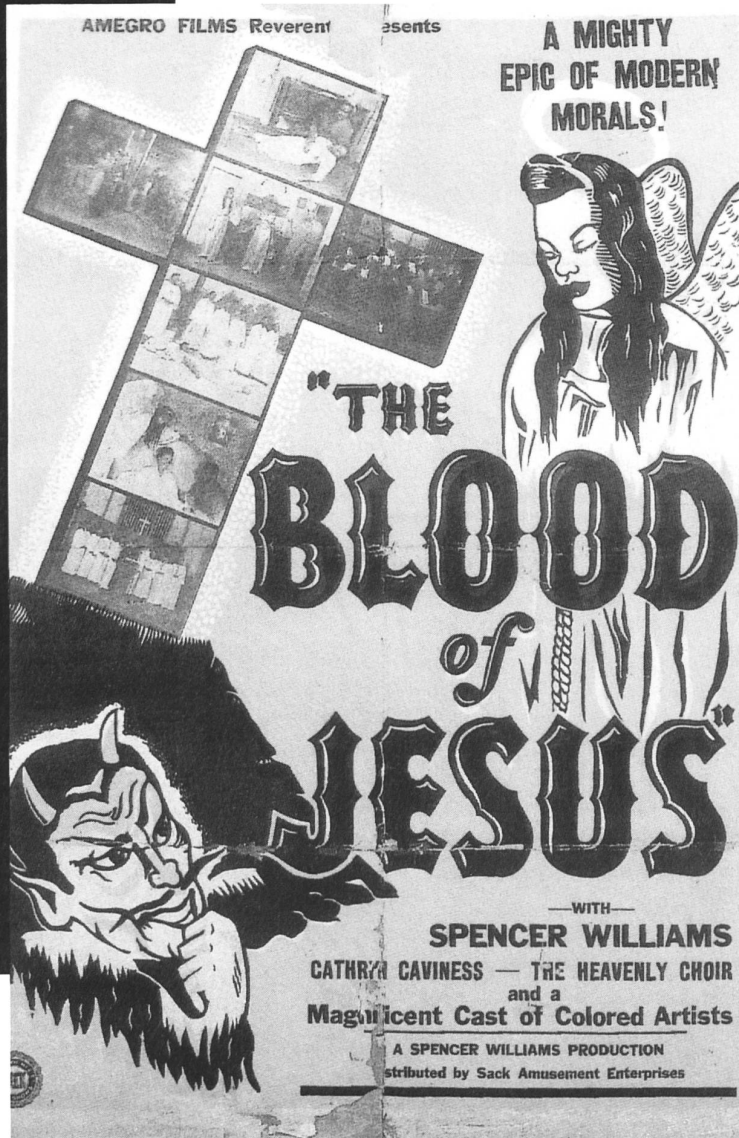
DER ANDERE FILM



Der Pionier dieser unabhängigen «race movies» war der Novellist Oscar Micheaux, der 1919 mit einer Gruppe von jungen Schauspielerinnen und Schauspielern seinen Roman «The Homesteader» verfilmte.

American Film Studies» an der University of California in Berkeley, kann diese Reaktion auf Griffiths Film als eigentlicher Ursprung des «Black Cinema» in den USA verstanden werden. Die schwarzen Filmemacher und Schriftsteller wollten dieser Art von Filmen etwas entgegenstellen, das dem Bild der Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikaner mehr entsprach und den sozialen Lebensumständen gerechter werden sollte. In den zehner und zwanziger Jahren entstanden deshalb weitab von Hollywood unabhängige Produktionsfirmen, welche vornehmlich Kurzfilme herstellten, die das Leben der schwarzen Mittelklasse aufzuzeigen versuchten und mit der festen Absicht verbreitet wurden, die Leistungen des schwarzen Amerikas hervorzuheben. Filmemacher wie Emmett J. Scott, die Brüder George und Noble Johnson oder Oscar Micheaux organisierten Geld vom schwarzen Bürgertum, aber auch von weissen Financiers und drehten in Chicago, New York, St. Louis, Jacksonville oder Philadelphia ihre ersten *race movies*, deren Absichten und Ambitionen schon aus den Titeln der einzelnen Filme ersichtlich werden: THE REALIZATION OF A NEGRO'S AMBITION (1916), TROOPER K OF TROOP K (1916), THE BIRTH OF A RACE (1918) oder THE HOMESTEADER (1919), eine Filmversion von Oscar Micheaux' gleichnamigem Roman, der die Lebensumstände eines jungen schwarzen Landarbeiters im Süden der USA beschreibt. Von diesen etwa zweihundert kurzen und mittellangen Stummfilmen, die zwischen 1916 und 1919 gedreht wurden, existiert heute kein einziger Film mehr in seiner vollen Länge. Aus den Standfotos, den Postern und Beschreibungen der Filmhandlung schliesst Albert Johnson aber, dass diese Filme «meistens das Verhältnis der Klassen innerhalb der afro-amerikanischen Gemeinschaft darstellten, gebildete und kulturell interessierte Charaktere aufwiesen und kontradiktorisch zum stereotypen Bild schwarzen Lebens im Hollywoodkino standen».

Der Pionier und eigentliche Prototyp dieser unabhängigen «race movies» war der Novellist Oscar Micheaux, der 1919 mit einer Gruppe von jungen Schauspielerinnen und Schauspielern, die sich bis anhin mit stereotypen Kleinstrollen zu begnügen hatten, seinen Roman «The Ho-



mesteaders» verfilmte und beim schwarzen Publikum damit einen grossen Erfolg landete. Micheaux war nicht nur Produzent, Drehbuchautor und Regisseur, sondern machte sich gleichsam auch zum Verleiher seines Filmes, von dem er nur gerade eine Kopie besass. Damit fuhr er im Auto von Stadt zu Stadt und versuchte, sie dem örtlichen Kinobesitzer für ein paar Tage zu vermieten.

Micheaux' *BODY AND SOUL* (1924), dem neben *SCAR OF SHAME* (1927) einzigen noch in voller Länge vorhandenen Stummfilm mit ausschliesslich schwarzen Protagonisten, war auch die älteste Produktion, die in einer erstmals in Europa gezeigten Reihe «Early Black Cinema» am Münchner Filmfest vorgeführt wurde.

### Genres des Hollywoodkinos

Die frühen Tonfilme des «Early Black Cinema» können in ihrer politischen Aussage nicht mit Filmen eines John Singelton oder eines Spike Lee gleichgesetzt werden; es waren viel eher Versuche, dem Hollywoodkino Filme entgegenzustellen, in welchen schwarze Akteure nicht bloss als stupide Komparsen agierten, sondern in traditionellen Genres des Kinos der dreissiger und vierziger Jahren wie dem Western, der Komödie, dem Musical, dem Horrorfilm, aber auch dem Kriminalfilm die Rollen des Helden, des Rechtsanwaltes, des Detektivs, des Gangsterbosses oder des mittelständischen Bürgers mit der Möglichkeit zum sozialen Aufstieg übernahmen: Figuren und kühne Verkörperungen jener schwarzen Philosophie aus dieser Zeit, wonach alles zu unterlassen sei, was den Schwarzen schadet, aber alles zu tun, was ihnen nützt.

Obwohl sich die schwarzen Filmmacher des Rassismus' und der Vorurteile der amerikanischen Gesellschaft gegenüber den Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikanern bewusst waren, konnten sie solche Themen in ihren Filmen noch nicht aufgreifen. *William Greaves*, New Yorker Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur von über zweihundert Dokumentarfilmen, erklärt dies mit der in den USA vorherrschenden Segregation nach ethnischen Gruppen. Vor allem im Süden herrschte ein «äusserst feindliches Klima gegen schwarze Menschen vor, gleichzeitig man-

gelte es zu dieser Zeit an einem ausgeprägten Demokratieverständnis, welches Filme mit klaren politischen Aussagen bezüglich der Unterdrückung von Minderheiten noch verhinderte». Die in München gezeigten Filme stellten sodann vornehmlich Konflikte innerhalb der schwarzen Mittelklasse und nicht zwischen Weissen und Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikanern ins Zentrum, wobei der transkulturelle Charakter, wenn auch nicht immer beabsichtigt, bei einigen Filmen spürbar wird. So stellt *Bernard B. Ray* in seinem Melodrama *BROKEN STRINGS* (1940) die klassische, weisse Musik derjenigen der Schwarzen gegenüber: dem Jazz und dem Swing. Der erfolgreiche afro-amerikanische Konzertviolinist Arthur Williams, Interpret von Beethoven und Mozart, verbietet seinem Sohn, dem Jazz und der Swing-Musik zu frönen. Als der Vater aber bei einem Autounfall eine schwerwiegende Handverletzung erleidet und seine Karriere beenden muss, versucht der Sohn, heimlich mit Auftritten in einem Jazz- und Swinglokal Geld für eine Operation zu verdienen, welche es Williams ermöglichen würde, wieder öffentlich aufzutreten. *BROKEN STRINGS* reflektiert einerseits das mangelnde Selbstwertgefühl schwarzer Künstler, zeigt aber auch das Bedürfnis auf, nicht bloss auf das Klischee des Jazz- und Swingmusikers reduziert zu werden, sondern als Interpreten klassischer Musik Teil einer Kultur zu sein, die sich auf Europa beruft und daher auch in den Augen vieler Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikanern einen höheren Stellenwert aufweist. Die Hauptrolle in diesem «All Star Colored Cast Movie» übernahm *Clarence Muse*, der auch am Drehbuch mitarbeitete. Muses Rolle war weit entfernt von denjenigen Charakteren, die er bis anhin in Hollywoodfilmen vornehmlich als Diener, tölpelhafter Entertainer oder verschrobener Gangster verkörpert hatte.

Oscar Micheaux beklagt in seinem Stummfilm *BODY AND SOUL*, der die Geschichte eines korrupten Pfarrers erzählt, dass manche Schwarze fatalerweise mehr Vertrauen in den Mann, der von der Kanzel herab spricht, als in Gott selbst besitzen. Die Konfrontation von Gut und Böse und die rücksichtslose Darstellung eines zwielichtigen Geistlichen, der nicht

nur zum Dieb, sondern auch zum Vergewaltiger eines jungen Mädchens wird, hat die Zensoren in New York dazu bewogen, eine neue Schnittfassung des Films zu verlangen. Micheaux war gezwungen, einige Szenen nachzudrehen und verwandelte den Hauptstrang seiner Geschichte in einen Alptraum des jungen Mädchens, das vom Pfarrer missbraucht worden war, wodurch der Film, welcher über hervorragende Stummfilmschauspieler sowie eine gekonnte Kameraführung und Schnitttechnik verfügt, in seiner sozio-politischen Wirkung abgeschwächt wird. Übrig bleibt ein konventionelles, romantisch anmutendes Ende, bei welchem das Gute über das Böse siegt.

### Der amerikanische Traum

In einer Kellerwohnung im New Yorker Stadtteil Harlem teilen sich der Spieler "Dollar Bill" Burton, der Schriftsteller Roberts und der Musiker Alabama ein Zimmer. Sie alle wollen nach oben, wollen Teil des öffentlichen Lebens werden und träumen von der Karriere als Künstler. *Powell Lindsays SOULS OF SIN* (1949) gehört zu den späten Filmen des «Early Black Cinema». Er erzählt im Stile eines Melodramas die Geschichte des amerikanischen Traums, wie er auch von der schwarzen Minorität der USA geträumt wurde. Am Schluss bekommen der Schriftsteller und der Sänger lukrative Verträge bei einer Zeitung und beim Fernsehen, der verpönte Spieler "Dollar Bill" hingegen muss mit seinem Leben büssen. Hier lässt sich ein für die soziale Wahrnehmung und Wiedergabe der afro-amerikanischen Gemeinschaft der USA bezeichnender Widerspruch festmachen. Die kulturelle Identität der Afro-Amerikanerinnen und Afro-Amerikaner in den USA ist gespalten, lassen sich doch ihre Wurzeln auf afrikanische, gleichsam aber auch auf europäische Ursprünge zurückführen. Dazu kommt, dass die Schwarzen die einzige Minorität Amerikas darstellen, die auf geradezu bestialische Art ins Land geholt und gezwungen wurden, als Sklavinnen und Sklaven ihren weissen Herren zu dienen. Kultur, Geschichte und Gesellschaftsleben mussten sie in Afrika zurücklassen, eine angemessene Ausbildung und die Möglichkeit zur kulturellen Entfaltung im neuen Land blieb ihnen ver-

wehrt, was häufig zur direkten Übernahme des euro-amerikanischen Vorbildes führte. Die ersten «black movies» verkörperten dann mitunter moralische Ansprüche und Ideale, wie sie auch in den weissen Melodramen der dreissiger und vierziger Jahre vertreten wurden. Der gute, aufstrebende Amerikaner, der es in seinem Leben zu etwas bringen kann, und das Land, in dem solche Karrieren möglichen sind, standen (oft) auch im Vordergrund der schwarzen Filme. Für den Interpreten des Sängers Alabama in *BODY AND SOUL*, William Greaves, gibt es so etwas wie eine «gemeinsame amerikanische Kultur, auf welche sich sowohl Weisse wie Schwarze berufen können. Es war für das schwarze Publikum daher sehr interessant und wichtig, wie sich unsere Leute auf der Leinwand in ähnlichen Situationen verhielten, wie diejenigen, welche Hollywood kreierte und zu Musterfiguren hat werden lassen. Die Erfahrung, plötzlich alle Charaktere, also auch diejenigen der guten, intelligenten, aktiven Männer und Frauen spielen zu können, war sehr befriedigend, sowohl für die Akteurinnen und Akteure wie auch für das Publikum, welches sich auf der Leinwand wieder erkannte und sich mit den Figuren identifizieren konnte.»

Eigentliche Kopien des Hollywoodfilms stellen die Western, Gangster- und Horrorfilme der frühen Periode des schwarzen Tonfilms dar. Der Titelheld in *HARLEM RIDES THE RANGE* von Richard C. Kahn (1939), einem Musicalwestern mit singendem Cowboy, dessen tölpelhaften, aber treuen Gefährten, seinem Mädchen, ihrem Vater und einem hinterhältigen Schurken, ist dann auch eine Mischung aus Zorro und Gene Autry. Im schwarzen Anzug kämpft er auf weissem Pferd mit weissem Hut gegen seine Gegner und steckt nach einer ausgiebigen Schiesserei den Schurken und seine Hintermänner ins Gefängnis eines – nota bene – schwarzen Sheriffs. Beim Genre des Westerns lassen sich einige filmische Mängel der «race movies» festmachen, welche bei den geringen Produktionsbudgets nicht zu vermeiden waren. Die schwarzen Cowboys hatten zwar Pferde und Schiessseisen, mussten aber aus Geldmangel auf Kühe verzichten. Indianer kamen in den «all-colored-cast»-Western nie vor. Die Schlägereien

wirken zahm und unbeholfen; für Stunt-Leute fehlten den Produzenten die nötigen finanziellen Mittel. Stürzte doch einmal ein Schurke gegen eine Pappwand, so gab diese nach und fiel zu Boden. Die Szene blieb, ungeschnitten, im Film.

Howard Hawks' *SCARFACE* (1932) stand wohl Pate bei *DARK MANHATTAN* (1937), dem ersten einer Serie von «all-colored-cast»-Gangsterfilmen. Wie Hawks erzählt auch *Harry Fraser* vom Aufstieg und Fall eines skrupellosen Gangsters in New Yorks Unterwelt: Der "schwarze Al Capone" Curly Thrope arbeitet sich, aus ärmlichen Verhältnissen stammend, bis zum Chef eines betrügerischen Wettbüros in Harlem hoch. Als er aber ins feindliche Territorium einer rivalisierenden Gang eindringt, sich in private Intrigen verstrickt und in seiner Masslosigkeit, Macht anzustreben, nicht gebremst werden kann, beginnt sein Untergang. Bei einer wüsten Schiesserei stirbt Curly in den Armen seiner Geliebten. Wegen seiner Frische und seinem phantasievollen Stil, gepaart mit der Tatsache, dass es der erste nur mit Schwarzen besetzte Film dieses aufregenden neuen Genres war, wurde *DARK MANHATTAN* zu einem Überraschungserfolg, dem in den folgenden Jahren etwa ein Dutzend weiterer Filme seiner Art folgten.

Albert Johnson bezeichnete das Monster in Richard C. Kahns Horrorfilm *SON OF INGAGI* (1940) als "low budget monster". Das Ungeheuer lässt sich dann auch nicht mit seinem grossen Vorbild King Kong gleichsetzen. Hinter der haarigen Affenmaske versteckt sich bloss ein grossgewachsener Mann, vor dessen finsterner Miene und lumpigen Kleidern sich wohl kaum jemand so richtig gefürchtet hat. *SON OF INGAGI* war eine Reaktion auf den in den dreissiger Jahren von weissen Produzenten hergestellten Horrorfilm *INGAGI*, in welchem sich ein Afro-Amerikaner in einen Gorilla verwandelt. Die stufenlose Transformation vom schwarzen Menschen zum Affen löste Proteststürme aus, und das schwarze Publikum weigerte sich, diesen Film anzuschauen. Der schwarze Drehbuchautor und Schauspieler Spencer Williams nahm die Idee auf und schrieb für den Regisseur Richard C. Kahn die Geschichte von *SON OF INGAGI*, einem Horrorfilm mit allen erdenklichen Elementen dieses Genres: ein frischvermähltes Paar

zieht in ein Haus ein, in welchem bald mysteriöse Mordfälle auftreten, welche ein ahnungsloser Polizist zu klären versucht. Das im Keller des Hauses lebende, von einer geheimnisvollen, verschrobene Wissenschaftlerin geschaffene Untier entpuppt sich als sensibles Monster, welches nur aus Hunger mordet und am Schluss des Films die Ehefrau in sich selbst aufopfernder Weise vor den Flammen rettet und dabei zu Tode kommt.

Allen Filmen gemein ist die Präsenz von schwarzen Musikerinnen und Musikern, die als Steptänzer, Sängerinnen oder Jazzpianisten in von der Handlung meist gelösten Szenen auftraten und den Filmen dadurch eine Eigenständigkeit zu vermitteln vermochten, die zumindest auf die Wurzeln der afro-amerikanischen Musiktradition zurückreichte.

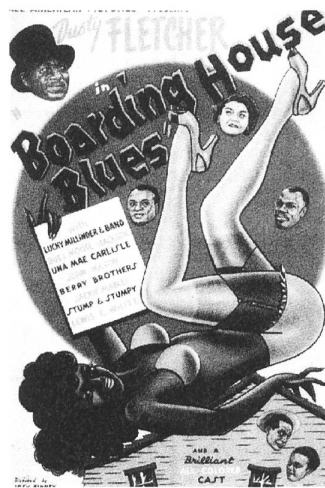
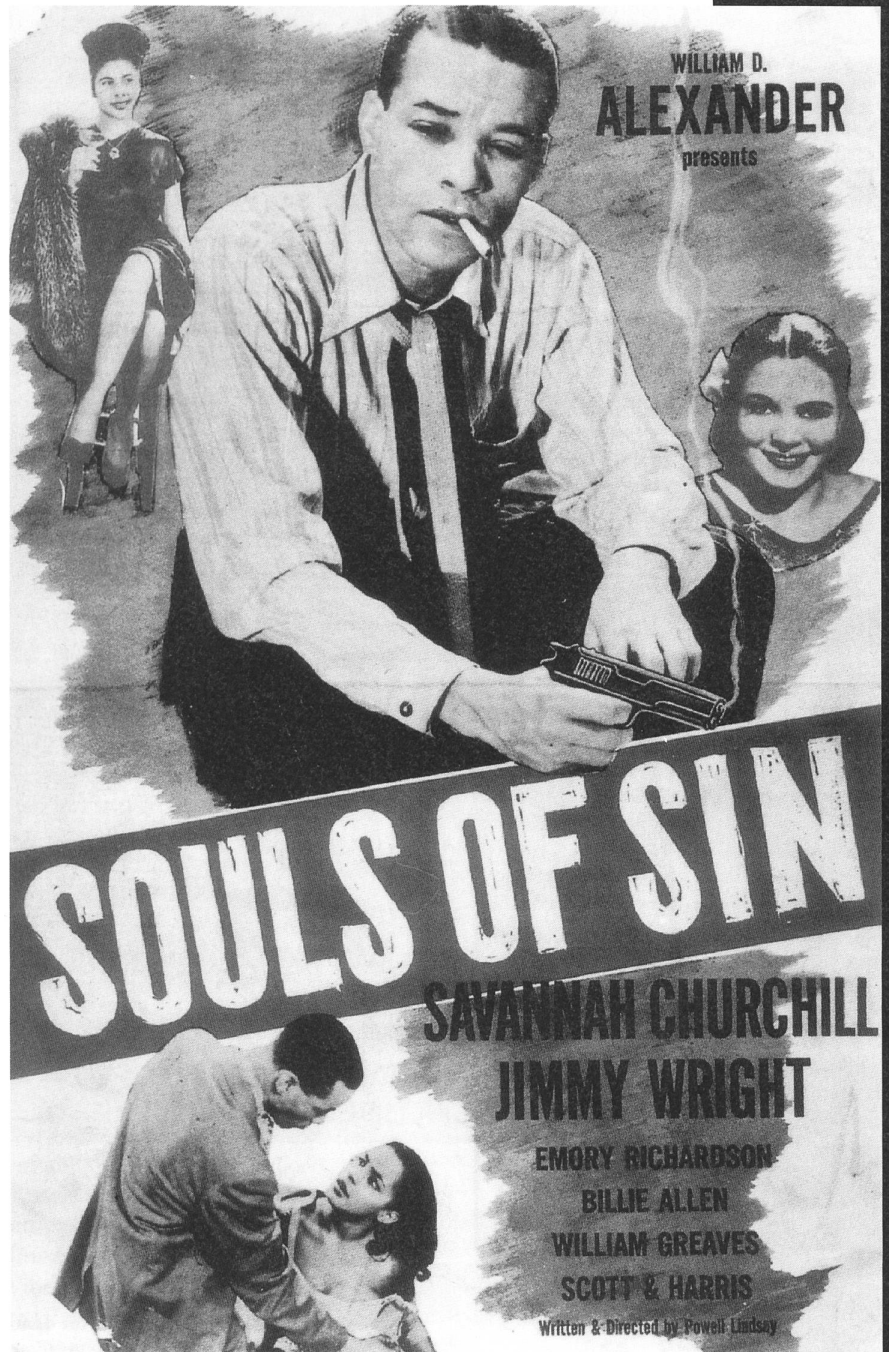
### Musical Shorts

Die junge Lena Horne spielt eine Putzfrau in einem New Yorker Jazzlokal, die davon träumt, einmal in einem Nachtclub als Sängerin aufzutreten. Begleitet vom Hausorchester, interpretiert sie «I Wish I had A New Evening» und «Unlucky Woman». Zufällig hört ihr ein weisses Paar zu und verschafft der Putzfrau einen Termin zum Vorsingen bei einer Plattenfirma. *BOOGIE WOOGIE DREAM* (1942) ist ein Beispiel von vielen Musicalkurzfilmen, die in der Zeit von 1929 bis 1949 mit schwarzen Entertainern entstanden. Produziert und landesweit als Vorfilme in die Kinos gebracht wurden diese Kurzclips meist von den grossen Hollywood-Studios. Sängerinnen, Steptänzer, schwarze Orchester oder Jazzinterpreten, welche bis anhin bei Theateraufführungen, in Varietés oder bei Tanzshows auf der Bühne auftraten, erhielten die Möglichkeit, in Filmen mitzuwirken, deren Handlungsstrang nur dazu diente, die Musiknummer in einen Zusammenhang einzubauen. *ST. LOUIS BLUES* (1929) mit Bessie Smith, der "Queen of the Blues", wurde zur Lancierung ihrer gleichnamigen Schallplatte gedreht und ist der wohl älteste Musik-Clip der Filmgeschichte. Stars wie Duke Ellington (*SYMPHONY IN BLACK*, 1935), Fats Waller (*YOU GOTTA SNAP YOUR FINGERS*, 1935) oder Nat "King" Cole (*BLUES AND BOOGIE*, 1940) dienten die musikalischen Kurzfilme ebenfalls als Plattform zur Verbrei-

tung ihrer Musik. Daneben wirkten aber auch junge, damals noch unbekannt Talente wie Sammy Davis Jr. oder das siebenjährige Piano-Wunderkind Sugar Chile Robinson (SUGAR CHILE ROBINSON, 1947) mit. Allen Filmen gemein war neben der meist avantgardistischen Kameraarbeit, den eingesetzten Doppelbelichtungen und dem Rhythmus angepassten, sehr schnellen Schnittfolgen, die Einarbeitung einer schwarzen Erfolgsstory: vom Tellerwäscher zum Plattenstar auf afro-amerikanisch. In RUFUS JONES FOR PRESIDENT (1939) erscheint der sechsjährige Sammy Davis Jr. in den Träumen seiner Mutter gar als Präsident der Vereinigten Staaten – und zwar als singender.

### Schwarze Ästhetik

Obwohl sich die meisten der etwa vierzig in der Zeit von 1931 bis 1949 unabhängig hergestellten Filme mit ausschliesslich schwarzer Besetzung in erster Linie an das Mainstream-Kino anlehnten, lässt sich doch so etwas wie eine "schwarze Ästhetik" ausmachen, die in erster Linie soziologisch zu deuten ist. Die Darstellung der schwarzen Arbeitswelt, des afro-amerikanischen Familienlebens waren Themen der melodramatischen Filme des frühen schwarzen Kinos. Vordergründig tritt dabei die afro-amerikanische Gemeinschaft als homogene Einheit auf, die Filme bestärken aber auch Vorurteile, welche innerhalb der schwarzen Gemeinschaft vorherrschten. So wurde beispielsweise Schauspielern mit sehr dunkler Hautfarbe häufig die Rolle des Bösewichts anvertraut. Die schönen, begehrten Frauen hingegen interpretierten Schauspielerinnen mit hellerem Teint. Albert Johnson sieht die bevorzugte, eher positive Behandlung der Charaktere mit heller Hautfarbe als ein durchgehendes Element des schwarzen Kinos: «Auch in den Filmen von Spike Lee wird die schöne, handlungstragende Frauenrolle immer mit einer Schauspielerin besetzt, die sich in erster Linie durch ihre leicht hellere Hautfarbe von ihren Komparisinnen unterscheidet.» Dem Komplex Rassismus wurde vordergründig nur sehr wenig Platz eingeräumt. Eine Ausnahme stellten hier die Filme von Oscar Micheaux dar, welche Themen wie Lynchen, die Südstaaten und die Verbrechen, wel-



OSCAR MICHEAUX  
Presents  
**An All COLORED Cast**



in  
featuring  
**BEE FREEMAN, SOL JOHNSON  
& OSCAR POLK**  
ANGEL GABRIEL OF "THE GREEN PASTURES"  
with "SLICK" CHESTER and ETHEL MOSES  
Distributed by MICHEAUX PICTURES CORP'N. New York City

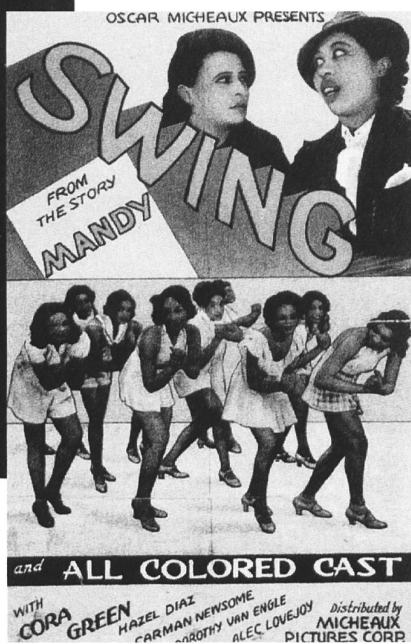
che an Afro-Amerikanern im Süden verübt worden sind, behandelten.

Den Filmen, die in schwarzen Stadtvierteln gezeigt und für ein ausschliesslich schwarzes Publikum konzipiert wurden, kam aber auch eine erzieherische, moralische Aufgabe zu. So wiesen sie auf die Gefahren des übermässigen Alkoholgenusses hin oder prangerten die unter Afro-Amerikanern weitverbreitete Spielsucht an.

**Wirtschaftliche Situation**

«All-Colored-Cast» oder «Magnificent Cast of Colored Artists» laute Werbeinschriften auf den Filmplakaten für die unabhängig produzierten und vertriebenen «race movies» der dreissiger und vierziger Jahre. Im Vergleich zu den grossen Filmen, die aus Los Angeles kamen und in etwa fünfunddreissigtausend dem weissen Publikum vorbehaltenen Kinos der USA aufgeführt wurden, war die wirtschaftliche Lage der Filme mit schwarzen Akteuren äusserst schwierig. Die Filme wurden nur innerhalb der schwarzen Gemeinde gezeigt, welche etwa zehn Prozent der amerikanischen Bevölkerung repräsentierte. Wegen dem sehr kleinen Markt – es gab etwa achthundert Kinos, die bereit waren, «race movies» zu zeigen – mussten die Produktionskosten niedrig gehalten werden, was die künstlerische Entfaltung arg behinderte. Mit einem Budget von oft weniger als zwanzigtausend Dollar war es nicht möglich, mehr als einen Take pro Einstellung zu drehen. Verpasste ein Schauspieler einen Dialog oder versprach sich eine Akteurin während der Aufnahme, so konnte nicht unterbrochen werden; die Fehler wurden Teil der Handlung. Die Unmittelbarkeit der Momente führte aber auch zu einer erhöhten Authentizität. Anschlussprobleme beim Dialog konnten durch die Mimik, den visuellen und gefühlsmässigen Unterton der Charaktere wettgemacht werden. Dennoch kommen einige der «race movies» ziemlich handgestrickt daher. Der Mangel an verschiedenen Sets, die einfache technische Ausrüstung, biedere Kostüme und die dumpfe Beleuchtung der in jeweils zwei Wochen abgedrehten Filme waren Handikaps, welche angesichts der beschränkten finanziellen Mittel nicht zu umgehen waren.

Mit dem Desegregationsentscheid des obersten Amerikanischen Gerichtshof im Jahre 1954 fanden die nach Hautfarbe getrennten Kinos ihr Ende. Die letzten noch verbleibenden Produktionsfirmen, die «race movies» herstellten, schlossen die Tore.



### Unterschiedliche Reaktionen

Die in technischer Hinsicht nicht dem Hollywood-Standard entsprechenden Filme stiessen im Norden und Süden der Vereinigten Staaten auf ein sehr unterschiedliches Echo. Das Publikum im Norden, in Städten wie Chicago, New York oder San Francisco, war im allgemeinen besser gebildet als die Afro-Amerikaner in den südlichen Staaten des Landes. Zudem lebten sie nicht in einer strikten nach Hautfarben getrennten Gesellschaft, sondern waren es gewohnt, mit Weissen im gleichen Kino zu sitzen, in den gleichen Restaurants zu essen und am gleichen Ort einzukaufen. Der soziale Friede zwischen den ethnischen Gruppen war beständiger, und man war sich gewohnt, in einer multikulturellen Gesellschaft zu leben. Dieses Publikum war den «race movies» gegenüber viel kritischer eingestellt und erkannte die eher durchschnittliche Qualität der Schauspieler, bemängelte Anschlussfehler bei der Montage, war nicht zufrieden mit der Kameraführung und hätte sich aufregendere Plots gewünscht. Dennoch hat sowohl das Publikum wie auch die schwarze Filmkritik die Regisseure und Schauspieler ermutigt, solche Filme zu machen, denn deren Wichtigkeit für die afro-amerikanische Gemeinschaft war man sich durchaus bewusst. William Greaves, der in Harlem aufwuchs, begründet die Akzeptanz der Film im Norden damit, dass «wir unsere Würde als Volk behalten konnten und Filme zeigten, die einen grossen Teil unserer Gesellschaft widerspiegelten. Die Figuren waren Charaktere, welche uns entsprachen und nicht den in Hollywood fabrizierten Stereotypen.»

In Staaten wie Louisiana, Mississippi, Florida oder Alabama verzeichneten die «all-colored-cast»-Filme unter dem schwarzen Publikum hingegen grosse Erfolge, wofür unterschiedliche Gründe auszumachen sind. Die Leute im Süden waren weniger gut gebildet, viele hatten keinen Zugang zu Schulen oder lebten weitab von den Städten auf einer Farm. Die Schwarzen hatten fast keinen Kontakt mit den Weissen, konnten auch nicht in dieselben Kinos wie das weisse Publikum, es sei denn, sie sass in einer abgetrennten Sektion, welche keine sehr gute Sicht zur Leinwand zulies. Diese für viele als entwürdigend empfundene Situation

veränderte sich erst mit dem Aufkommen der «race movies», die in Schwarzen vorbehaltenen Lichtspieltheatern, Kirchen oder Gemeindehäusern aufgeführt wurden. «Die Afro-Amerikaner in den Südstaaten waren fasziniert davon, Schwarze, ihre eigenen Leute also, in eleganten Kleidern in New Yorker Nachtclubs zu sehen, Gangstern beim Aufbau eines Unterweltimperiums zuzuschauen und identifizierten sich mit den hoch zu Ross dahinreitenden Cowboys und Sheriffs, die ebenfalls schwarz waren», begründet Albert Johnson den Erfolg der «all-colored-movies» im südlichen, nach ethnischen Gruppen getrennten Teil der Vereinigten Staaten. So waren es die Rassengesetze der Südstaaten, welche dem unabhängigen schwarzen Kino zum Erfolg verhelfen und dessen Durchbruch ermöglichten. Erst mit dem Desegregationsentscheid des obersten Amerikanischen Gerichtshof im Jahre 1954 fanden die Rassentrennung und somit auch die nach Hautfarbe getrennten Kinos ihr Ende. Die letzten noch verbleibenden Produktionsfirmen, die «race movies» herstellten, hatten ihre Aufgabe verloren und schlossen die Tore. Hollywood begann, vermehrt Rollen mit schwarzen Akteuren zu besetzen, doch die Schaffung von schwarzen Stars wie Sidney Poitier, Harry Belafonte, Bill Cosby und später auch Eddie Murphy verunmöglichte bis Mitte der achtziger Jahre ein wirklich unabhängiges afro-amerikanisches Kino; zementiert wurde das auf der europäischen Tradition fusende Filmschaffen schwarzer Künstler, denn die Filme mit Sidney Poitier oder Harry Belafonte, aber auch die – sehr erfolgreiche – BEVERLY-HILLS-COP-Serie entsprachen dem weissen Kino mit schwarzen Helden, die vornehmlich weisse Charaktere interpretierten. Erst eine jüngere Generation von Regisseuren um Spike Lee hat in Anlehnung an die schwarze Bürgerrechtsbewegung der sechziger und siebziger Jahre damit begonnen, sich auf die afrikanischen Wurzeln zurückzubedenken, die sozialen und politischen Probleme der Afro-Amerikaner innerhalb der eurozentristischen Gesellschaft Amerikas filmisch zu reflektieren.

Peter Hossli

### Frühes Black Cinema (Auswahl)

1924 **BODY AND SOUL**  
Regie und Buch: Oscar Micheaux; Darsteller: Paul Robeson, Julia Theresa Russell, Mercedes Gilbert; Produzent: Oscar Micheaux; Produktion: Micheaux Film Corporation; Länge: 60 Min.

1937 **DARK MANHATTAN**  
Regie: Harry Fraser; Buch: George Randol; Kamera: Arthur Reed; Darsteller: Ralph Cooper, Cleo Herndon, Clarence Brooks, Jeff Lee Brooks, Sam McDaniel; Produzenten: George Randol, Ralph Cooper; Produktion: Cooper-Randol Productions, Renaldo Films; Länge: 77 Min.

1939 **SWING**  
Buch und Regie: Oscar Micheaux; Darsteller: Cora Green, Hazel Diaz, Dorothy von Engle, Carman Newsome, Alex Lovejoy; Produzent: Oscar Micheaux; Produktion: Micheaux Pictures Corporation; Länge: 70 Min.

1939 **HARLEM RIDES THE RANGE**  
Regie: Richard C. Kahn; Buch: Spencer Williams; Kamera: Ronald Price, Clark Ramsey; Musik: Lew Porter; Darsteller: Herbert Jeffrey, Lucius Brooks, Artie Young, Flourney E. Miller, Spencer Williams; Produzent: Richard C. Kahn; Produktion: Hollywood Productions; Länge: 58 Min.

1940 **SON OF INGAGI**  
Regie: Richard C. Kahn; Buch: Spencer Williams; Kamera: Roland Price, Herman Shopp; Darsteller: Zack Williams, Laura Bowman, Alfred Gant, Spencer Williams; Produzent: Richard C. Kahn; Produktion: Sack Amusement; Länge: 70 Min.

1940 **BROKEN STRINGS**  
Regie: Bernard B. Ray; Buch: Carl Krusada, Clarence Muse; Kamera: Max Stengler; Darsteller: Clarence Muse, Sybil Lewis, Tommiwitta Moore, Darby Jones; Produzenten: L.C. Borden; Produktion: International Roadshow; Länge: 80 Min.

1949 **SOULS OF SIN**  
Regie und Buch: Powell Lindsay; Kamera: Louis Andres; Schnitt: Walter Kruder; Darsteller: Williams Greaves, Jimmy Wright, Emery Richardson, Billie Allen, Savannah Churchill; Produzent: William B. Alexander; Produktion: Alexander Productions; Länge: 66 Min.

Literatur:  
Donald Bogle: *Black in American Films and Television*. An Encyclopedia. New York/London, Garland Publishing, Inc., 1988

John Kish/Edward Mapp: *A Separate Cinema. Fifty Years of Black-Cast Posters*. New York, The Noonday Press/Farrar, Straus and Giroux, 1992