

Vom »Negersklaven« zum »Sklaven des Kapitals«: Der Topos des schwarzen Amerikaners in der Weimarer Linken

Die Ikonographie der Weimarer Republik bezeugt die zeitgenössische Faszination für »schwarze Amerikaner«¹ als Jazzmusiker, Entertainer oder Boxer. In den so genannten Goldenen Zwanziger Jahren avancieren diese Figuren zu Emblemen der urbanen Massenkultur, die nun ebenso *en vogue* ist wie das Land, in dem sie vermeintlich erfunden wurde – Amerika. Während der modernekritische Blackness-Diskurs der Vorkriegszeit seine *signifiers* bevorzugt mit Attributen des Afrikanischen ausstattet und damit archaisierenden Phantasmagorien einer unentfremdeten Existenz huldigt, manifestiert sich in der nun erfolgenden Amerikanisierung der Blackness-Figur ein signifikantes Unbehagen gegenüber der Moderne als solcher: Die Aufwertung der amerikanischen Massenunterhaltung und Kulturindustrie im Zuge der Modernisierungsprozesse der Nachkriegszeit bleibt durchgängig ambivalent. In der Ikonographie der *Black Americans* lebt, gewissermaßen modernisiert, die Tradition des primitivistischen Exotismus weiter. Die auf den ersten Blick ›liberale‹ Darstellung schwarzer Musiker und Sportler ist auf einer leiseren Ebene von denselben rassistischen und sexistischen Projektionen des kolonialen Diskurses durchzogen, derer sich nicht zuletzt die nationalistische »Schwarze Schmach«-Propaganda der 1920er Jahre zu bedienen weiß.² Die Grundlage für diese Verwertbarkeit liegt in dem Umstand, dass die Amerikanisierung der (Denk-) Figur Blackness mit einer semantischen ›Afrikanisierung‹ Amerikas verknüpft ist. Auf diese Weise werden die als kulturelle wie ökonomische Bedrohung wahrgenommenen Vereinigten Staaten in derselben Figur anerkannt und abgewertet. Der amerikanisierte Blackness-Topos sichert damit einerseits weiterhin die Selbstdefinition beziehungsweise -erhöhung als ›weiß‹, andererseits dient er der nationalen beziehungsweise nationalistischen Abgrenzung gegenüber Amerika als ›deutsch‹.

Ausgehend von einer Mikroanalyse amerikakritischer Bild- und Textzeugnisse aus dem Umkreis der Weimarer Linken geht dieser Aufsatz einer zeitgenössischen Variante der Amerikanisierung von Blackness nach, die sich zum skizzierten Diskurs bewusst in Opposition setzt. Unter dem Eindruck der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik gewinnt das Phänomen Amerika auch für die Weimarer Linke an Bedeutung, die in kritischer Abgrenzung zu den gängigen Topoi des bürgerlichen Amerikabilds nun ihre eigene Spielart des ›Amerikanismus‹ entwickelt. Dass in der deutschen Amerika-Debatte Probleme der eigenen Modernisierung verhandelt werden,³ gilt dabei auch für die in diesem Rahmen geführte Diskussion zur sozialen und politischen Situation der Afro-Amerikaner. Das deutsche Interesse an der Lage der *Neger in den Vereinigten Staaten von Nordamerika*⁴ war bereits in der Vorkriegszeit gewachsen, in jenen Jahrzehnten, in denen Deutschland versuchte, sich als Kolonialmacht zu etablieren.⁵ In den 1920er Jahren avanciert das Thema zu einem argumentativen Schlüsseltopos der revolutionären marxistischen Linken, die damit der allgemeinen Amerika-Euphorie schlagkräftige Beweise dessen entgegenhält, was sie als unabdingbare Kehrseite von Kapitalismus und Imperialismus versteht. Im Gegensatz zur dominanten Ikonographie werden in diesem speziellen Kontext das Elend der afro-amerikanischen Bevölkerung wie die Misshandlung der afrikanischen Bevölkerung in den deutschen Kolonien zu einem unabdingbaren Bestandteil einer neuen Variante der Codierung von Blackness. Diese sowohl klassen- als auch imperialismustheoretisch begründete Kritik herrschaftslegitimierender, exotischer Rassenstereotype zielt nicht nur auf eine internationale Destabilisierung der ›herrschenden Klassen‹, die Träger und Nutznießer des imperialen ›Kampfs‹ miteingeschlossen; ihr Angriff gilt zudem, wie zu zeigen sein wird, der politischen Instrumentalisierung dieser zu Bildern geronnenen Blackness-Denkfiguren durch die zunehmend erstarkenden nationalistisch-konservativen beziehungsweise völkischen Kräfte der Weimarer Republik. Ein breitenwirksames Forum stellt diesem Diskurs unter anderem die *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* bereit, flankiert von einer Reihe anderer Textsorten, unter denen wiederum der zeitgenössische Amerika-Reisebericht eine bedeutende Funktion einnimmt. Die analytischen, erzählerischen und ikonographischen Stränge dieses Narrativs verdichten sich paradigmatisch in motivischen Korrespondenzen zwischen einem Holzschnitt von Gerd Arntz aus dem Jahr 1924 und einer 1927 veröffentlichten Fotocollage von John Heartfield. Am Beispiel dieser Werke und unter Rückgriff auf zeitgenössische Textquellen sollen im folgenden die wichtigsten Topoi dieses Versuchs rekonstruiert werden, die in der (im weitesten Sinne) rechten *Black-Americans*-Bildtradition enthaltenen politischen Kräfte ebenso neu zu codieren wie ihre ›bildenden‹ Elemente.

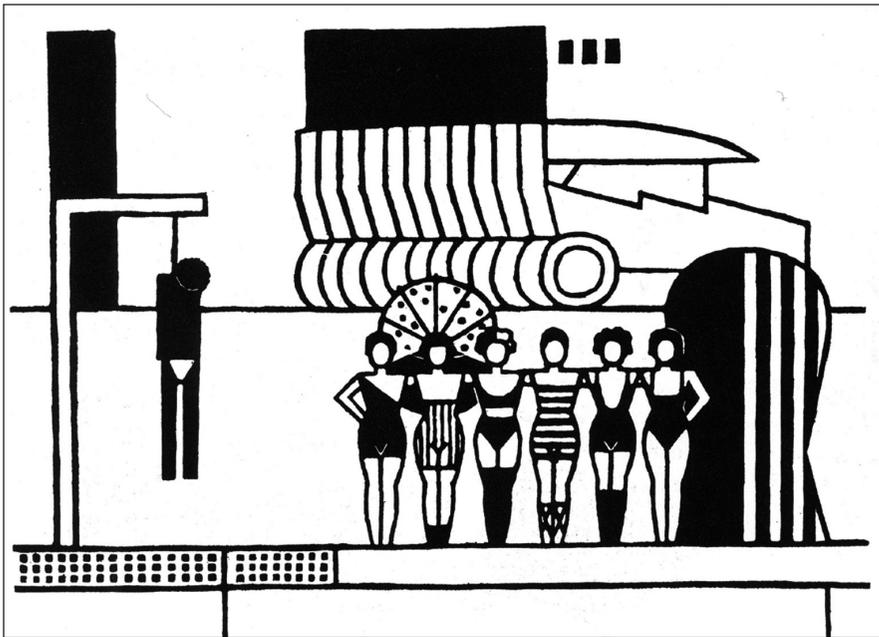


Abb. 1: Gerd Arntz, *Amerikanisches* (1924) © VBK, Wien, 2006

Das erste der hier untersuchten Bildzeugnisse ist Gerd Arntz' Holzschnitt *Amerikanisches* (Abb. 1). Die Arbeit wird im Februar 1925 bei der ersten bedeutenden Einzelausstellung des damals noch recht unbekanntenen Künstlers im *Neuen Buchladen* (Köln) präsentiert. Zwischen »Bildern der Arbeit und Bildern der Arbeitenden«,⁶ zwischen Streckenarbeitern, Schleppkähnen, Eisenbahnen, Hinterhäusern und Arbeiterkolonien nimmt der 1924 entstandene Holzschnitt eine Sonderstellung ein. Er behandelt zum ersten Mal, wie Arntz in seinen Anmerkungen feststellt, »ein exotisches [!] Thema«.⁷ Der Schnitt zeigt auf der linken Bildseite einen durch Erhängen hingerichteten Schwarzen, dem rechts auf gleicher Bildebene eine Reihe weißer Frauen in Badeanzügen gegenübersteht. Direkt hinter den Frauen ist eine Reihe von Fordautos zu sehen, die durch das Motiv der Serialisierung mit der Frauenriege korrespondiert. Im Bildhintergrund werden Hochhäuser angedeutet.

Um die gleiche Zeit widmet sich auch John Heartfield dem Thema Nordamerika. Er erstellt eine zweiteilige Fotocollage, die 1927 als vorderes und rückwärtiges Vorsatzpapier eines im *Verlag für Literatur und Politik* erscheinenden Amerika-Reiseberichts mit dem Titel *Im Lande der Rekordzahlen* veröffentlicht wird (Abb. 2 und 3).⁸ Der Verfasser des Buchs, J. Dorfmann, gibt sich im Vorwort als russischer Ingenieur auf Amerikareise zu erkennen, der folgende Bericht entfaltet einen dementsprechend »sowjetischen« Blick auf das »kapitalistische« Amerika.

Heartfields Collage enthält die gleichen Bildelemente, die auch Arntz zur Darstellung des Themas Nordamerika wählt. Auch er montiert eine Reihe weißer Frauen in Badeanzügen – hier durch die Schärpen als Teilnehmerinnen einer Miss-Wahl erkennbar – und einen (augenscheinlich an einem Baum erhängten) Schwarzen nebeneinander. Darunter findet sich eine Abbildung der maschinellen Serienproduktion von Autos, und auch das von Arntz ins Spiel gebrachte Hochhausmotiv kehrt auf Heartfields rückwärtigem Vorsatzpapier wieder. Dort spitzt sich das Motiv der Serialisierung sogar noch zu: Einer Reihe spärlich bekleideter weißer Frauen steht nicht nur eine Linie von Polizisten auf Motorrädern gegenüber, unter beiden Zeilen marschiert zudem – mit erhobener amerikanischer Flagge – eine Phalanx aus Mitgliedern des Ku-Klux-Klan.

Wie Heartfield versteht auch Arntz seine Kunst als politisch. Durch die auf Spannung bedachte Kontrastierung und Parallelisierung der Bildelemente präsentiert sich Arntz' Holzschnitt als ironisch-analytischer Kommentar zur zeitgenössischen Amerika-Debatte. Die plakative Gegenüberstellung der dargestellten Phänomene suggeriert einen systematischen, wenn nicht gar kausalen Zusammenhang. Arntz geht es mit der Darstellung einer »bis zur Type vereinfachten Welt«⁹ nicht um die »Abbildung der zufälligen Wirklichkeit, sondern um die Struktur der gesellschaftlichen Verhältnisse«.¹⁰ Sein Holzschnitt *Amerikanisches* bildet folglich ebenso wenig wie Heartfields Collage eine bloße Ansammlung isolierter Assoziationen – die Werke beider Künstler wollen als kritische Stellungnahme zur gesellschaftlichen Realität gelesen werden.¹¹

In der Kunstprogrammatisierung wie in den politischen Auffassungen bestehen zwischen Arntz und Heartfield jedoch entscheidende, wenn auch auf den ersten Blick vergleichsweise geringe Unterschiede. Die größte politische Differenz dürfte in der engen Anbindung Heartfields an die *Kommunistische Partei Deutschlands* liegen, der er am Tag nach ihrer Gründung, am 1. Januar 1919, beitrifft.¹² Gemeinsam mit George Grosz und anderen gründet Heartfield 1924 in Berlin die *Rote Gruppe*, deren Manifest sich für eine planmäßige Zusammenarbeit kommunistischer Künstler miteinander und »in engster Verbindung mit den zentralen örtlichen Organen der kommunistischen Partei« ausspricht.¹³ Gerd Arntz, der Sohn eines protestantischen Remscheider Eisenfabrikanten, ist zwar Teil der vielfältigen linksoppositionellen Künstlerszene des Rheinlands.¹⁴ Im Gegensatz zu Heartfield ist er aber politisch nur lose organisiert. Zu Beginn seiner Düsseldorfer Zeit bewegt er sich im Umfeld des *Aktivistenbundes 1919*, in dem nach seinen Angaben »alles zusammen[kam], was ›links‹ war«.¹⁵ Die dort geknüpften Kontakte bringen ihn in den Umkreis von Franz Pfemferts *Aktion*, für die auch seine späteren Freunde Franz Wilhelm Seiwert und Heinrich Hoerle arbeiten. In der Grafik wird Arntz allerdings erst in einer Zeit politisch, als sich die revolutionären Hoffnungen der Weimarer Linken zunächst zer-

schlagen hatten: Erst um 1924, der Entstehungszeit des Holzschnitts *Amerikanisches*, findet er zu jener figürlich-konstruktivistischen Bildsprache, für die er seit seiner Wiederentdeckung Ende der 1960er Jahre bekannt ist.¹⁶ Ab 1924 abonniert er auch die *Aktion*, das wichtigste Organ der *Allgemeinen Arbeiter-Union – Einheits-Organisation (AAUE)*, zu deren Unterstützern auch die *Gruppe progressiver Künstler, Köln* zählt. Deren Auffassungen gelten der Kunstgeschichtsschreibung als maßgeblich für Arntz' politische Einstellung.¹⁷ Die politisch-ideologischen Positionen der *Progressiven* sind allerdings uneinheitlich. Sie bedienen sich der marxistischen Terminologie und bezeichnen sich meist als Sozialisten, sind im Gegensatz zur Kommunistischen Partei aber anti-leninistisch ausgerichtet.¹⁸ Dennoch arbeiten Arntz und Seiwert, der als führender Kopf der Gruppe gilt, von Fall zu Fall mit kommunistischen Gruppen zusammen. Arntz produziert unter anderem Blätter für die KPD-nahe *Internationale Arbeiterhilfe (IAH)*¹⁹, und nicht zuletzt ist es die mit der IAH liierte *Ortsgruppe Köln der Künstlerhilfe*, die den Katalog zu Arntz' Ausstellung von 1925 herausgibt.²⁰ Die *Progressiven* bekennen sich zum proletarischen Internationalismus und teilen insbesondere antiimperialistische Auffassungen.²¹ Damit bestehen neben den erwähnten Differenzen zwischen Arntz' und Heartfields politischem Umfeld Anknüpfungspunkte in genau jenen Bereichen, die im vorliegenden Zusammenhang von zentraler Bedeutung sind. Dass Arntz rückblickend bei aller Bewunderung für Heartfields Kunst auch Vorbehalte gegen deren ideologische Aspekte äußert,²² hängt wohl mit den kulturpolitischen und kunstprogrammatischen Auffassungen Heartfields beziehungsweise der kommunistischen Partei zusammen. Arntz will sich nicht an »die Arbeiter [...] selbst« richten, sondern »eher an [s]einen eigenen Kreis marxistischer Intellektueller und Kunstfreunde«. Auch er hofft allerdings, mit seiner Kunst »etwas bewirken zu können«²³ – wenn auch nicht im agitatorischen Sinn.

Bedingung der Wirksamkeit von Werken, die ihre Kritik gesellschaftlicher Phänomene in der Form des Zitats beziehungsweise der Montage artikulieren, ist in jedem Fall die suggestive Allgemeinverständlichkeit der verwendeten Bildelemente. Dass Arntz wie Heartfield in ihren Arbeiten mit einschlägigen Motiven operieren, lässt sich unter anderem mit einem Blick in die in Kreisen der revolutionären Weimarer Linken fest verankerte, auflagenstarke *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)* – beziehungsweise ihre Vorgängerin *Sichel und Hammer* – belegen, für die Heartfield viele seiner berühmtesten Montagen anfertigte. Im Vergleich zu den von Arntz hauptsächlich rezipierten Zeitschriften (neben der *Aktion* auch *Sturm* und *Ziegelbrenner*)²⁴, die ein vergleichsweise gestreutes politisches Profil aufweisen, ist die *AIZ* politisch eindeutig orientiert. Sie agiert dabei jedoch nicht als theoretisches Organ, sondern ist darauf ausgerichtet, ihre (marxistisch-leninistischen, später verstärkt antiimperialistischen und antifaschistischen) Theoreme auf einfache Grundsätze zu reduzieren, vor allem aber zu visualisieren. Eines ihrer schlagkräftigsten

Darstellungsprinzipien ist dabei die scharfe und sinnfällige Kontrastierung extremer sozialer Gegensätze, wobei oft eine kausale Verknüpfung zwischen den dargestellten Elementen signalisiert wird. Konsequent liest sie die Welt als einen Ort, an dem die Fronten zwischen Gut und Böse, Arm und Reich, Herrschern und Beherrschten und nicht zuletzt jene zwischen Sowjetrußland und dem Rest der Welt klar markiert sind.²⁵ Diese Strategie der zugespitzten Kontrastierung liegt auch der Bildrhetorik der beiden hier besprochenen Werke von Arntz und Heartfield zugrunde, sie kennzeichnet jedoch ebenso die narrativen Strategien des Amerika-Berichts von J. Dorfmann.

Ein Kommentar von Arntz zu seinem Holzschnitt *Amerikanisches* verweist auf zwei weitere, ebenfalls breit rezipierte Quellen seiner Amerika-Ikonographie:

Ich hatte das Buch von Henry Ford gelesen, daher die Autos, und auch das von Upton Sinclair über Chicago; ich kannte die ›bathing beauties‹ aus Filmen und Illustrierten, geradeso wie den gelynchten Neger. Der Druck enthält teils Kritik – den Neger –, teils Bewunderung – die Mädchen und die Massenproduktion.²⁶

Dass in der kapitalismuskritischen Polemik des hier untersuchten Diskurses der Lynchmord für eine brutale Klassenjustiz steht, die sich zu gleichen Teilen gegen die organisierte Arbeiterschaft wie gegen Afro-Amerikaner richtet, wird weiter unten zu zeigen sein. Das »Buch von Henry Ford« ist mit hoher Wahrscheinlichkeit dessen 1923 auch in Deutschland publizierte Autobiographie, deren enorme Popularität die Forschung zum Amerikabild der Weimarer Republik immer wieder betont: Die Fordwerke beziehungsweise die mit dem Namen Ford verbundenen Produktionsmethoden sind aus der zeitgenössischen Amerikaliteratur nicht wegzudenken. Natürlich pflegt man in linksoppositionellen Kreisen einen eigenen Blick auf den Fordismus.²⁷ Dorfmanns ›sowjetischer‹ Augenzeugenbericht aus Detroit verweist zum Beispiel die Berichte von der glänzenden Lage der Arbeiter in den Fordbetrieben kurzerhand ins »Reich der Fabel«. Kaum zufällig, bezeugt Dorfmann in diesem Zusammenhang auch seine Vertrautheit mit Upton Sinclairs Ford-Roman *The Flivver King*.²⁸ Die Werke Sinclairs prägen das Amerikabild der Weimarer Republik in einem entscheidenden Maß, nicht nur jenes der Weimarer Linken. Das zeigen nicht nur die zahlreichen Auflagen, die seine Romane im Deutschland der 1920er Jahre erfahren. Es wird schon durch die Selbstverständlichkeit ersichtlich, mit der Arntz – ohne den Titel zu nennen – auf das zweite Buch Sinclairs Bezug nimmt, »das [...] über Chicago«. Gemeint ist Sinclairs Roman *Der Sumpf. Roman aus Chicagos Schlachthäusern*, der bereits 1906 in Deutschland erschienen war. Hiermit wurden die Schlachthöfe von Chicago nicht nur in politisch einschlägigen Kreisen zum

Symbol der Schattenseiten des amerikanischen Wirtschaftssystems.²⁹ Das nach 1918 neu erwachende Interesse an der Siegermacht Amerika lässt den Roman zu Beginn der 1920er Jahre neue Auflagen erleben. 1924 erscheint *Der Sumpf* im Malik-Verlag, dessen Bucherscheinerungen in *Sichel und Hammer* regelmäßig angezeigt wie auch in der *Aktion* getreu rezensiert werden. Den Umschlag gestaltet wiederum John Heartfield. Während das Vorwort der achten, im Jahre 1922 bei Eduard Ritter in Hannover erscheinenden Auflage das Buch als Beweis der vergleichbar glänzenden Lage des deutschen Arbeiters nimmt, erklärt eine 1924 in der *Aktion* veröffentlichte Rezension Chicago zum Synonym für die Barbarei des Kapitalismus schlechthin:

Für uns [...] bedeutet der Roman nicht bloß ein Buch, das tatsachengetreu schildert, was in Amerika möglich ist, sondern wie es in jedem kapitalistisch regierten Lande den Arbeitern ergehen muss. Für unser Interesse handelt es sich nicht mehr um das Spezialgebiet der Fleischfabriken, sondern um die geringschätzig Behandlung von Menschenleben in jedem Betriebe des kapitalistischen Systems.³⁰

Auch in Dorfmanns Bericht bereist der Erzähler Chicago und kommt auf dessen »berühmte Schlachthäuser« zu sprechen.³¹ Bei ihm steht Chicago jedoch vor allem im Zeichen des Elends der aus dem Süden zugewanderten afro-amerikanischen Bevölkerung, und auch in diesem Zusammenhang verweist er auf Sinclair. So heißt es am Ende des Kapitels, in dem sich Dorfmann auf dem Rückweg aus dem »Neger-Ghetto« befindet und den rassistischen Tiraden seiner weißen Begleiter lauscht:

Ich erinnerte mich eines Aufsatzes über das Neger-Ghetto in Chikago [...]. Ich erinnerte mich an die Schrecken dieses elenden Viertels [...] – der Armut, der Krankheit, der Rechtlosigkeit. Wir machten kehrt, und bald fuhren wir über den herrlichen Michigan-Boulevard die unvergleichliche »Galerie der Wolkenkratzer« entlang. [...] Und während sich zur Rechten blütenweiß, wie aus Elfenbein geschnitzt, der Palast des Kaugummikönigs Wrigley erhob, flammte zur Linken über den Dächern in gigantischen, flammenden Lettern der Name: Sinclair [-] Ja, derselbe ...³²

Die pointierte bildliche Engführung von technischem Fortschritt, Reichtum und Wolkenkratzerarchitektur einerseits und dem Elend der Afro-Amerikaner andererseits werden bei Dorfmann zum Beleg für die Dekadenz und Menschenfeindlichkeit des kapitalistischen Wirtschaftssystems. In der allgemeinen sozialistischen Geschichtsschreibung, um deren Verankerung im kollektiven Bewusstsein sich auch die AIZ bemüht,³³ bildet Chicago zudem eine Chiffre für arbeiterfeindliche

Repressalien. Es ist die Stadt der blutigen Niederschlagung der Arbeiterbewegung von 1886, wobei ein der organisierten Arbeiterschaft in die Schuhe geschobenes Bombenattentat zu den wiederholt ins Gedächtnis gerufenen Geschehnissen zählt.³⁴ Mit eben so einem Bombenattentat beginnt auch ein weiterer, im vorliegenden Zusammenhang bedeutender Sinclair-Roman: *100%. Roman eines Patrioten*. 1921 erscheint der Roman im Malik-Verlag, illustriert von George Grosz und mit einem Umschlag versehen von John Heartfield.³⁵ Zu den eindringlichsten Illustrationen Grosz' gehört dabei eine in das Nachwort eingefügte Lithographie. Sie zeigt die brutale körperliche Misshandlung und Folterung mehrerer Arbeiter, die unter Aufsicht einer Figur ausgeführt werden, die als reicher Unternehmer – oder schlicht: Kapitalist – typisiert ist.³⁶ Er hält eine Amerika-Flagge in der Hand, auf der »100%« zu lesen ist. Im Bildmittelpunkt der Szenerie steht ein Mord: das Erhängen eines Mitglieds der *Industrial Workers of the World (IWW)* an einem Baum. Die Illustration bezieht sich auf die wohl grausamste Szene des Romans, ein nächtliches Lynch-→Gericht«, ausgeübt von »jüngeren Mitgliedern der Handelskammer und der Kaufmanns- und Fabrikantenvereinigung, [den] ›besten‹ Leuten der Stadt«. ³⁷ Sie erhängen den *IWW*-Sekretär und verstümmeln danach seine Genitalien. Was mit dem Motto »100%« gemeint ist, gibt der Roman betont zweideutig zu verstehen:

Wochenlang wurde in der ganzen Stadt davon geflüstert, was Bob Ogden der Leiche Shawn Gradys angetan hatte, dem Sekretär der verdammten *I.W.W.s*. Und alle stießen einander in die Rippen, tuschelten grinsend, auf diese Art sei sicherlich der rote Terror für immer vernichtet, der hundertprozentige Amerikanismus gerechtfertigt, eine friedliche Lösung des Problems von Kapital und Arbeit erzielt worden.³⁸

Der »rote Terror« bezieht sich auf die organisierten Arbeiter, die in Sinclairs Roman von ihren Gegnern feindselig »die Roten« genannt werden, eine Bezeichnung, welche die *AIZ* insbesondere in ihrer Amerika-Berichterstattung aufgreift. Der dargestellte Lynchmord ist in *100%* alles andere als ein ungeplanter, spontaner Racheakt einer emotionalisierten Volksmenge: Er ist sowohl Resultat als auch Bestandteil der Zusammenarbeit von Geschäftsmännern und Presse, gedeckt von der Justiz und gutgeheißen von einer naiven Öffentlichkeit, die der aggressiv-nationalistischen, anti-linken Propaganda keine eigene Meinung entgegenzusetzen hat. Ein *AIZ*-Bericht aus dem Jahre 1930 belegt den hohen Bekanntheitsgrad, den das Schlagwort »100%« nach dem Erscheinen des Romans in Deutschland erwirbt. Im Zuge der Berichterstattung über die Lynch-→Justiz« in den Vereinigten Staaten wird diese spezifische Form der ›Rechtssprechung‹ ohne explizite Nennung des Romans kurzum als »Sport der hundertprozentigen Amerikaner« bezeichnet, das illustrie-

rende Foto, auf dem ein Lynchmord an zwei Afro-Amerikanern abgebildet ist, titelt »Der Sport der Hundertprozentigen«. ³⁹ Eine Arbeit von Arntz aus dem Jahr 1924/25 legt nahe, dass auch er den Roman *100%* kannte, zumindest aber über die klassentheoretische Bedeutung seines Titels Bescheid wusste. In einem seiner frühesten politischen Holzschnitte – im Ausstellungskatalog von 1925 unter dem Titel *Arbeiter II* geführt – trägt eine als reich typisierte Figur den Schriftzug »100%«. ⁴⁰

Der von Arntz in *Amerikanisches* dargestellte Gelynchte lässt sich somit auch als ein Symbol der Opfer jener gewalttätigen Maschine Kapitalismus verstehen, welche die sozialistische Linke als Feindbild entwarf. Die Fordwagen verweisen zwar auf Nordamerikas wirtschaftlichen Erfolg, die Frauen auf ein Land glücklicher und begehrenswerter Menschen. Als unabdingbare Kehrseite aber wird das Elend jener verstanden, die dieses System mit ihrer Arbeitskraft tragen und/oder sich gegen Ausbeutung und Elend auflehnen. Arntz' Holzschnitt reiht sich somit in das nicht nur in Kreisen der sozialistischen Linken vorherrschende Bemühen ein, das beliebte Bild des glücklichen, freien und erfolgreichen Nordamerika um seine Schattenseiten zu ergänzen.

Um die Widerlegung der bürgerlichen »Amerikalegende« bemüht sich auch ein 1932 in den *Sozialistischen Monatsheften* erscheinender, vielschichtiger Artikel von Charlotte Lützens. Die Autorin kritisiert rückblickend das Amerikabild, das die zeitgenössische deutsche Soziologie und Literatur von 1922 bis 1930 beherrscht habe, als »Intellektuellen- und Unternehmerlegende«, mit der man Amerika unterschiebe, was wesentlich das eigene Problem sei. ⁴¹ Der Unternehmer- wie der Intellektuellenstand hätte sich in den 1920er Jahren von der ›Masse‹ bedroht gefühlt. Zur ›Verteidigung‹ hätten die um ihre Konkurrenzfähigkeit besorgten Unternehmer mit der Legende vom Wirtschaftswunderland den Willen zur Technisierung und Rationalisierung angeheizt. Während sie »den amerikanischen Betrieb als eine Art von Gentlemenklub mit Maschinenbegleitung« darstellten, seien die »sonstigen soziologischen Zusammenhänge« konsequent verschwiegen worden. Zu diesen unterschlagenen Wahrheiten gehöre, »daß die Einwanderer und die Neger oft wie das Vieh oder wie Leibeigene leben und schlechter behandelt werden«. Auch hier dient ein Verweis auf die Lage der afro-amerikanischen Bevölkerung der Kritik am Mythos Amerika. Wenn jedoch die deutschen Arbeiter »nach dem Vorbild Amerikas bessere Behandlung und vor allem die gleichen Löhne verlangen«, werde im Nu »das Wunschbild der Technisierung der Betriebe und der persönlichen Freiheit des Arbeiters« durch das »gespenstische Bild der Standardisierung, der kalten Nüchternheit der Serienkultur« überblendet. Die »Amerikalegende« verliere in diesem Moment gänzlich ihre Funktion als Fortschrittskatalysator und trete nun als intellektuelle Rückversicherung für das Bestehende in Kraft – für bürgerliche Produktionsverhältnisse, darf man ergänzen. Diese »Standardisierungsfabel«, auf die

zweifelsfrei auch Arntz und Heartfield mit dem Motiv der Serialisierung anspielen, versteht Lütken als die Kehrseite der konservativen Amerikahymne. Sie sei als »Abschreckungsideologie« von Intellektuellen entworfen worden, die angesichts der »allgemeinen Massenhaftwerdung der Kultur« um ihr Monopol fürchteten.⁴²

Die Frontstellung gegenüber der Maschine, die in der Vorkriegszeit scharfe Debatten zu Kunst und Leben prägte und im Namen bürgerlich-geistiger Individualität noch lange dem offenen Antiamerikanismus dienen wird, steht dem hier untersuchten Diskurs fern. Zwar notiert 1924 *Sichel und Hammer*: »Wir haben keine Ursache, den Amerikanismus zu verherrlichen, denn er ist das extremste Produkt des konsequentesten Ausbeutersystems.«⁴³ Doch in Dorfmanns Reisebericht wie in der *AIZ* werden die technischen Errungenschaften Nordamerikas regelmäßig als Leistung gewürdigt, die – natürlich nur in der sozialistischen Gesellschaft – gerade der breiten Bevölkerung zugute kommen könnten.⁴⁴ Wie oben bereits zitiert, betont Arntz, dass in seinem Holzschnitt *Amerikanisches* nicht nur Kritik enthalten sei. Das Werk spiegle auch Bewunderung – für »die Mädchen und die Massenproduktion«. Arntz' prinzipiell positive Einstellung gegenüber den amerikanischen Produktionsmethoden geht also mit einer Grundüberzeugung der sozialistischen Linken konform. Daher ist seine Abbildung der serialisierten *bathing beauties* auch kaum als Warnung vor einer potenziellen Entindividualisierung durch Mechanisierung und technischen Fortschritt zu verstehen. Kritik richtet sich vielmehr gegen den im linken Bildteil abgebildeten Komplex des Lynchmords, den Arntz in seinem Kommentar lapidar als »der Neger« resümiert. Der übergreifende Titel *Amerikanisches* verweist dabei auf einen systemischen Zusammenhang zwischen der Hinrichtung und den anderen abgebildeten Phänomenen. Auch hier partizipiert Arntz an einem dicht geknüpften politischen Diskurs.

Wie eingangs bereits angedeutet, führt die internationalistisch ausgerichtete Theorie des Klassenkampfes dazu, Parallelen zwischen der Situation der Afro-Amerikaner und jener der deutschen Arbeiter zu sehen. Identifikationspunkte sind die schlechte soziale Lage beider Bevölkerungsgruppen wie die Hetzkampagnen, von denen Afro-Amerikaner ebenso wie die organisierte Arbeiterschaft betroffen sind und die den Boden für die Praxis der Lynchjustiz beziehungsweise deren Tolerierung durch die Öffentlichkeit bereiten. Ein knapper Text, Bestandteil einer 1931 in der *AIZ* veröffentlichten Fotomontage John Heartfields, bringt den nicht zuletzt von der *AIZ* propagierten Appell zur Solidarisierung der deutschen Arbeiterschaft mit der schwarzen Bevölkerung der USA griffig und leicht skandierbar auf den Punkt: »Ob schwarz, ob weiß – im Kampf vereint! Wir kennen nur eine Rasse, wir kennen alle nur einen Feind – die Ausbeuterklasse.«⁴⁵ Die Sonderausgabe *Leben und Kampf der schwarzen Rasse*, in der diese Montage Heartfields erscheint, bündelt jene Themenfelder, die für die hier analysierte Umcodierung von Blackness in den 1920er

Jahren entscheidend wird. Dazu gehören unter anderem die Geschichte der amerikanischen Sklaverei, die deutsche Kolonialherrschaft in Afrika, der Einsatz afrikanischer Truppen durch die europäischen Kriegsmächte und die Völkerschauen in den zoologischen Gärten Deutschlands. In dem von Heartfield visualisierten Appell zur ›rassenübergreifenden‹ Solidarisierung gegenüber einem als international operierend entworfenen Feind verdichtet sich damit in den frühen 1930er Jahren ein Diskurs, innerhalb dessen unter Verweis auf die überwiegend elende soziale Lage der Afro-Amerikaner und die Misshandlung von Afrikanern in den deutschen Kolonien die Instrumentalisierung rassistischer Projektionen für nationalistische Propagandazwecke kritisiert wird. So schreibt etwa Willi Münzenberg 1923 beim Wiederaufflammen der »Schwarze-Schmach«-Hetze in der AIZ:

Die Atmosphäre in Deutschland glich bei dem Einrücken der französischen Truppen im Ruhrgebiet aufs Haar derjenigen vom August 1914, nur dass [...] der nationalistische Rummel ärmlicher, jämmerlicher und erbärmlicher geworden ist. Aber heute wie damals in den deutschen Zeitungen Hunderte von Lügen und unwahren Berichten, heute wie damals mit den Mitteln der Volkstrauer und Kundgebungen der plumpe Versuch, ›die Volksseele zum Kochen‹ zu bringen; heute wie damals die Herstellung der nationalistischen Einheitsfront von den Gewerkschaften bis zu dem rechtsten Flügel des deutschen Bürgertums, heute wie damals Auswerfung von Unsummen zur Unterstützung der nationalistischen Hetzpresse.⁴⁶

Die Karikatur »Die Ruhrpatrioten« aus derselben Ausgabe zeigt, dass die »Schwarze-Schmach«-Hetze als fester Bestandteil imperialistisch-kapitalistischer Propaganda verstanden wird. Der dort abgebildete Unternehmer brüllt nicht nur »Hoch Thyssen!« und »Brutale Vergewaltigung durch französische Bajonette«, sondern auch »Schwarze Schmach«.⁴⁷ Aus der Sicht von *Sichel und Hammer* beziehungsweise der AIZ dient insbesondere der Topos der Kulturbedürftigkeit kolonialisierter Völker den wirtschaftlichen Interessen der Kolonial- und Kriegsherren. Zeitgenössisch populäre Forderungen wie »Deutschland muß deutsche Kultur in die Wildnis tragen« werden als agitatorische »Stammtisch-Phrasen«⁴⁸ entlarvt und des Zynismus überführt, indem sie mit Bildern und Berichten über die Gräueltaten der Kolonialherren an der einheimischen Bevölkerung kontrastiert werden. Bildunterschriften kommentieren bissig, so sähen also die Beglückungen der kolonialisierten Völker durch die Segnungen europäischer Kultur und Zivilisation aus⁴⁹ – wobei jedoch auch die AIZ zuweilen noch in bester bürgerlicher Manier vom unentfremdeten Naturzustand der afrikanischen »Eingeborenen« träumt.⁵⁰ In erster Linie legt sie es aber darauf an, das Feindbild unmissverständlich zu markieren. Dass die eigentliche

›schwarze Schmach‹ die Behandlung der Schwarzen durch die ›herrschende Klasse‹ ist, daran lässt die AIZ keinen Zweifel.⁵¹

Von dem solcherart gestärkten Bewusstsein für die inter- beziehungsweise transnationale Repressionsdynamik der Klassengesellschaft verspricht sich die Weimarer Linke nicht nur eine gesteigerte Kampfbereitschaft der deutschen Arbeiterschaft. Man hofft zugleich, dass mit dem Erwachen des Klassenbewusstseins der Afro-Amerikaner dem Kapitalismus auch und gerade in Amerika ein schlagkräftiger Feind erwachse.⁵² Dorfmanns Reisebericht, welcher der Lage der afro-amerikanischen Bevölkerung auffällig breiten Raum widmet, reiht sich auch hier in den skizzierten Blackness-Diskurs reibungslos ein. Der Erzähler inszeniert sich in Gesprächen mit weißen Amerikanern als Aufklärer, der dem bei aller Fortschrittlichkeit so brutal praktizierten mittelalterlichen Rassismus seiner Umgebung fassungslos gegenübersteht. Heftig erhebt er Einwände gegen die Rassismen des spezifischen Eigengeruchs wie der Unsauberkeit der Afro-Amerikaner und erklärt zum Entsetzen seiner Zuhörer freimütig, er halte die Ehe zwischen Schwarzen und Weißen für selbstverständlich.⁵³ Dennoch ist auch dieser Amerikareisende nicht vor allen gängigen Exotismen gefeit. Als er dem »Gastspiel einer Negertruppe« beiwohnt, fühlt er sich wie in einer »Ausstellung von Negerstämmen«. Da in dem für das weiße Publikum reservierten Parkett kein Platz mehr frei ist, verfolgt er die Vorstellung von der Galerie aus, als einziger Weißer unter Schwarzen. Sein forschender Blick entdeckt dabei jedoch keine Individuen, sondern lediglich Exemplare von Rassen, zu unterscheiden an der Kopfform: hier ein »schrecklicher, affenähnlicher Kopf«, dort ein »langschädeliges Geschöpf«, »prachtvolle Männer- und Frauentypen« mit »blitzendem Gebiss«. Der einzige Schwarze, dem im Buch Sprache verliehen wird, erscheint dem Erzähler zwar sympathisch, er bringt jedoch nur ein einziges englisches Wort hervor, und dieses stotternd. Und schließlich erwacht auch im Herzen Dorfmanns die »Sehnsucht nach den jungfräulichen Wäldern Afrikas«, ein Gedanke, den er jedoch sofort ideologisch korrigiert mit der Ergänzung, es seien Wälder, »in denen habgierige Europäer Jagd auf Menschen machen«. Dennoch, unter den neugierigen Blicken der Afro-Amerikaner fühlt sich der reisende Ingenieur als »weißer Rabe«. In dieser den Afro-Amerikanern zugeschriebenen Identifizierung ist eine Selbstidentifizierung enthalten: Als ›Roter‹ in Amerika gehört auch der Erzähler zu jenen »geächteten Menschen«, deren Darbietung er beiwohnt.⁵⁴

Die Verbindungen, die über das Feindbild der herrschenden Klasse zwischen weißen und afro-amerikanischen Arbeitern – in ihrer gemeinsamen Pauschalisierung als ›Sklaven des Kapitals‹ – hergestellt werden, verdichten sich in den 1920er Jahren in der Ikonographie des Ku-Klux-Klan, dessen Verbrechen insbesondere für Heartfields Blick auf Nordamerika entscheidend sind. Er bildet den Klan nicht nur im Vorsatzpapier zu Dorfmanns Amerikabericht ab. Als der Malik-Verlag 1923 Sin-

clairs 100% erneut veröffentlicht, zeigt der von Heartfield gestaltete Umschlag ein Foto, das den Ku-Klux-Klan in seiner ikonographisch einschlägigen weißen Montur präsentiert, und dies, obwohl die oben bereits erwähnte Lynchjustizszene im selben Buch explizit von schwarzer Maskierung der Mörder spricht. Die Annahme liegt nahe, dass die im Roman geschilderte Lynchjustiz an Arbeitern indirekt mit der in Deutschland wohl bekannteren Lynchjustiz an Afro-Amerikanern gleichgesetzt wird. Ein Blick in *Meyers Konversationslexikon* von 1905 zeigt, dass vor dem Ersten Weltkrieg der Ku-Klux-Klan in Deutschland mit rassistisch motivierten Verbrechen gegen Afro-Amerikaner einerseits, mit Lynchjustiz andererseits assoziiert ist. Zur Entstehungszeit von Heartfields Umschlag ist der Ku-Klux-Klan in Deutschland aber nicht nur für rassistische Verbrechen bekannt. Zumindest die Linke assoziiert den Klan auch mit Gewalttaten gegen Anhänger der Arbeiterbewegung. 1923 berichtet *Sichel und Hammer* von der Wiederbelebung des Ku-Klux-Klan, der jetzt »nicht nur die Neger« bekämpfe, sondern auch »die radikale Bewegung, die Juden und die Katholiken ohne Unterschied.«⁵⁵ 1925 wird eindrucksvoll gegen Arbeiter gerichteter »Faschistischer Terror in Amerika« durch den Ku-Klux-Klan dokumentiert: Auf dem Titelblatt findet sich das Foto eines von Mitgliedern des Ku-Klux-Klan verschleppten Arbeiters, »der gegen sie agitiert hatte« – sie »brannten ihm die Zeichen KKK auf den nackten Körper ein.«⁵⁶ Als die *AIZ* im August 1927 eine Ausgabe mit dem Schwerpunkt Amerika veröffentlicht, titelt sie auf der vierten Seite *Die 100prozentigen* und zeigt das Foto eines Ku-Klux-Klan-Mitglieds. Die Bildunterschrift weiß zu berichten, dass die »nordamerikanischen Faschisten« Jagd »auf alle nicht 100 prozentigen«, nämlich »Arbeiter, Neger und arme Juden« machten.⁵⁷ Im Jahr 1931 veröffentlicht die *AIZ* schließlich eine Karikatur, deren Bilduntertitel die Logik der linken Ku-Klux-Klan-Ikonographie zynisch auf den Punkt bringt: »Unter amerikanischen Faschisten: ›Wir sind eigentlich die echtsten Demokraten: ob Neger oder Rote, beide werden gelyncht‹«⁵⁸ – das Motiv des Lynchmords wird hier gewählt, um eine Verzahnung von Rassen- und Klassenjustiz zu symbolisieren.⁵⁹

Anhand dieser Thematik lässt sich zudem ein Zusammenhang verdeutlichen, auf dessen Darstellung es insbesondere Arntz' Holzschnitt anzulegen scheint: die Verschränkung von Rassismus und Sexismus. Arntz und Heartfield kontrastieren in den hier besprochenen Werken den Lynchmord an schwarzen Männern mit dem Bild leicht bekleideter, sich ausstellender weißer Frauen. Diese Gegenüberstellung verweist auf das koloniale Stereotyp sexueller Potenz männlicher Afrikaner⁶⁰ und steht damit quer zu der auf einer anderen, expliziteren Bildebene eingemahnten ›klassenbewussten‹ Solidarisierung. Während Heartfield den Hingerichteten vollständig bekleidet darstellt, bildet Arntz ihn in einer Art Lendenschurz ab. Auch wenn damit vielleicht nur auf die ›nackte Armut‹ vieler Afro-Amerikaner hingewiesen werden soll, bleibt doch ein exotisierender Rest: Arntz bildet ikonographisch

keinen Arbeiter ab – der Betrachter erkennt im ersten Moment lediglich einen leicht bekleideten schwarzen Mann. Mit dieser Bildbrechung verweist Arntz auf einen Bestandteil der »Schwarze-Schmach«-Propaganda, der auch für die deutsche Wahrnehmung der amerikanischen Lynchjustiz entscheidend ist. Ein Blick auf zeitgenössische Quellen legt nahe, dass Lynchjustiz an männlichen Afro-Amerikanern in Deutschland unwillkürlich mit dem Motiv des sexuellen Vergehens eines schwarzen Mannes an einer weißen Frau verknüpft wird. Bereits ein deutscher Nordamerika-Reisebericht von 1876 erläutert die Praxis der Lynchjustiz am Beispiel »des Negers«, der »sein Lieblingsverbrechen«, »schmähliche Nothzucht«, begangen habe.⁶¹ Hier wie auch in *Meyers Konversationslexikon* von 1905 wird »Lynchjustiz« als Ausdruck eines »elementaren« Rassenhasses erklärt, der sich insbesondere in Sozialgefügen etablierte, in denen das Rechtssystem »noch nicht« Fuß gefasst habe.⁶² Der *Brockhaus* von 1932 berichtet, dass Lynchjustiz sich »am häufigsten gegen Schwarze richte, die der Vergewaltigung weißer Frauen« beschuldigt würden.⁶³ Schanz aber gibt in seiner bereits erwähnten Abhandlung über die *Neger in den Vereinigten Staaten von Nordamerika* zu bedenken, dass mit Lynchmord nicht ausschließlich sexuelle Vergehen von schwarzen Männern an weißen Frauen bestraft würden. Laut der von ihm angeführten Statistik wurden in Amerika von 1885–1904 »2042 Neger und 900 Weiße« gelyncht. Erstere seien jedoch nicht, »wie man meist annimmt, überwiegend wegen unsittlicher Angriffe auf weiße Frauen« verurteilt worden, die mit dem Verdacht der »Nothzucht« verbundenen Lynchverfahren hätten stets nur die meiste Aufmerksamkeit erregt. Schanz verweist dabei auch kritisch auf die Rolle der Behörden: Diese »erwiesen sich, wie bei allen Rassekämpfen zwischen Negern und Weißen, selbst wenn sie zu Mord und Totschlag führen, gewöhnlich »machtlos«⁶⁴ – in Schanz' Anführungszeichen klingt der Vorwurf an, die Behörden verhinderten die Lynchjustiz absichtlich nicht. Diesen Verdacht formuliert auch die AIZ in einem 1926 erscheinenden Artikel, der die untätige, wenn nicht gar affirmative Haltung der Exekutive bei Lynchjustiz gegen Afro-Amerikaner betont.⁶⁵

Inwieweit Arntz' Holzschnitt mit der Nacktdarstellung des Gelynchten tatsächlich die Aufladung rassistischer Topoi mit sexuellen Projektionen kritisiert, sei dahingestellt. Zweifelsfrei jedoch verweist er mit seiner Variante der Sexualisierung der Dichotomien von schwarz und weiß, Mann und Frau – der schwarze Gelynchte ist lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet, bei den sich präsentierenden weißen Frauen ist das Schamdreieck betont – auf den spezifischen Sexismus, der im Schönheitskult und den ihm korrespondierenden, zu diesem Zeitpunkt vor allem aus den USA bekannten Wettbewerben am Werk ist.⁶⁶ Mit dieser buchstäblichen Form der Bloß-Stellung des Gegensatzpaares *bathing beauties* versus gelynchter Afro-Amerikaner wird somit noch ein weiterer, historisch auf fatale Weise folgenreicher Diskurs aufgerufen. Parallel zu der auch in Deutschland grassierenden Begeisterung

für die *Tillergirls*⁶⁷ verläuft eine Begeisterung für ›die‹ amerikanische Frau, welche auf genetische Optimierung schießt. Amerika ist den an Rassenlehre und Eugenik interessierten deutschen Kommentatoren auch hier das Land der Rekorde – das Land, das nicht nur massenhaft Fordautos, sondern auch massenhaft schöne Frauen ›produziert‹.

Dass der durch Rassenlehre geprägte Blick des kulturessayistischen Amerika-Schrifttums die Wahrnehmung der weißen amerikanischen Frau an das Bild des männlichen ›Negers‹ koppelt, kann angesichts der oben skizzierten, sich in der Propaganda der »Schwarzen Schmach« entladenden sexuellen Projektionen kaum verwundern. Und während die AIZ auch die weiße amerikanische Frau zum Feindbild erklärt,⁶⁸ ist Autoren wie Ernst von Wolzogen oder Fritz Giese das massenhafte Auftreten schöner Frauen in Amerika Anlass genug, nicht nur wirtschaftlich, sondern auch im Bereich der Eugenik vom ›Siegervolk Amerika‹ zu lernen. So erklärt von Wolzogens männertümelndes Buch *Der Dichter in Dollarica* die »Yankee-Frau« – »wenigstens körperlich«, wie er betont – zur »schönsten der Welt«. Ihre Schönheit habe sich jedoch nur dem disziplinierten Verhalten der amerikanischen Männer zu verdanken, die sich bei der sexuellen Vereinigung mit »minderwertigen Rassen« auch dann zurückgehalten hätten, als die weiße Frau noch einen »Luxusartikel« dargestellt habe. Dem seiner Ansicht nach im Durchschnitt leider allzu hässlichen Deutschen hält Wolzogen vor Augen, dass ein nordamerikanischer Mann niemals »minderwertiges Menschenmaterial« erzeugen würde, da er es strikt vermeide, sich mit einer Vertreterin der »von ihm zum Menschen gemachten Schwarzen« zu vereinigen.⁶⁹

Auch dem Psychologen und Kulturessayisten Fritz Giese ist das mangelhaft ausgebildete »Rassebewußtsein« der Deutschen ein Dorn im Auge, da den »rassegemäß zersplitterten« Deutschen der zur Erlangung wirtschaftlicher und machtpolitischer Vorrangstellung nötige »Kollektivgeist« fehle.⁷⁰ Auch er hält in dieser Hinsicht Nordamerika für vorbildlich. Seine Reflexionen zu diesem Thema verkörpern dabei beispielhaft die eingangs beschriebene Ambivalenz gegenüber den Vereinigten Staaten, wie sie sich in der zeittypischen Thematisierung von Blackness manifestiert. In seiner 1925 veröffentlichten Schrift *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischen Rhythmus und Lebensgefühl* findet sich die von Arntz und Heartfield aufgegriffene Parallelisierung von maschineller Serienproduktion mit serialisierten Frauenschönheiten im Zusammenhang mit der (Denk-)Figur amerikanisierter Blackness wieder. Giese interpretiert das Phänomen der *Tillergirls* – von ihm »Bewegungsmaschinen« genannt – als Produkt einer am Paradigma des Rekords orientierten Kultur⁷¹ und notiert dabei, dass das entscheidende Element dieser neuen Kulturform, der Großstadtrhythmus, »vom Neger entdeckt« worden sei, der für diesen »technischen« Rhythmus auch die ersten künstlerischen Ausdrucksformen gefunden hätte.⁷² Mit dem Verweis auf das Maschinenhafte der *Tillergirls* ist ebenso eine Abwertung des

Amerikanischen verbunden wie mit der Afrikanisierung der amerikanischen Kultur. Denn für Giese impliziert das »Rasseproblem« eine unterschiedliche »Wertung der Rassen und ihrer kluftgetrennten Beziehungen«. ⁷³ Gleichzeitig entdeckt der Autor in der »Girlkultur« einen Nachhall des amerikanischen Frauenkults, den er bis auf die amerikanische Kolonialzeit zurückdatiert und der eine historisch entscheidende, nämlich »eugenische« Funktion erfüllt habe. Im Einwandererland Amerika habe erst der »Kampf um die Frau als Kleinod« zum »Zusammenschluß eines großen Ballens weißer Männer« geführt. ⁷⁴ Aufgrund dieser »grundsätzlichen Scheidung zwischen Schwarz und Weiß an dieser einen Stelle« seien alle Gegensätze zwischen den weißen männlichen Einwanderern verschwunden:

Der Amerikaner wird rassebewußt zunächst gegenüber dem Neger. Der Neger ist der Schwarze, der Mensch zweiter Qualität. Er ist ursprünglich ein Individuum, das gerade in einem Fall besonderer Kritik untersteht, nämlich in den Beziehungen zur Frau. Der Neger und die weiße Frau, das wird Prestigefrage! ⁷⁵

Giese empfiehlt dem an »eugenischer Rückständigkeit« ⁷⁶ und mangelndem Rassebewusstsein leidenden Deutschland, aus der nordamerikanischen Geschichte entsprechende Lehren zu ziehen. Nicht zufällig kommt er in diesem Zusammenhang auch auf die französische Besatzungspolitik (und damit auf die »Schwarze Schmach«) zu sprechen. Gieses Argumentation zielt letztlich auf die Erlangung einer territorialen wie ökonomischen Vormachtstellung Deutschlands nach dem Vorbild eines »ausgesprochenen Herrenrechtes«, das sich bewusst dem »blutigen, unerbittlichen Rassegegensatz einer Männerwelt« ⁷⁷ verpflichtet weiß.

Arntz und vielleicht auch Heartfield mögen mit der plakativen Kontrastierung von serialisierter weißer Frauenschönheit und Lynchmord an Afro-Amerikanern auf eine Kritik auch dieser Spielart der bürgerlichen ›Amerikalegende‹ abgezielt haben. Blickt man jedoch von hier aus auf den skizzierten Diskurs der Weimarer Linken zurück, scheint fraglich, ob die von ihr umgeschriebene Blackness-Figur sich einer völkisch-nationalistischen Indienstnahme zur Gänze entziehen kann. Dem Appell zur internationalen, ›rassenübergreifenden‹ Solidarisierung zwischen weißen und schwarzen ›Sklaven des Kapitals‹ gelingt es zweifelsfrei, wesentliche Potenziale des primitivistischen Blackness-Diskurses zu neutralisieren. Der scharf geführte Nachweis der Weimarer Linken, dass der mit exotistischen Stereotypen unterfütterte Topos der ›Kulturbedürftigkeit‹ kolonialisierter Völker auf einer internationalen Ebene wiederum genau jenen Gruppierungen dient, die auch in der nationalen Sozialtopographie die ›herrschende Klasse‹ stellen, birgt dabei die Chance auf eine gesamtgesellschaftliche Relativierung der Klischees und deren Macht. Auch in

diesem Diskurs werden die afro-amerikanischen Arbeiter jedoch in erster Linie als Angehörige einer ›Rasse‹ angesprochen. In der intentional angestrebten Solidarisierung zwischen weißem und schwarzem ›Proletariat‹ ist damit eine rassistische Hierarchiebildung ebenso wenig blockiert wie deren Instrumentalisierung durch jene Bewegung, welche den Internationalismus der Weimarer Linken bald darauf überspielen wird – die *nationale* ›Revolution‹.

Anmerkungen

- 1 So der Titel eines Artikels aus der *Arbeiter Illustrierten Zeitung (AIZ)*, vgl. Scott Nearing, Schwarze Amerikaner, in: AIZ (1928), Nr. 46, 4–5. Die Grundzüge der Kritik in Nearing's 1929 in New York erscheinendem Buch *Black America* fügen sich fast nahtlos in den hier skizzierten Diskurs ein.
- 2 Vgl. das Kapitel »Die Schwarze Schmach am Rhein«, in: Fatima El-Tayeb, Schwarze Deutsche. Der Diskurs um »Rasse« und nationale Identität 1890–1933, Frankfurt u. New York 2001, 158–167. Zur staatlichen Steuerung der Propaganda vgl. Christian Koller, Die »Schwarze Schmach« – afrikanische Besatzungssoldaten und Rassismus in den zwanziger Jahren, in: Marianne Bechhaus-Gerst u Reinhard Klein-Arendt, Hg., AfrikanerInnen in Deutschland und schwarze Deutsche – Geschichte und Gegenwart. Beiträge zur gleichnamigen Konferenz vom 13.–15. Juni 2003 im NS-Dokumentationszentrum Köln, Münster 2004, 155–169, hier 158f.
- 3 Vgl. John Czaplicka, Amerikabilder and the German Discourse on Modern Civilization 1890–1925, in: Beeke Sell Tower, Hg., Envisioning America. Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915–1933, Boston 1990, 37–61, hier 39.
- 4 So der Titel einer Publikation von Moritz Schanz, Essen 1911.
- 5 Vgl. dazu El Tayeb, Deutsche 2001, 48; Wilhelm von Polenz, Das Land der Zukunft, 5. Aufl. Leipzig u. Berlin 1904; Felix von Luschan, Die Neger in den Vereinigten Staaten, Berlin 1915; Albert Haas, Die Negerfrage in den Vereinigten Staaten von Amerika, Berlin 1912.
- 6 So Arntz' Kollege Franz Wilhelm Seiwert im Einleitungstext des Ausstellungskatalogs, abgedruckt in: gerd arntz. kritische grafiek 1976 en beeldstatistiek/ kritische grafik und bildstatistik, Haags Gemeentemuseum 1976 (SUN Socialistiese Uitgeverij Nijmegen, Sunschrift 113), Kölnischer Kunstverein 1977, 26.
- 7 Gerd Arntz, Zeit unterm Messer. Holz- und Linolschnitte 1920–1970, Köln 1988, 60.
- 8 Vgl. J. Dorfmann, Im Lande der Rekordzahlen. Amerikanische Reiseskizzen. Einzige vom Verfasser autorisierte Ausgabe, aus dem Russischen übertragen von W.B.R., Wien u. Berlin 1927. Der Vorname Dorfmanns wurde in der deutschsprachigen Ausgabe auf den Buchstaben J. abgekürzt. Der Autor heißt mit vollem Namen Iakov Grigorevich Dorfman, die russische Originalausgabe erschien im gleichen Jahr wie die deutsche Übersetzung. Die Schnelligkeit der Übersetzung bezeugt die engen Beziehungen zwischen deutschen und russischen Intellektuellen der 1920er Jahre und kann als weiterer Beleg für die zeitgenössische Virulenz der Amerika-Debatte dienen. (Ich danke Konstantin Kustanovich für die Information).
- 9 Seiwert in: Arntz, grafiek 1976, 26f.
- 10 Flip Bool, Figurativer Konstruktivismus und kritische Grafik von 1924 bis 1971, in: Friedrich Stadler, Hg., Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath – Gerd Arntz, Wien u. München 1982, 219–225, hier 220. Vgl. zur politischen Kunstprogrammatische Arntz' auch die Liebknecht-Zitate im Ausstellungskatalog, in: Arntz, grafiek 1976, 26f.
- 11 Vgl. zu Heartfields Collage Beeke Sell Tower, Utopia/ Dystopia: Dada-merika and Dollarica, in: dies., America, 1990, 63–86, hier 77.
- 12 Vgl. Wieland Herzfelde, John Heartfields Fotomontagen zur Zeitgeschichte, in: John Heartfield, Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930–1938. Mit Beiträgen von Wieland Herzfelde, Konrad Farner u.a., München ²1973, 7–11, hier 9.

- 13 Manifest der *Roten Gruppe*, in: Die Rote Fahne 57 (1924), zitiert nach Staatliche Museen zu Berlin, Hg., Red. u. wiss. Bearb. Roland März u. Gottfried Riemann, Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933 (Ausst. Kat.), Berlin 1974, 178.
- 14 Einen Überblick über die zahlreichen sozialistisch orientierten Künstlergruppen 1920er Jahre gibt Richard Hiepe, Die »Asso« und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre, in: ebd., 34–40. Vgl. auch Horst Richter, Vom Jungen Rheinland bis zu den Progressiven, in: Die Weltkunst 60/5 (1990), 2578–2583.
- 15 Zitiert nach Richter, Rheinland 1990, 2580. Vgl. Arntz' Beschreibung seines politischen Umfelds zu dieser Zeit in Gerd Arntz, Erinnern durch Abbilden. Eine autobiographische Skizze, in: ders., Zeit 1988, 13–44, 15.
- 16 Vgl. zur Politisierung seiner Grafik Arntz' Selbstdeutung in: Gerd Arntz, Der Ludergeruch der Revolution. Gespräche, geführt u. protokolliert v. Guido Boulboullé u. Horst Peter Kasper, in: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung (1977), H. 29, 4–19, hier 5f. Vgl. dazu auch Bool, Konstruktivismus 1982, 219f. Zum Wandel der Form vgl. Arntz, Erinnern 1988, 18; u. Gerd Arntz. Frühe Grafik. Ausstellung zum 100. Geburtstag vom 19. November 2000 – 20. Januar 2001, Köln 2000, 6.
- 17 Vgl. Arntz, grafiek 1976, 30. Vgl. Arntz' widersprüchliche Angaben zu seiner eigenen Rolle in der AAUE, in: Arntz, Ludergeruch 1977, 6 und Arntz, Erinnern 1988, 20. Zur AAUE allgemein vgl. Arntz, Ludergeruch 1977, 18; Arntz, grafiek 1976, 17f. Zur *Kölner Gruppe progressiver Künstler* vgl. insbesondere Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Hg., Politische Konstruktivisten. Die »Progressiven« 1919–1933 (Ausst. Kat.), Berlin 1975. Vgl. aber auch die Differenzen zwischen Arntz und Seiwert aufgrund eines Holzschnitts, den Arntz für den *Spartakus-Bund* anfertigt (Arntz, Ludergeruch 1977, 6, 18), sowie Arntz' Bemerkung, er habe erst bei Erscheinen der »a bis z« erfahren, dass er »zur Gruppe der Progressiven in Köln« gehört (ebd., 7).
- 18 Vgl. Gesellschaft, Konstruktivisten 1975; vgl. hierzu auch Hiepes Charakterisierung des politischen Umfelds von Heartfield, in: ders., »Asso« 1974, 36f.; vgl. auch Arntz, grafiek 1976, 31. Zur Kritik der Progressiven an der leninistischen Einstellung zum kulturellen Erbe vgl. Ursula Horn, Der Konstruktivismus und die »Gruppe progressiver Künstler, Köln«, in: Museen, Realismus 1974, 41–49, hier 43.
- 19 Vgl. Arntz, Erinnern 1988, 20; ders., grafiek 1976, 30. Arntz trat nach eigenen Angaben der KPD nie bei, hatte aber »mit vielen Parteikommunisten Kontakt«, zitiert nach: ders., Ludergeruch 1977, 7.
- 20 Vgl. ders., grafiek 1976, 30.
- 21 Vgl. Horn, Konstruktivismus 1974, 44.
- 22 Vgl. Arntz, Ludergeruch 1977, 9. Vgl. zu Arntz' Vorbehalten aber die relativierende Anmerkung der Herausgeber, ebd., 19.
- 23 Ebd., 7.
- 24 Vgl. Arntz, Erinnern 1988, 15.
- 25 Zur AIZ als Propaganda-Organ der IAH vgl. Gabriele Ricke, Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung. Gegenmodell zur bürgerlichen Illustrierten. Vorwort von Peter Brückner, Hannover 1974, 64 u. 69–80.
- 26 Arntz, Zeit 1988, 60.
- 27 Vgl. dazu etwa Sichel und Hammer (1924), Nr. 7, 4.
- 28 Dorfmann, Rekordzahlen 1927, 116; vgl. »Detroit, die Fordstadt«, ebd., 103–125. Seine Anmerkung zur Kombination von Quadrille und Fordismus (ebd., 125) korrespondiert mit dem Ende von Sinclairs *The Flivver King*, vgl. Upton Sinclair, Das Fließband. Ein Roman aus Ford-Amerika, Hamburg 1948, 163–174.
- 29 Vgl. Upton Sinclair, Der Sumpf. Roman aus Chicagos Schlachthäusern [engl.: *The Jungle*]. Autorisierte deutsche Ausgabe von Eduard Eugen Ritter, Hannover 1906. Der gewöhnliche Amerikareisende um 1920 besichtigte anscheinend nicht nur die Wolkenkratzer New Yorks, sondern auch die Schlachthäuser Chicagos, so jedenfalls Annalise Schmidt, Der amerikanische Mensch. Vom Wesen Amerikas und des Amerikaners, Berlin 1920, 57.
- 30 Max Herrmann, Zwei sozialistische Romane, in: Die Aktion (1924), Nr. 22/23, Sp. 685ff. (Kraus Reprint Millwood, New York 1983), hier 686.
- 31 Dorfmann, Rekordzahlen 1927, 130.

- 32 Ebd., 154f. Auf die kontrovers diskutierte Frage nach rassistischen Potenzialen in Sinclairs Romanen kann hier nicht eingegangen werden.
- 33 Vgl. Die blutige Maidemonstration Chicago 1886, in: AIZ (1927), Heft zum Ersten Mai, 2f.
- 34 Vgl. auch Dorfmanns enttäuschte Hoffnung auf ein Denkmal für die »Arbeiter-Anarchisten, die nach der Bombenexplosion am 4. Mai 1886 unschuldig hingerichtet worden waren«, ders., Rekordzahlen 1927, 130.
- 35 Vgl. Upton Sinclair, 100%. Roman eines Patrioten. Autorisierte Übersetzung aus dem Amerikanischen von Hermynia zur Mühlen mit 10 Lithographien von George Grosz, Berlin 1921 (Die Rote Roman-Serie 2).
- 36 Vgl. ebd., Lithographie eingefügt zwischen 332 und 333.
- 37 Ebd., 210f.
- 38 Ebd., 212.
- 39 AIZ (1930), Nr. 35, 683.
- 40 Vgl. Arntz, grafiek 1976, 33.
- 41 Charlotte Lütken, Die Amerikalegende, in: Sozialistische Monatshefte (1932), H. 1, 45–50, hier 45.
- 42 Ebd., alle Zitate 47ff.
- 43 Sichel und Hammer (1924), Nr. 9, 13.
- 44 Vgl. allgemein zur Kritik der ›Amerikalegende‹ in der AIZ zum Beispiel Die Träneninsel von U.S.A., in: AIZ (1931), Nr. 50, 1013; Im Zeichen der Dawes-›Sanierung‹, in: Sichel und Hammer (1924), Nr. 2, 8f.; Die I.A.H. läßt die Dawes-Opfer nicht verhungern, in: AIZ (1925), Februar, 4; Die Eisenbahner in der Dawes-Schlinge, in: ebd. (1925), Doppelheft April/Mai, 8–9; Amerika Du hast es besser?, in: ebd. (1927), Nr. 51, 2; 10 Millionen Arbeitslose im »Wunderland Amerika«, in: ebd. (1930), Nr. 45, 883; Egon Erwin Kisch, Verbrecherjagd in Amerika, in: ebd. (1930), Nr. 41, 804f.; ders., Das paradiesische Amerika, in: ebd. (1930), Nr. 36, 704f.; Alfons Goldschmidt, Hinter der U.S.A.-Prosperität, in: ebd. (1928), Nr. 24, 2.
- 45 AIZ (1931), Nr. 26, 517. Vgl. in der selben Ausgabe die Bildunterschrift eines Fotos von Ernst Thälmann, der »vor 50.000 am Solidaritätstage [... sprach]. Neben ihm bekundete ein Neger die Verbundenheit des Internationalen Proletariats ohne Unterschied der Rassen«, ebd., 522 – der Unterschied manifestiert sich in der Namenlosigkeit des Verbündeten.
- 46 Willi Münzenberg, Eine neue Ruhrbesetzung, in: Sichel und Hammer (1923), Nr. 5, 7.
- 47 Sichel und Hammer (1923), Nr. 5, 8. El-Tayeb's Anmerkung, dass in der deutschen Presse allein die *Rote Fahne* eine »Gegenstimme im Chor der rassistischen Propaganda« bildet, kann mit Verweis auf die AIZ ergänzt werden, vgl. El-Tayeb, Deutsche 2001, 162f.
- 48 Münzenberg in: AIZ (1927), Nr. 1, 4.
- 49 Vgl. Willi Münzenbergs Artikel über den deutschen »Ausrottungskrieg« gegen die Herero, in: AIZ (1927), Nr. 1, 4f., sowie Die Kolonialpolitik der imperialistischen Staaten, in: AIZ (1925), Februar, 2f.; Gegen imperialistische Kriege und Völkermord. Die Rufer im Kampf gegen den Krieg (Foto-Doppelseite), in: AIZ (1926), Nr. 14, 8f.; vgl. insbes. die Bildunterschrift: »Auch die Schwarzen profitieren von der europäischen Kultur. Als das weiße Kanonenfutter nicht mehr reichte, schleppte die Entente zum größten Verdruß des deutschen Militärs, die dasselbe wollten aber nicht konnten, hunderttausende von Indiern, Neger usw. in die Schützengräben. Die Schwarzen lernten zu dem Schnaps und der Bibel, die ihnen die europäische Zivilisation nach Hause gebracht hatte, auch das Massenschlachten als europäische Kulturerrungenschaft kennen. [...] Die Berichte von besonderen Greuelthaten durch die schwarzen Truppen sind Märchen. Die Weißen haben den Schwarzen an Mordlust nichts nachgegeben.« Vgl. auch die Erzählung Richter Lynch, in: AIZ (1930), Nr. 9, 175.
- 50 Vgl. etwa ebd. (1926), Nr. 18, 6.
- 51 Vgl. auch den Artikel Die ›Schwarze Schmach‹. Die ›Farbschranke‹. Eine moderne Form der Sklaverei, in: ebd. (1926), März, 4f.
- 52 Vgl. William Kruse, Die revolutionäre Negerbewegung in Amerika, in: ebd. (1926), Januar, 2f. Vgl. auch Schwarzes Proletariat, in: ebd. (1926), Nr. 18, 5.
- 53 Vgl. Dorfmann, Rekordzahlen 1927, 16 u. 152–154.
- 54 Alle Zitate ebd., 85f.; vgl. zur anti-bolschewistischen Propaganda in Amerika ebd., 18.
- 55 Illustrierte Monatsübersicht aus Amerika, in: Sichel und Hammer (1923), Nr. 4, 9. Vgl. auch ebd. (1924), Nr. 7, 2. Der *Brockhaus* von 1931 weiß von einem Wiedererstarken des Ku-Klux-Klan ab

- 1915 zu berichten. Ihm zufolge richteten sich dessen Gewalttaten aber nur gegen »Neger, Katholiken und fremdstämmige Einwanderer«, Der große Brockhaus. Bd. 10, Leipzig ¹⁵1931, 687.
- 56 AIZ (1925), Februar, 1.
- 57 Ebd. (1927), Nr. 35, 4; vgl. Amerika. Das Gesicht der U.S.A., in: ebd., 2f.; Die hundertprozentigen, in: ebd., 3; Zwei Welten, in: ebd., 4.
- 58 Ebd. (1931), Nr. 26, 521.
- 59 Vgl. zur deutschen Lynchjustiz im wilhelminischen Berlin Thomas Lindenberg, Die »verdiente Tracht Prügel«. Ein kurzes Kapitel über das Lynchen im wilhelminischen Berlin, in: ders. u. Alf Lüdtke, Hg., Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit, Frankfurt am Main 1995, 190–212.
- 60 Vgl. dazu El-Tayeb's Anmerkung, dass dem kolonialen Blick der »schwarze Mann« kein »echter«, das heißt der rationalen Trieb- und Weltbeherrschung fähiger Mann sein darf, dass er andererseits aber durch die ihm so zugeschriebene ungezügelte, animalische Sexualität eine Art Essenz des Männlichen repräsentiert, El-Tayeb, Deutsche 2001, 154f.
- 61 Ernst Otto Hopp, Transatlantisches Skizzenbuch. Federzeichnungen aus dem amerikanischen Leben, Berlin 1876, 118.
- 62 Meyers Großes Konversations-Lexikon. Bd. 12, ⁶1905, 901. Vgl. Hopp, Skizzenbuch 1876, 118.
- 63 Der große Brockhaus. Bd. 11, ¹⁵1932, 710.
- 64 Vgl. Schanz, Neger 1911, 84f.
- 65 Vgl. dazu Kruse, Negerbewegung 1926.
- 66 Vgl. Amerikas schönster Badeengel, in: Der Tag, Nachtausgabe vom 22. Oktober 1924, 1. Beiblatt; Die schönste Amerikanerin, in: Der Tag, Nachtausgabe vom 9. Oktober 1924, 2. Beiblatt.
- 67 Vgl. Beeke Sell Tower, Jungle Music and Song of Machines: Jazz and American Dance in Weimar Culture, in: dies., America 1990, 87–106.
- 68 Vgl. Amerika. Das Gesicht der U.S.A., in: AIZ (1927), Nr. 35, 2; »Woher das tägliche Brot«/ »Wohin mit dem Geld?«, in: ebd. (1927), Nr. 37, 6f. Vgl. auch die Gegenüberstellung von Fotos der Enthauptung eines Afrikaners mit weißen Tänzerinnen, Die Freuden der Bourgeoisie, in: ebd. (1925), Februar, 15.
- 69 Ernst von Wolzogen, Der Dichter in Dollarica. Blumen, Frucht und Dornenstücke aus dem Märchenlande der unbedingten Gegenwart, Berlin ²1912, alle Zitate 24–28.
- 70 Fritz Giese, Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischen Rhythmus und Lebensgefühl, München 1925, 62 u 79.
- 71 Ebd., 15, 32, 49f., 60 u. 94.
- 72 Ebd., 29, zum technisierten Rhythmus-Begriff vgl. 24–27.
- 73 Ebd., 30.
- 74 Ebd., 65.
- 75 Ebd., 64, vgl. zur »schwarzen Schmach« 64 u. 31.
- 76 Ebd., 74.
- 77 Ebd., 65.