

# Montage im Spielfilm

Eine Untersuchung der Montageverfahren  
von David Wark Griffith und Sergej Eisenstein

**Hausarbeit zur Magisterprüfung  
unter Leitung von Prof. Ralf Schnell  
Seminar für deutsche Literatur und Sprache der T.U. Hannover  
von Ingolf Bannemann  
AZ.: - 63.00-**

## GLIEDERUNG

Vorwort		S.	3 - 7
<b>1.</b>	<b>Exkurs: Die Fotografie als technischer Vorläufer des Films</b>		
1.1.	Daguerreotypien und Talbotypen als perfektes Wirklichkeitsduplikat	S.	8 - 10
1.2.	Fotografische Wirklichkeit konkurriert mit naturalistischer Malerei	S.	11 - 17
1.3.	Synthetische Fotografie. Negativmontage und -kollage fragmentiert und selektiert Realität	S.	18 - 21
1.4.	Verstehensprozesse fotografischer Abbildungen Kritische Weiterung von Hans-Georg Gadamers Hermeneutik	S.	22 - 30
1.5.	Schlussbetrachtung der Robinsonschen Montagefotografie	S.	31 - 34
<b>2.</b>	<b>Abriss der Kinematographie Frankreich/ Amerika 1895-1908</b>	S.	<b>35 - 43</b>
<b>3.</b>	<b>David Wark Griffith/ Biografisches I</b>	S.	<b>44 - 46</b>
3.1.	Die Biograph-Filme von D. W. Griffith	S.	47 - 50
3.2.	Filmeinstellungsgrößen am Beispiel von Griffith' „The Lonedale Operator“ (USA, 1911)	S.	51 - 54
3.3.	„A Corner in Wheat“ und „Musketeers of Pig Alley“ Von der affirmativen, moralischen Entität zur „physischen Wahrheit“ der Montagestücke	S.	55 - 59
3.3.1.	FILMPROTOKOLL, David Wark Griffith „A Corner in Wheat“ Technische Analyse-Ergebnisse	S.	60 - 61
3.3.2.	Schema der Montagefolge in „A Corner in Wheat“ Anmerkungen zur Montagefolge	S.	62 - 64
3.3.3.	„The Musketeers of Pig Alley“	S.	65 - 71
3.3.4.	Filmprotokoll „The Musketeers of Pig Alley“ Technische Analyseergebnisse	S.	72 - 76
3.3.5.	Schema der Montagefolge in „The Musketeers of Pig Alley“ Anmerkungen zur Montagefolge	S.	77 - 78
3.3.6.	Thesen zur frühen Montageanwendung in Griffith' Biograph-Filmen	S.	79
<b>4.</b>	<b>Exkurs: Montage als schematisierte Bildverknüpfung.</b> Christian Metz' Modell Syntagmatischer Kategorien	S.	<b>81 - 87</b>
<b>5.</b>	<b>David Wark Griffith/ Biografisches II</b>	S.	<b>88 - 93</b>
<b>6.</b>	<b>„Birth of A Nation“ und „Intolerance“. Die Rückkehr der moralischen Entität durch die filmische Metastruktur</b>	S.	<b>94 - 105</b>
6.1	Filmprotokoll „The Birth of A Nation“/ Fotogramme (Ausschnitt)	S.	106 - 110
<b>7.</b>	<b>Resümee der Überlegungen zur Montageanwendung von D. W. Griffith</b>	S.	<b>111 - 112</b>
8.	Anfänge der sowjetischen Filmkunst	S.	113 - 118
9.	Sergej Michailovitch Eisenstein/Biografisches	S.	119 - 123
9.1.	Von der „Montage der Attraktionen“ zu „Das Organische und das Pathos“. Ausgewählte Texte zu Eisensteins Theoriebildung	S.	124 - 144
9.2.	S. M. Eisensteins späte Montagefiguren in Fotogrammen	S.	144 - 146
9.3.	Schlussbemerkung und Ausblick	S.	147 - 151

Literaturliste/ Quellennachweis

## Vorwort

„Montage ist für uns fast zum Symbol für die Zerstörung der Einheit des organischen Kunstwerks, dessen Künstlerideologie, die Verweigerung der ideologischen Reproduktionsfunktionen geworden. Doch ist der Einsatz des Begriffs in Kritik und Theorie ebenso vielfältig wie unterschiedlich; historisch verteilt auf Surrealismus und russische Avantgarde, medial verteilt auf Film, Fotografie, Literatur, Kunst. Montage wird als revolutionäres Ereignis gewertet, nicht jedoch in ihrer Struktur untersucht.“<sup>1</sup>

Klaus Michael Bogdals Kritik an der unachtsamen Verwendung des Montagebegriffs konstatiert einen Sachverhalt, der sowohl bedauerlich als auch scheinbar unumgänglich zu sein scheint, zu sehr differieren die unterschiedlichen künstlerischen Medien und sicherlich noch mehr die ästhetische Praxis der einzelnen Kunstschaffenden. Eine umfassende Theorie der Montage erscheint daher unzweckmäßig. Einzeluntersuchungen zu Teilbereichen, etwa in der Literatur oder im Film, geraten wiederum leicht in die Gefahr, zu eklektisch, d.h. zu genre-, regisseur-, oder werkorientiert vorzugehen und die dort feststellbaren Aussagen zu verabsolutieren.

Ein weiter Bereich der Montageanwendung wird der Qualifizierung als revolutionäres Ereignis ohnehin nicht gerecht. Zu streiten wäre beispielsweise über den emanzipatorischen Gehalt der „unsichtbaren“ Filmmontage. Weder surrealistisch noch revolutionär sind die aus technischer Notwendigkeit diktierten, frühen Fotomontagen von Henry Peach Robinson und Oscar Gustave Rejlander. Die Werbefotografie, Werbespots und Music-Clips stellen ohne Zweifel die faszinierendste Mischung aus revolutionärer Form und fragwürdigem Inhalt dar.

Sicherlich, die Kulturindustrie beutet das Erbe der Avantgarde bedenkenlos aus. Zu fragen ist aber auch, ob eine ästhetische Technik, die sich keinem Missbrauch weigern kann, überhaupt ein progressives a priori verdient, oder ob es sich vielmehr um eine „Leerform“ handelt, die jedem Inhalt dient und erst durch den jeweiligen intentionalen Gebrauch definiert wird und wurde. Die vorliegende Arbeit versucht, die Entstehung und Entwicklung der filmischen Montage zu rekonstruieren im Spannungsverhältnis zur dargestellten filmischen Realität, zur fiktionalen oder dokumentarischen Erzählhandlung.

---

<sup>1</sup> Bogdal, Klaus Michael, „Eine Metaphysik des Sichtbaren“ in: Hildegard Bremer (Hrsg.): Alternative, Heft 117, „Brecht/Eisenstein. Gegen die Metaphysik des Sichtbaren.“

Unter Montage im Film soll dabei zunächst das Zusammenfügen, die „Organisation der Bilder in der Zeit“<sup>1</sup> im allgemeinen Sinne, also ohne Unterscheidung zwischen einfachem Schnitt und bewusst kalkulierter Konfrontation von Realitätssplittern verstanden werden.<sup>2</sup>

Um ein charakteristisches und gleichzeitig überschaubares Spektrum an Montagetechniken und Anwendungen kennen zu lernen, bietet sich eine vergleichende Analyse einiger Filme von David Wark Griffith (1875-1948) und Sergej Michailovitch Eisenstein (1898-1948) an.

Die Wahl fällt natürlich nicht zufällig auf zwei klassische Stummfilmregisseure.<sup>3</sup>

Zum einen entwickelt sich die „hohe Kunst“ der Filmsprache nahezu zwangsläufig in der Stummfilmperiode als Ersatz für den fehlenden Ton, und ebenso zwangsläufig, wenn auch aus ökonomischen Zusammenhängen, in Amerika. Tatsächlich geraten die stark Form gebenden Montagekonzeptionen mit Aufkommen des Tonfilms in die Krise. Zum anderen ermöglicht die zeitliche Distanz des heutigen Betrachters zu Filmen vom Beginn dieses Jahrhunderts eine Art produktiven Proust'schen Schockeffekt. Der „Tigersprung in die Vergangenheit“, nicht in die historische Wirklichkeit sondern in die Vergangenheit eines Mediums, das uns heute mit seiner technischen Brillanz und Allgegenwart immer undurchdringlicher erscheint, hat den Reiz eines umgekehrten déjà-vue Erlebnisses: Nackt und zitternd, in der schnelleren Bildfrequenz der modernen Projektion, enthüllen sich die erzähltechnischen Prototypen und erhellen das Geheimnis und die Magie der Abbilder im Moment ihrer Entstehung.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Bazin, André: Die Evolution der Filmsprache, in: Hartmut Bitomsky (Hrsg): Was ist Kino? Köln, 1975, S. 86

<sup>2</sup> Zum vieldeutigen Gebrauch des Terminus „Filmmontage“: Karel Reisz, Gavin Millar: The Technique of Film Editing, London, New York 1968, S. 112 „The term montage has been loosely employed in so many different contexts as to need definition. It as used by the early Russian Directors as a synonym for creative editing and is still used in France to denote simply cutting. The term montage sequenz as used in British an American studios means something more specific and limited: it refers to the quick impressionistic sequence of disconnected images.

<sup>3</sup> Eisensteins und Griffiths filmisches Schaffen umfasst neben Stummfilmproduktionen auch Tonfilme. Die entscheidenden filmtechnischen Anregungen liegen jedoch in der ersten, „stummen“ Phase. Entsprechend liegt das Gewicht der Arbeit auf diesem Zeitraum.

<sup>4</sup> vgl. dazu Howard Sterns etwas modifizierte Bemerkung: „Man denke an Stanley Cavells Feststellung in Bezug auf die Filmkunst, nur das Optische sei fähig, uns in eine andere Welt zu versetzen. Gerade dies ist beim déjà-vue der Fall: man fühlt sich gleichsam in die Welt der eigenen Vergangenheit versetzt, deren Zeit- und Raumkoordinaten allerdings oft unbestimmbar bleiben.“

Howard Stern in: „Umkehrung des déjà-vue“, zitiert aus Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Edition Text + Kritik, Heft 31/32 Walter Benjamin, München 1979, S. 91

Es mag eingewendet werden, dass die Beiträge der frühen Filmregisseure ohne praktische Bedeutung für die Analyse und Bewertung zeitgenössischer audiovisueller Medien sind, da sie bestenfalls (halb-)bewusst die historische Realität reflektieren, so wie Griffiths „Musketeers of the Pig Alley“ als getreue Studie der New Yorker Slums im Jahre 1912 angesehen werden kann und Eisensteins Revolutionstrilogie „Streik“, „Potemkin“, „Oktober“ ganz selbstverständlich als Bilderchronik entscheidender Phasen der Russischen Revolution verwendet wird. Die theoretische Festschreibung des Mediums Film auf einen wie auch immer gearteten Realismusbegriff fördert jedoch nur eine zählebiges und folgenschweres Missverständnis: Die Gleichsetzung zwischen Realität und Abbild. Sie ignoriert die formgebende, also eingreifend gestaltende Hand des Filmschaffenden und phantasiert eine technische Eigengesetzlichkeit der Kamera, die in scheinbar leidenschaftsloser Objektivität physische Erscheinungen unverzerrt widerspiegelt.<sup>1</sup>

Diese Auffassung kollidiert natürlich mit jeder Art von Montagekonzeption, die über den elementarsten Schnitt hinausgeht. Im Interesse der „Ehrlichkeit“ der Darstellung müssen künstliche Fragmentierung und Auswahl der Realität auf ein Minimum beschränkt bleiben. Stattdessen träumen Tiefenschärfe und unbewegte Kamera von einer unbefleckten Natur der Wirklichkeit, die sich so darstellt, wie sie ist.<sup>2</sup> Nicht von ungefähr erinnert diese Formel an die Pioniertage der Kinematografie, an Auguste und Louis Lumières<sup>3</sup> „Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof Le Ciotat“, an Max Skladanowskis<sup>4</sup> „Aufzug der Wache, unter den Linden,

---

<sup>1</sup> In seinem Essay in der Frankfurter Zeitung 1928 schreibt Siegfried Kracauer programmatisch: „Die Filme sind Spiegel der bestehenden Gesellschaft...; später differenziert er: „Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien. ... Was Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen, jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.“

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt a. Main 1979 S. 11 f.

<sup>2</sup> Vehementester Vertreter dieser „Nichteingriffstheorie“ ist zweifellos André Bazin, der Filme des Dokumentaristen Flaherty und des Spielfilmregisseurs Murnau sehr lobend unter diesem Gesichtspunkt charakterisiert: „Die Montage spielt in ihren Filmen praktisch keine Rolle, abgesehen von einer negativen, der unvermeidlichen Eliminierung in überreicher Realität. Die Kamera kann nicht alles auf einmal sehen, aber von dem, was sie aussucht, versucht sie nichts zu verlieren.“

André Bazin: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache, zitiert aus: Albersmeier, Franz-Josef, Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1979, S. 263

<sup>3</sup> Auguste und Louis Lumière, französische Filmpioniere, eigene Herstellung von Filmmaterial, Aufzeichnungsapparatur Cinematograph Lumière. Erste öffentliche Vorführung 28.12.1895, Paris

<sup>4</sup> Emil und Max Skladanowski; deutsche Filmpioniere; technisch unzulängliche Projektion von Filmbildern, die auf Kodak Rollfilm aufgenommen und Bild für Bild neu zusammengeklebt sogenannte Ringfilme ergaben. Erste Aufführung: 1. November 1895, Berlin.

Berlin“ oder an Promios<sup>1</sup> „Gondeln in Venedig“, Bilder, die durch ihre technische Unzulänglichkeit ihren unschuldigen Charme bewahrt haben.

Die erste Filmkameraaufzeichnung, verstanden als um die Dimension der Zeit verlängerte und perfektionierte Fotografie, barg in ihren naiven Wirklichkeitsbildern gleichwohl ein trügerisches Potential. Dies wird Gegenstand der ersten Untersuchung dieser Arbeit sein. Denn die frühe Filmmontage entstand nicht in erster Linie als Folge kreativer Experimente sondern aufgrund einer Absatzkrise der ersten „dokumentarischen“ Streifen. Die filmische Imitation der Wirklichkeit war kaum fünf Jahre nach der Erfindung der Kinematographie langweilig geworden. So berichtet der amerikanische Filmhistoriker Lewis Jacobs von dem zunächst erfolgreichen, bald darauf jedoch zweckbefremdlichen Einsatz von Filmstreifen in den New Yorker Vaudevilles im Jahre 1900. Anstelle der streikenden Schauspieler wurden die „flickers“ als fortlaufender Programmteil angeboten:

„For the first time programs consisting solely of movies were offered to the theatrical public. To the theatrical managers great astonishment, people came - and came again. ...Most movies had hardly advanced beyond their first attempts and continued to show similiar subjects with the same reproductive technique. As the initial fascination and wonder of the audience waned... managers ... either abandoned the novelty entirely or presented it at the end of their programs, so that the people who did not care to see it could leave. Movies became disdained throughout the theatrical world as <chasers>.“<sup>2</sup>

Filme dieser Art als „chaser“ (Saalräumer) einzusetzen, scheint durchaus kein Einzelfall oder Spezifikum der Kleintheaterbetriebe gewesen zu sein, die sich nur gelegentlich mit der Filmvorführung befassten. Aus eben solchen Erfolgsrisiken schränkten die „Väter“ der französischen Kinematographie, die Gebrüder Auguste und Louis Lumière, bereits 1897 ihre wochenschauartigen Dokumentarfilmproduktionen stark ein, während George Méliès fantastische Studiofilme expandierten.

Erst die Erfindung der „story“ und einer filmischen Erzählstruktur konnten den Einnahmen- und Besucherrückgang wieder rückgängig machen. In der um die Jahrhundertwende einsetzenden Phase der filmischen Produktion von Wirklichkeit unterwirft sich die Realität

---

<sup>1</sup> Promio, einer von Lumières ersten Kameramännern, die wochenschauartige Filmimpressionen aus fremden Ländern heimbrachten.

<sup>2</sup> Jacobs, Lewis: The Rise of The American Film, New York (1939) 1968, S. 5

dem Filmschöpfer als Material, schafft die Montage kein Pendant zur Realität, sondern eine neue Kunst: Filmische Realität, filmischen Raum, filmische Zeit.

Die Zurichtung der Wirklichkeit durch die Kameraarbeit in Richtung auf etablierte filmische Erzähl- und Darstellungskonventionen, die Herausbildung einer „filmischen Sprache“ ist untrennbar verknüpft mit den Werken von David Wark Griffith und Sergej Michailovitch Eisenstein. Gleichwohl sollte man sich hüten, bestimmte bahnbrechende Neuerungen auf dem Gebiet des Films ausschließlich der Genialität einzelner Künstler zuzurechnen. Vielmehr zwingt der industrielle Charakter der Kunst und die relative Gleichzeitigkeit des Auftretens in verschiedenen Ländern dazu, die Entwicklung der Filmkunst im Zusammenhang mit der allgemeinen kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Fortschritt zu betrachten. Auch aus diesem Grund verspricht ein Vergleich zwischen dem Amerikaner Griffith und dem Sowjetrussen Eisenstein interessante Ergebnisse, stehen doch der unbestrittenen Meisterschaft der beiden Regisseure in der Handhabung der Montage grundsätzlich verschiedene ideologisch-ästhetische Anwendungen gegenüber.

Vorangestellt ist dieser Untersuchung ein Kurzabriss der Frühzeit der Kinematographie. Die entscheidenden Phasen der Synthetisierung der Wirklichkeit durch den fotografischen Abbildungsprozess sind notwendiger Ausgangspunkt jeder kritischen Einschätzung des Mediums Film. So findet sich ein wesentlicher Anteil der Problemstellungen bereits im unbewegten Vorläufer des Films, der Fotografie. Der Erkenntnisschritt vom vermeintlich unbeeinflussten Aufzeichnen der Wirklichkeit, über Anerkennung und Beurteilung der Arbeit der beteiligten Künstler, bis hin zur bewussten Stilisierung der fotografischen Darstellung war bereits programmatisch herausgearbeitet, als der Film, das vollständige, bewegte Abbild der sichtbaren Realität, kraft seiner perfekten Wirklichkeitsillusion die Frage nach dem Wahrheitsgehalt erneut aufwarf. Die Filme von Eisenstein und Griffith stellen darauf unterschiedliche und trotz ihrer „Überalterung“ beeindruckende Antworten dar.

Film basiert auf einer technischen Eigentümlichkeit, seiner fotografischen Beziehung zur Wirklichkeit. Filme montieren bedeutet, Elemente fotografischer Wirklichkeit zu kombinieren. Um die Problematisierung des Begriffs *fotografische Wirklichkeit* geht es in der ersten Exkursion.

## 1. DIE FOTOGRAFIE ALS TECHNISCHER VORLÄUFER DES FILMS

### 1.1. Daguerreotypien und Talbotypien als perfektes Wirklichkeitsduplikat

„Die lichtempfindliche Platte wird dem Tageslicht ausgesetzt und alsbald, welcher Art auch immer der Schatten sei, der sie trifft - die Erde, der Himmel oder das fließende Wasser, eine Kathedrale, die sich in den Wolken verliert, ein Stein, das Straßenpflaster oder ein winziges Staubkorn, das Über den Boden weht - all diese Dinge, ob groß oder klein, sind vor der Sonne gleich und prägen sich Augenblicks dieser Art von Camera Obscura, die alles festhält, ein.“<sup>1</sup>

Das erste erfolgreiche fotografische Verfahren, die Erfindung der Daguerreotypie<sup>2</sup>, leitet eine Epoche ein, die man, parallel zur sprunghaften Entwicklung der Produktivkräfte im neunzehnten Jahrhundert, als Industrialisierung des Sehens bezeichnen kann, d.h. als einen psychosozialen Prozess der schrittweisen Veränderung von Wahrnehmungskonventionen. Dieser umfasst auf der Produktionsseite die mechanische Kopie der sichtbaren Wirklichkeit durch einen Apparat, der die Spuren menschlicher Einflussnahmen leugnet, und auf der Rezeptionsseite die Gewöhnung an seriell gefertigte „Welt“-Anschauungen, die mit dem Anspruch absoluter Authentizität auftreten. Natürlich darf dieser Prozess nicht ausschließlich als direkte Wechselbeziehung zwischen Maschinisierung und Arbeitstakt auf der einen Seite verstanden werden, mechanisierter und normativer Wahrnehmung entsprechend den geänderten Anforderungen am Arbeitsplatz auf der anderen. Vielmehr ist die Gesamtheit der rapide veränderten Lebensumstände Anlass, neue Erfahrungsmuster zu entwickeln.<sup>3</sup> Dies gilt natürlich vor allem für die Stadtwelt, „die immer mehr einen montierten Charakter annimmt; mehr und mehr erscheint die Umwelt als gigantische Realmontage“<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Janin, Jules, Le Daguerreotypie, in L'Artiste no. 2, Paris 1838-39, S. 145-48, zitiert aus: Heinz Buddemeier: Das Foto, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 15

<sup>2</sup> Am 19. August 1839 veröffentlichte Louis Daguerre seine, in gemeinsamer Arbeit mit Joseph Niepce entwickelte Methode der fotografischen Aufzeichnung auf silberbeschichteten Kupferplatten. Die französische Regierung hatte in einem Akt repräsentativer Großzügigkeit das Patent aufgekauft und jedermann kostenlos zugänglich gemacht.

<sup>3</sup> vgl. dazu Annegret Jürgens-Kirchhoff: Technik und Tendenz der Montage, Lahn-Gießen 1978, dort vor allem das Kapitel: Montage als Paradigma der Moderne, S. 7-14

<sup>4</sup> Die Stadtwelt erscheint als Schaukasten des Imperialismus, in der nicht nur die unterschiedlichsten Baustile funktionale und repräsentative Breschen in die traditionelle Wahrnehmung schlagen, sondern auch im Kleinsten, in den Auslagen der Kolonialwarenläden, sich die heterogenen Elemente des neuen Reichtums in Form von ungekannten Früchten und Werkstoffen eine unverbundene Pluralität bilden. Vgl. dazu auch: Eckhard Siepmann: Was hat das Proletariat mit der Fotografie, die Fotografie mit der Montage und die Montage mit dem Proletariat zu tun? in: Jürgen Holtfreter: Politische Photomontage, Berlin (West) 1975, S. 25

Schon die frühe Fotografie scheint aufgrund der technischen Affinitäten der Kamera in besonderer Weise geeignet, auf „zeitgemäße Weise“ Wirklichkeit einzufangen und wiederzugeben. Nicht länger dem subjektiven Vermögen eines Malers oder Kupferstechers entspringt jetzt das getreue Abbild der Wirklichkeit sondern einem auf naturwissenschaftlichen Gesetzen beruhenden Prozess, der es der Natur ermöglicht, gewissermaßen selbst ihr Bild herzustellen. Programmatisch nennt Henry Fox Talbot seine erste Fotoveröffentlichung „The Pencil of Nature“<sup>1</sup>, und Louis Daguerre beschreibt sein Aufnahmeverfahren als einen „chemischen und physikalischen Prozess, welcher der Natur dabei hilft, *sich selber abzubilden* (Hervorhebung d. Verf.) ... Ohne Farben zwar, jedoch mit großem Reichtum an tonaler Abstufung“ hinterlässt die Natur ihren „perfekten Abdruck“ auf der fotografischen Platte in einem „Zeitraum von drei bis höchstens dreissig Minuten, je nach der Jahreszeit und der bald geringen, bald stärkeren Intensität des Lichts.“<sup>2</sup>

Die Kamera fotografiert Stück für Stück das, was faktisch vorhanden ist, und demokratisiert alle auf der Platte versammelten Eindrücke. Tiefenschärfe und Detailgenauigkeit der Daguerreotypien - Folge der langen Expositionsdauer und des Materials - treffen keine Unterscheidung zwischen wichtigen und unwichtigen Erscheinungen. Da sie mit zunehmender Präzision auf nichts außerhalb der physischen Realität Existierendes verweist, säkularisiert sie die Welt, zwingt sie, sich nicht länger an einer gottgewollten Ordnung zu messen, sondern an sich selbst. Der Metaphysik der Religion setzt sie die Physik des Sichtbaren gegenüber: Fotografische Wirklichkeit, die Entität der analysierbaren Erscheinungen. Kein Wunder, dass die Verfechter religiöser Weltanschauungen dieses Lieblingswerkzeug positivistischer Euphorie verdammen und es in eine Reihe mit revolutionären Neuerungen stellen.

---

<sup>1</sup> Fox-Talbot, William Henry: *The Pencil of Nature*, London 1844, Auf vierundzwanzig Bildtafeln demonstriert Talbot unterschiedliche Anwendungsbereiche der neuen Technik. Sein Konkurrenzprodukt Talbotypie (Papiernegativaufzeichnung) wird in den 50ziger Jahren des 18.Jhd. die Daguerreotypie verdrängen. Talbot betont: „Die Tafeln des vorliegenden Werks sind allein durch die Einwirkung des Lichtes hervorgerufen worden ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand. Es handelt sich um originale Sonnenbilder und nicht, wie einige gemeint haben, um gestochene Imitationen solcher Bilder.“ zitiert aus: Wilfried Wiegand: *Die Wahrheit der Photographie*, (Hrsg.) Frankfurt a. Main 1981, S. 89 (Kompletter Reprint) S. 45-91

<sup>2</sup> Daguerre, Louis Jaques Mandé, *Das Daguerreotyp*, Paris 1839, zitiert aus: Wilfried Wiegand (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie* Frankfurt a. Main 1981, S. 15 ff.

„und derselbe Gott, der seit Jahrtausenden es nicht geduldet hat, dass eines Menschen Spiegelbild unvergänglich bestehen bleibt, ... soll plötzlich zulassen, dass ein Franzose in Paris eine Erfindung teuflischster Art in die Welt setzt ...

Die Erfindung der Revolution und die Idee Napoleons, Europa zu einem einzigen Brüderreich machen zu wollen, all diese Überspanntheiten will jetzt Herr Daguerre übertrumpfen, da er den Schöpfer der Welt überbieten möchte.“<sup>1</sup>

Tatsächlich dient die Fotografie fortan im naturwissenschaftlichen Bereich als Instrument der Beweisführung. Sie unterteilt die komplexe Realität in zuverlässige Untersuchungsfragmente. So kann der französische Astronom Jules Janssen mit dem „Photographischen Revolver“ das Vorüberziehen des Planeten Venus in achtundvierzig Phasen aufnehmen; Eadweard Muybridge und Etienne Marey gelingen Reihen fotografien, die Bewegungsstudien von Mensch und Tier ermöglichen.<sup>2</sup>

Vor allem diese wissenschaftlichen Experimente sichern der Fotografie den Ruf absoluter Realitätstreue, problematisieren damit zugleich jedoch das Verhältnis zur Kunst.

---

<sup>1</sup> ohne Verfasser, Leipziger Stadtanzeiger 1841, zitiert aus: Max Dauthendey: Der Geist meines Vaters, München 1912 in: Wilfried Wiegand (Hrsg.): Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt a. Main 1981, S. 32

<sup>2</sup> Muybridge, Eadweard: Animal Locomotion, London 1887; 781 Tafeln mit ca. 20.000 Abbildungen von „Männern, Frauen und Kindern, Tieren und Vögeln ... bei alltäglichen Tätigkeiten“, in: Francois Foster-Hahn: Marey, Muybridge und Meissonier, Bewegungsstudien in der Wissenschaft und Kunst, Stuttgart 1976, S. 85

## 1.2. Fotografische Wirklichkeit konkurriert mit Naturalistischer Malerei

Die beginnende Industrialisierung in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Folgeerscheinungen - erstes Auftreten der Arbeitermassen, Streiks, 1830 und 1848er Revolution - bewirkten in den darstellenden Künsten, speziell in der Malerei, einen Ablösungsprozess von klassischen Idealen. Vor der rapide veränderten sozialen Wirklichkeit musste der Klassizismus als unangemessene Ästhetik kapitulieren oder sich als Eskapismus entlarven.

Mit der realistischen Tendenz hingegen beginnt in Frankreich ein Malstil, der sich durch genaue Naturbeobachtung auszeichnet und die Wirklichkeit einschließlich der Arbeitswelt möglichst exakt kopieren will. Der Einbruch der fotomechanischen Technik in die Palette der abbildenden Verfahren kollidiert zwangsläufig mit dem Anspruch der malenden „Realisten“. Schärfe, Detailreichtum und vor allem die unerreichbare Geschwindigkeit der Reproduktion von Natur- und Kunstvorlagen erklären selbst die Anstrengungen der begabtesten Maler zu zweitrangigen und sogar von subjektiven Wahrnehmungsfehlern behaftete Realitätsduplikate. Lapidar weist Talbot darauf hin, dass ein großes Schlachtengemälde bei guter Ausleuchtung in acht bis zehn Minuten aufgenommen werden kann<sup>1</sup>. Eadweard Muybridges Phasenfotografie versteht sich als „wissenschaftlicher Beitrag“ zur Kunstwerkanalyse, sorgt jedoch für seine Popularität, indem er anhand von Beispielen aus den darstellenden Künsten von Antike bis zur Gegenwart die fehlerhafte Darstellung von Bewegungsabläufen nachwies.

Die kritisierten Zeitgenossen reagierten umgehend auf diese Herausforderung; die Fortschrittlichen, indem sie seine Fotografien als Zeichenvorlage akzeptierten, weniger Überzeugte bezichtigten die Fotografie schlichtweg der falschen Wahrnehmung.

„Die Abbildungen sind zum größten Teil nicht nur plump, sondern haben ein falsches und unmögliches Aussehen. Die Amerikaner, große Realisten ..., sie behaupten, dass die Photographien von Muybridge eine Art Offenbarung wären, die alle landläufigen Praktiken, ein Pferd zu zeichnen, über den Haufen werden.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Fox-Talbot, William Henry: *The Pencil of Nature*, London 1844, kompletter Reprint in: Wilfried Wiegand: *Die Wahrheit der Photographie*, Frankfurt a. Main 1981, S. 45-90

<sup>2</sup> Guérolt, Georges: *Formes, Couleure et Mouvements*, in: *Gazette e Beaux Arts*, Paris 1882, zitiert aus Francois Foster-Hahn: *Marey, Muybridge und Meissonier*, Stuttgart 1976, S. 92

„Es ist der Künstler, der glaubwürdig ist, und es ist die Photographie, die lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still, und wenn es dem Künstler gelingt den Eindruck einer Bewegung herzustellen, ... ist seine Arbeit gewiß weniger konventionell als das wissenschaftliche Bild, bei dem der Zeitablauf abrupt unterbrochen ist.“<sup>1</sup>

Ebenso wie die planmäßige industrielle Nutzbarmachung der natürlichen Ressourcen ältere ökonomische Formen verdrängt oder sie zumindest in ihren Entwicklungsperspektiven entscheidend beschneidet, gerät die Fotografie als rationelleres Abbildungsverfahren in eine ästhetische Konkurrenz mit der Malerei, jedenfalls außerhalb der wissenschaftlichen Anwendung. Weniger begabte Maler entdecken und bedienen sich ihrer Vorzüge, um „Fließband“-Porträts herzustellen. Insbesondere nach Einführung der Glasnegative durch André Disderi <sup>2</sup> schießen Fotoateliers aus dem Boden, die unter oberflächlicher Anwendung klassischer Gestaltungsregeln der Malerei jede ungestellte Wirklichkeit aus dem Bild bannen und statt Realität jene idealisierten Konventionen zeigen, auf deren Armseligkeit Walter Benjamin hinweist.

„Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten ... Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen, wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester... und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst, als Salontiroler jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend.“<sup>3</sup>

Was in diesen Fotografien so lebhaft miteinander streitet, ist der Versuch, einen prägnanten Moment, das Odium jeden echten Kunstwerks traditioneller Machart, mit allzu durchschaubaren und beliebig reproduzierbaren Gestaltungsmitteln zu konservieren. Benjamin beschreibt diese reproduktive Potenz der Fotografie als entscheidenden Einschnitt in das traditionell Selbstverständnis des Künstlers und des Kunstwerks. Einmaligkeit und Echtheit des Kunstwerks, Genialität und mystisches Schöpfertum des autonom schaffenden Künstlers werden zunehmend fragwürdig angesichts der technischen Überlegenheit, wo es um Ähnlichkeit mit der sichtbaren Wirklichkeit geht. Die technische Reproduktion saugt den Gehalt des traditionellen Kunstwerks, seine „Aura“ auf und ebnet den Weg aus einer

---

<sup>1</sup> Rodin, Auguste: a.a.O., S. 92  
Gleichwohl interessierte sich Rodin stark für die Fotografie und suskribierte Muybridges Werk.

<sup>2</sup> Disderi, André Adolphe (1819-1889) Pariser Porträtfotograf und Fototheoretiker

<sup>3</sup> Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, Frankfurt a. Main 1977, S. 54

kontemplativen Kunstwerkanschauung zu einer gesellschaftswissenschaftlichen Aufgabendefinition einer neuen „Kunstpolitik“. Statt aber dieser emanzipatorischen Eigenkraft zu folgen, flüchtet sich die Porträtfotografie in das auratische Dunkel des „Menschenantlitzes“<sup>1</sup>, selbst um den Preis der Lächerlichkeit. Pose, Lichtsetzung und Entérieur der Carte-de-Visite Hersteller imitieren „Alte Meister“, deren Namen und Emblem zur Prestigeförderung gleich mit vereinnahmt werden. Zur Standardausrüstung des Studios gehören schwer drapierte Volants, nachempfundene antike Säulenstümpfe und austauschbare Hintergrundprospekte; beliebtes Arrangement zwischen 1870-80 ist der sogenannte „Rembrandt-Kopf.“<sup>2</sup>

Diese künstlerischen Manipulationen bleiben nicht ohne Rückwirkung auf das soziale Erscheinungsbild der Personen. Auch hier findet durch die Egalisierung der technischen Mittel eine Art unbeabsichtigte „Demokratisierung“ der Darstellung statt.

„Der patrizische Herrscher war nicht mehr von seinem Kommissar, die Dame nicht mehr von ihrer Dienstmagd zu unterscheiden, wenn sie sich im Atelier eines eifertigen Carte-de-Visite Herstellers hatte 'abnehmen' lassen. Die Schwielen an der Hand der Magd sah man nicht, die Gesichter wurden sowieso von der Retouche uniformiert, und der Golf von Neapel im Hintergrund stand jedem zu. Und sollte es noch irgendeinen Unterschied in den Körpermaßen gegeben haben, so hielt man von Paris bis Yokohama jene Samstühlchen parat, deren von langen Fransen kaschierte Verstellbarkeit solche Kalamität beseitigte.“<sup>3</sup>

Mit der Etablierung dieser Darstellungskonventionen konkurriert die Fotografie ganz offensichtlich nicht länger mit der naturalistischen Realität, sondern stellt sich deutlich in eine Tradition künstlerischer Zeichen, die sie freilich durch die Beliebigkeit der Reproduktion

---

<sup>1</sup> Benjamin Walter; Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. Main 1977, S. 21 f. Benjamin konstruiert einen Widerspruch zwischen der technisch behäbigeren Unikatfotografie, den alten Daguerreotypen, aus denen „im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts die Aura zum letzten Mal winkt“, („Aura“ hier eindeutig positiv besetzt als „schweremutsvolle Schönheit“) und der mit Gummi- und Bromöldrucken künstlich hergestellten Vergrößerung späterer Fotografien, die auf malerische Effekte spekulieren. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie Frankfurt a. Main 1977, S. 53 f

<sup>2</sup> Porträts in „Rembrandt-Manier“ sind Profilaufnahmen mit reinem Seitenlicht und tiefschwarzem Fond. Die lichtgestalterische Verwandtschaft dieser Porträtfotografien mit Gemälden von Rubens, Rembrandt oder eben jenem Erfinder des dramatischen Lichts Caravaggio, findet sich als häufig wiederkehrendes Argument der Fürsprecher einer „Fotografie als Kunst“-Bewegung.

„I admit, that photography lacks the charm of colour, but does anyone doubt Rembrandt's Genius because he often sacrificed colour to chiaroscuro? Just as Rembrandt impressed the mind of the beholder through his masterly chiaroscuro, so light and shade is the magic of photography.“

Helmut Gernsheim: Masterpieces of Victorian Photography, London 1951, S. 17

<sup>3</sup> Kempe, Fritz: Das Menschenbild in der Photographie,

in: Deutsche Gesellschaft für Photographie (Hrsg.): Das Menschenbild in der Photographie, Berlin 1965, zitiert aus: Thomas Kempas: Porträts und Situationen, Berlin 1976, ohne Paginierung (Ausstellungskatalog)

bis zur unfreiwilligen Selbstironie profanisiert (vgl. Abb. 1-6). Fraglich ist, ob diese Kunstgriffe vom jeweiligen Modell überhaupt als Einbruch in die Wirklichkeit notiert wurden, wie sonst ließe sich der ungebrochene Erfolg von Studioaufnahmen mit aufgebockten Fahrrädern, Segeljollen und Pappmachée-Möpsen vor gemalten Hintergründen erklären, der bis weit in die Anfänge des zwanzigsten Jahrhunderts hineinreichte.



Abb. 1

Walter Benjamins „Salontiroler“  
in trauter Eintracht und geliebten Kostümen.

Quelle: Ellen Maas,  
„Die goldenen Jahre der Photoalben“,  
Köln 1977, S. 138



Abb. 2

Beliebte Garnisonsfotografie: Industriell  
vorgefertigte Passepartouts besaßen den Vorzug  
der Farbigkeit. Diese „Pappkameraden“  
unterschieden sich nur geringfügig in ihren  
Gesichtszügen voneinander. Der gezeichnete Rest  
sorgte für stolzes Gardemaß.

Quelle: Ellen Maas,  
„Die goldenen Jahre der Photoalben“,  
Köln 1977, S. 31



Abb. 3

Stiller Streit der Mythologien: Zwischen den Versatzstücken abendländischer Kultur wirkt der Indio deplatziert.

Der französische Fotograf Eugène Courret arbeitete seit 1861 in Lima. Er hielt sich an die üblichen Empfehlungen für Atelierfotografie und entlarvte mit diesem Bild - möglicherweise unfreiwillig - die klassische Darstellungskonvention als unpassend. Auf einer späteren Aufnahme des gleichen Motivs rückte er den antiken Schrank und die griechische Vase zur Seite.

Quelle: Biblioteca Nacional de Chile „memoria chilena“, Eugenio Courett



Abb. 4

Eine seltene Fotografie in einem Atelier ca. 1860. Die Ökonomie diktiert das schmale Maß der Illusion: Weil die Kundin das Bild nicht abholte, blieb es unbeschnitten und zeigt ausnahmsweise die Produktionsweise der Lichtbildwerkstatt.

Quelle: Ellen Maas, „Die goldenen Jahre der Photoalben“, Köln 1977, S. 91



Abb. 5

Die Spannweite fotografischen Ausdrucks:  
Der Krieg als Picknick nach beliebter  
malerischer Vorlage.

Quelle: Roger Fenton, Krimkrieg 1855.  
Fentons Arbeit sollte ausdrücklich die  
Akzeptanz für den britischen Militäreinsatz  
fördern, der bei der mehrmonatigen  
Belagerung von Sewastopol zu katastrophalen  
Verlusten führte.



Abb. 6

Timothy O'Sullivan: Battlefield of Gettysburg;  
Bodies of Dead Federal Soldiers in the Field of  
the First Day's Battle, July 1863

Quelle: The Library of Congress, Washington  
D.C.

Das Entsetzen, das Sullivans Dokumentaraufnahmen bei zeitgenössischen Betrachtern auslöste, nutzte Griffith später als künstlerische Form. Für seinen Film „Birth of A Nation“ (USA 1915) arrangierte er Schlachtszenen anhand fotografischen Materials aus dem Bürgerkrieg. Die Filmszene „Peace of War“ (Zwischentitel) zeigt deutliche Bezüge zur abgebildeten Fotografie.

### 1.3. Synthetische Fotografie. Negativmontage und -kollage fragmentiert und selektiert Realität

Während die bislang angeführten Beispiele nur zeigen konnten, dass die frühe Fotografie sowohl imstande war, die Wirklichkeit „faktischer“ und „realistischer“ darzustellen als die Malerei, und - im Gegenzug - deren gestalterische Mittel zur „Veredelung“ einer unliebsam realistischen fotografischen Wirklichkeit abschwächend einzusetzen, zielt die „Pictorial Photography“<sup>1</sup> auf die Erschaffung einer völlig eigenständigen Kunstwelt, in der die Realität nur das Rohmaterial für die individuelle künstlerische Intention liefert.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Mosaik- oder Kompositionsfotografien, da sie, weitgehend unbeachtet, das Mittel der Montage zu unterschiedlichen Zwecksetzungen bereits anwenden. Ein frühes Beispiel stellen die Fotomontagen von Henry Peach Robinson dar.<sup>2</sup> Wie in Abb. 7 a-d ersichtlich, orientierte sich Robinson an akademischen Regeln für Komposition und Bildaufbau. Um die Lichteffekte auf den Personengruppen zu erzielen, fotografierte er jede Figur einzeln und fügte sie später auf dem Bild zusammen. Diese Negativmontage entstand also in erster Linie aus dem Grund, den technischen Unzulänglichkeiten der lichtschwachen Aufnahmeapparatur durch Zerlegen des Prozesses in kontrollierbare Einzelschritte zu begegnen. Grundsätzlich wahren die Bilder den Schein der in sich geschlossenen Einheit, der noch verstärkt wird durch die repräsentative Pose der sogenannten „Erzählenden Photographie“.<sup>3</sup>

Robinsons Bildfolge ist für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang so bedeutsam, weil sich in dieser vergleichsweise rohen Form der Transponierung literarischer bzw. narrativer Motive exemplarisch offenbart, wie sich synthetische Muster ihren Weg in die

---

<sup>1</sup> Die „Pictorialists“ waren eine vor allem in Großbritannien verbreitete Gruppe von Fotografen, die, im Bestreben, die Fotografie vom Ruch der bloßen Reproduktionstechnik zu befreien, gängige klassische Motive adaptierten. Zu den Bekannteren zählen außer Henry Peach Robinson, Gustav Rejlander und Julia Mageret Cameron. Die eigentliche „Hochzeit“ der „Pictorialists“ fällt jedoch um die Jahrhundertwende.

<sup>2</sup> Robinson, Henry Peach (1830-1901); Englischer Amateurmaler, eröffnete 1857 ein eigenes Porträtstudio. Anerkennung als Pionier der Kunstfotografie durch Ehrungen der Royal Photographic Society of GB.

<sup>3</sup> Die „erzählende Photographie“ verarbeitet klassische Kunstmotive, so etwa Julia Mageret Camerons „allegorical pictures“ antike Göttergestalten, oder auch der romantischen Literatur, Gedichte von Tennyson u.a.. Eine Fotoreiheung wie bei Robinsons Bildfolge ist nicht obligatorisch.

Henry Peach Robinson: The Little Red Riding Hood (Rotkäppchen) - 1858



Abb. 7a



Abb. 7b



Abb. 7c



Abb. 7d

Welt der physischen Erscheinung bahnen. Indem er in seinen Bildern ein vorkodifiziertes Verständnis beim Betrachter abrufen - im ausgewählten Fall ein bekanntes Kindermärchen - widerspiegelt die Fotografie keine „Realität“ sondern lediglich ein ideelles Muster.<sup>1</sup>

Dafür möchte ich den Begriff der *affirmativen moralischen Entität* entwickeln. Diese stellt keinen eigentlichen Sachverhalt dar, sondern illustriert vielmehr nur das Klischee, auf das es anspielt.

So scheinen in Robinsons Bildbeispiel die physisch eigenständigen Elemente der Darstellung, z.B. das spezifische Aussehen des „Rotkäppchens“, so sehr sie auch im Bild präsent sind, im Verhältnis zur Gesamtaussage des Fotos von untergeordneter Bedeutung zu sein; die „story“ schiebt sich gleichsam in den Vordergrund. Der märchengeschulte Betrachter „weiß“, dass sich „Rotkäppchen“ auf dem Weg zur „Großmutter“ befindet (vgl. Abb. 7b), wiewohl ihm das Bild diese Information faktisch nicht vermittelt. Ebenso erleichtert das Vorverständnis, in der liegenden Gestalt am linken Bildrand einen Wolf im Nachthemd zu erkennen (vgl. Abb. 7c) Diese Dechiffrierungsprozesse verlangen nach der Erklärung, warum der Betrachter über das im Bild Gezeigte hinaus eine bestimmte Sinnstiftung vornimmt, die ihn statt einer unzusammenhängenden Reihe von Studio- und Freilichtaufnahmen das narrative Muster in sinnvollen Erzählschritten wahrnehmen lässt.

Es darf eingeräumt werden, dass der Schriftzug „Rotkäppchen“ das Märchen als entwickelte Vorstellung in einer Art Appellfunktion zu gedanklicher Präsenz ruft. Gleichzeitig kann jedoch angenommen werden, dass, auch ohne diese textliche Information, eine Identifizierung möglich wäre, indem bspw. eine Ergänzung zwischen Abb. 7c und Abb. 7d, die den dramatischen Höhepunkt der Geschichte umspannen würde, die „Lesbarkeit“ der Bildfolge entscheidend steigern würde.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Welche Realität sollte ein Märchen besitzen? Charmant ist allerdings die „Realität“ der puren physischen Erscheinung, also dessen, was sich vor der Kamera tatsächlich abspielt: Das genretypisch gekleidete Mädchen, der sicherlich aufwändig hergestellte „böse Wolf“ als Requisit.

<sup>2</sup> Die Abbildungsfolge ist entnommen aus: TIME-LIFE Redaktion (Hrsg.): Große Photographen 1840-1960, ohne Ort (Niederlande) 1973, S. 76. Bei Robinsons Bildfolge „The Little Red Riding Hood (Rotkäppchen)“ (1858) handelt es sich offensichtlich nicht um eine Illustration zu einer Buchveröffentlichung des Märchens, sondern um eine eigenständige Publikation. Aus diesem Grunde liegt die Vermutung nah, dass die Fotofolge ursprünglich wesentlich umfangreicher war, und dass ihr Textbezug unbedeutend ist. Leider lässt die TIME-LIFE Redaktion genauere Angaben vermissen. Zur „Lesbarkeit“ der Bildfolge vgl. auch Anmerkung I, S. 29.

Wie aber lassen sich die Identifikationsschritte zwischen dem einzelnen Bild, das ja erklärtermaßen Abbild konkreter physischer Realität ist: Frau, Mädchen, Tisch usw., und der abstrakten subjektiven Vorstellung des Märchens „Rotkäppchen“ begreifen? Die Frage lässt sich schon deshalb nicht mit einer einfachen Widerspiegelungstheorie zutreffend beantworten, weil der ideelle Gehalt der Vorlage - das Märchen - vom logischen Standpunkt aus betrachtet, keine sichtbare Wirklichkeit, folglich auch kein fotorealistisches Abbild besitzen kann. Verstehen, verstanden als unmittelbare Zuordnung optischer Reize zu verstandesmäßigen Kategorien, müsste im Kern ein anderes Ergebnis liefern. Zu Recht wendet sich Georg Lukács gegen die zu kurz greifende Polemik idealistischer Philosophen, welche die materialistische Widerspiegelung - annähernd richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit durch den Menschen - absichtsvoll als photographische Widerspiegelung missverstehen, um beiden dann Unzulänglichkeiten des Erkennens nachzuweisen. Gleichzeitig verabsolutiert Lukács damit jedoch die fotografische Widerspiegelung: „Wenn häufig gesagt wird, eine Photographie sei nicht ähnlich, so ist das abstrakt objektiv gesehen ein Unsinn, denn das lichtempfindliche Material kann nichts anderes darbieten, als das genaueste Abbild des Objekts im gegebenen Augenblick, unter den gegebenen Umständen.“<sup>1</sup>

Versteht man entgegen dieser Ansicht die Fotografie nicht als unmittelbare, sondern als ästhetisch manipulierte Widerspiegelung, also als Prozess von Abstraktionen und künstlerischen Gesetzmäßigkeiten, beispielsweise der Wahl der Brennweite, des Objektivs, der Fokussierung, Standort, Lichtsetzung, Fotomaterial, usw., dann verschiebt sich der Versuch einer unmittelbaren Zuordnung, hier Abbild der objektiven Realität, dort verstandesmäßige Kategorie, zugunsten einer Betrachtung, die die Methode der Vermittlung problematisiert.

Um diesen Komplex zu klären, bietet sich eine zweistufige Überlegung an. Die erste dient der Aufhellung des Erkenntnisvorgangs als solchem, ohne den gezeigten Tatbestand zu hinterfragen. In einer zweiten, nachgeordneten Fragestellung soll eben dieses erkennende Zuordnen problematisiert werden.

---

<sup>1</sup> Georg Lukács, Ästhetik, Berlin, Neuwied 1972, Bd. I; S. 175

#### 1.4. Verstehensprozesse fotografischer Abbildungen: Kritische Weiterung von Hans Georg Gadamer's Hermeneutik

Hans-Georg Gadamer's hermeneutisches Modell<sup>1</sup> liefert einen Denkansatz, der jeden Rezeptionsvorgang als Vollzug einer Vorurteilsstruktur definiert. Die bestimmenden Momente des Verstehens sind nach Gadamer das *Vorurteil*, d.h. vorab im Bewusstsein des Rezipienten hergestellte Vorstellungen, die die Wahrnehmung lenken und unweigerlich jeden Deutungsprozess dominieren, und die *Applikation*, die Anwendung der Deutung aus einem gegenwartsbezogenen Interesse heraus. Wichtig ist, dass für Gadamer dieser Prozess letztlich in Eins fällt: Verstehen, Auslegen und Anwenden sind ein Geschehensvorgang, der versucht, dem Wahrnehmungsgegenstand gerecht zu werden, indem die erkennenden Subjekte sich der Autorität der Sinngeltung beugen. Insofern definiert Gadamer das Verstehen weniger als eine subjektmächtige Erkenntnisform, die mit dem Erkannten nach Belieben verfahren kann, sondern als eine „Dienstform“ an dem Überlieferten.

„Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als ein Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, indem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln.“<sup>2</sup>

Auf der unmittelbaren Ebene der Wahrnehmung bemüht Gadamer den Vergleich mit dem Erlernen alter Sprachen, um die Legitimität einer von außen gesetzten Sinnstiftung zu begründen.

„Die Antizipation von Sinn, in dem das Ganze gemeint ist, kommt dadurch zu explizitem Verständnis, dass die Teile, die sich vom Ganzen her bestimmen, ihrerseits auch das Ganze bestimmen. Wir kennen das vom Erlernen alter Sprachen ... Wir lernen da, dass wir einen Satz erst „konstruieren“ müssen, bevor wir die einzelnen Teile des Satzes in ihrer sprachlichen Bedeutung zu verstehen suchen. Dieser Vorgang des Konstruierens ist aber selber schon dirigiert von einer Sinnerwartung, die aus dem Zusammenhang des Vorgegangenen stammt.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1965. Zwar bestimmt der Autor zum eigentlichen Medium hermeneutischer Erfahrung die Sprache (S. 360 ff), gründet diesen Anspruch jedoch auf die Kunstwerkerfahrung, deren Erkenntnisprozesse er universalisiert. Der im Folgenden beschriebene Vorgang dient lediglich zur Veranschaulichung eines erkenntnistheoretischen Modells. Gadamer's Schlussfolgerung, dass dieser Prozess notwendig auf eine Akzeptanz traditioneller Vorurteile abzielt, deren Bewahrung er ausdrücklich einklagt, kann nicht gefolgt werden. Sie gipfelt in der Feststellung: „In Wahrheit ist Tradition stets ein Moment der Freiheit.“ (S. 265)

<sup>2</sup> a.a.O.; S. 274 f

<sup>3</sup> Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1965; S. 275

Nun kann aus zwei Gründen dieser sprachliche Erkenntnisvorgang auch auf die Betrachtungsebene von Robinsons Bildfolge angewendet werden. Zum einen erhebt Gadamer einen Universalitätsanspruch der Hermeneutik, der die Kunstwerkerfahrung ausdrücklich einschließt, zum anderen entwickelt er eine Ontologie des Bildes, dessen Essenz er als eine Zwischenstellung zweier Funktionen bestimmt.

„Diese Extreme von Darstellung sind das reine Verweisen - das Wesen des Zeichens - und das reine Vertreten, das Wesen des Symbols.“<sup>1</sup>

Zwar geht das Bild weder in der einen noch in der anderen Funktion restlos auf - eben dadurch, dass es sich von diesen außerästhetischen Kategorisierungen unterscheidet, wahrt es sein ästhetisches Sein. Indem Gadamer jedoch die symbolische und zeichenhafte Durchstrukturierung des Visuellen unterstreicht, gerät das Bild partiell in den Bereich quasi sprachlicher Fungibilität. Will der Betrachter Robinsons Bildfolge „richtig verstehen“, muss er hinter der repräsentativen Oberfläche deren zeichenhafte Verwendung, also „Versprachlichung“, erschließen können. Er muss also in dem Mädchen mit Kopftuch im Freien „Rotkäppchen“ unterwegs zur Großmutter erkennen. Dass dieses nur möglich ist in der Eingebundenheit einer Tradition - um eben diesen Nachweis geht es Gadamer bei der Rehabilitation des Vorurteils - ist offensichtlich: Abweichende kulturelle Vorurteilsstrukturierungen, man denke an die japanische Bildertradition, liefern notwendigerweise andere, „falsche“ Lesarten.<sup>2</sup>

Das Eigentümliche der Fotografie, insbesondere noch der bewegten, dem Film, besteht nun darin, eine Art untrennbare Synthese oder Idealkombination von Zeichen und Symbolfunktion darzustellen, indem das abstrakt *zeichenhaft* Gemeinte sich zugleich

---

<sup>1</sup> a.a.O.; S. 144; Tatsächlich ist das Problem noch etwas verwickelter, da Gadamer der Fotografie, Passfoto oder Warenhauskatalogwerbung nur den Rang einer reinen Abbildung, also einem Bild, dass in seiner reinen Verweis- bzw. Zeichenfunktion (ähnlich den ottonischen Bildzeichen) aufgeht, zuerkennt. S. 131 ff  
Aufgrund der malerischen Komposition und Werkintention darf die „Pictorial Photography“ sicherlich jedoch eher Gadamers Bilddefinition zugerechnet werden.

<sup>2</sup> In Japan, das bereits 1896 die ersten europäischen Filme importierte, entstand ein neuer Berufszweig, die sog. „Benshis“(Erzähler), die die kulturfremden Filme ins Japanische dolmetschten. Dabei ging es weniger um die korrekte Übersetzung der anfänglich seltenen Zwischentitel, als um die „Versprachlichung der Bilder“ zu einer eigenständigen Erzählung, die sich von der Vorlage oft genug weit entfernte. Schließlich gerieten die Adaptionen zu selbständigen theatralischen Aufführungen der Benshis, für deren „Stars“ eigens Filme als Hintergrundstimulans gedreht wurden. Yamane, Keiko: Das Japanische Kino, Geschichte, Filme, Regisseure München, Luzern 1985, S. 7 ff

unmittelbar *sinnlich* repräsentiert. Trotz seiner konkreten Gegenständlichkeit, deren Wirklichkeitsillusion es von den anderen abbildenden Künsten unterscheidet, lässt es so dem Deutungsspielraum scheinbar größere Freiheit als anderen Zeichensystemen, etwa der Sprache oder den mathematischen Zeichen: „Falsche Lesarten“ eines fotografischen Bildes können jedoch nicht unmittelbar als solche verifiziert werden, da ein gewisses Verständigungspotential zumindest an der Oberfläche des Dargestellten immer schon als vorhanden angenommen werden kann; d.h. Auch wem der narrative Hintergrund von Robinsons Bildfolge nicht bekannt ist, ist dennoch in der Lage, eine wie auch immer geartete Sinnstiftung des Geschauten vorzunehmen.

Für den Fotografen freilich kann die Polyphonie der vielen möglichen Bedeutungen nicht von Interesse sein, wenn er eine ganz bestimmte Werkintention verfolgt, also die Darstellung des Märchens. Seine Arbeit ist die der Zurichtung des realistischen Materials zu einer künstlerischen Eindeutigkeit, so wie es das zuordnende Vermögen des Rezipienten kennzeichnet, eben jene Deutung darin zu erkennen.

Wenn man also davon ausgeht, dass das narrative Muster des Märchens als Vorurteilsstruktur im Betrachter präsent ist, so entspricht Robinsons Bildfolge nur der Sinnerwartung, die die noch unverstandenen, bzw. nicht dechiffrierten Bildteile unter dem Primat der Sinngeltendmachung zusammenfasst. Lässt sich ein Teil des Ganzen eindeutig mit dem vorverstandenen Muster koordinieren, bemüht sich der Rezipient den Verstehensprozess in Richtung auf seine Sinnerwartung hin zu lenken.<sup>1</sup>

Ebenso wie der Empfänger sprachlicher Mitteilungen diese nicht bloß passiv aufnimmt, sondern sie in einem Gesamtzusammenhang von Vorinformation und Interesse verwertend deutet, entschlüsselt der Betrachter den Sinngehalt der Bildfolge in einem Verstehensprozess, den man in Übereinstimmung mit Gadamer als ein „Einrücken in ein

---

<sup>1</sup> Diesen Umschlagspunkt des erkennenden Einordnens könnte man, jenseits des von Gadamer abgesteckten Rahmens, als Indikator bezeichnen. Es erscheint reizvoll, die vorliegende Bildfolge als Test für die Lebendigkeit bestimmter ideeller Muster einzusetzen. In meinen Untersuchungen, die keinen Anspruch auf empirische Methodik erheben, habe ich die Bildfolge ohne Hinweis auf seinen sprachlichen Kontext verschiedenen Personen vorgelegt, und je unterschiedliche Ergebnisse bekommen: Von der spontanen Identifizierung des „Wolfs“ als Indikator des Märchens, bis hin zur Ablehnung des Gehalts, selbst nach Aufklärung.

Überlieferungsgeschehen“<sup>1</sup> bewerten kann. Das Vorurteil, die individuell und kulturell gebildete Vorstellung von dem Märchen „Rotkäppchen“, erfährt durch seine affirmative optische Gestaltgebung eine Bestärkung und nährt sich dabei von der Wirklichkeitsillusion seiner fotografischen Aufbereitung. Bezeichnenderweise spricht der Begleittext des Fotobandes von einer geglückten Adaption der Vorlage in Fotorealität, ohne freilich die qualitative Veränderung anzumerken.

„Diese Rotkäppchenserie verdankt ihren Charme und ihre *Glaubwürdigkeit* (*Hervorhebung d. Verf.*) der peinlich genauen Beachtung der Kostüme und der Dekorationen...“<sup>2</sup>

Vorurteil und inszeniertes Bildgeschehen scheinen im Kopf des Kommentators einander deckungsgleich zu entsprechen, wobei der Charme wohl Begleiterscheinung einer störungsfreien Applikation ist, d.h.: seine Vorstellung musste sich zur Deutung keiner schwerwiegenden Korrektur unterziehen; mehr noch, alle bildgestaltenden Manipulationen arbeiten auf dieses Klischee in gefälliger Weise hin. „Glaubwürdigkeit“ entsteht also paradoxerweise als Kalkül stilisierender Eingriffe, die sich im Kern allerdings dem Betrachter verbergen. Sie drücken sich weniger in den sichtbaren Momenten aus, Kostüme, Dekorationen usw., als in den unsichtbaren, nämlich der Montage als Mittel der Fragmentierung und Selektion von Realität. Gäbe sich das Produkt als ein „Hergestelltes“ zu erkennen, würde es zwar nicht notwendigerweise seinen Charme, auf jeden Fall jedoch seine Glaubwürdigkeit, seine physische Wahrheit zu verlieren; wenn es seine „Wahrheit“ als Kunstprodukt eingestehen würde, müsste sich sein ideologischer Kern offenbaren.<sup>3</sup> Da es das nicht tut, verhält es sich affirmativ oder vorurteilsstützend. Montagefotografien, wie das vorliegende Bildbeispiel von Robinson, die ihren synthetischen Kern leugnen, beharren wider besseren Wissens auf der unmittelbaren Natur ihres Dargestellten. Die solcherart fabrizierte „Lebendigkeit“ der narrativen Vorlage schafft eine Art falschen Präzedenzfall dessen, was das Märchen an kollektiv unbewusster Wahrheit transportiert. Statt Kristallisationspunkt

---

<sup>1</sup> Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Tübingen 1965; S. 276

<sup>2</sup> TIME-LIFE Redaktion (Hrsg.): Große Photographen 1840-1960, ohne Ort (Niederlande) 1973, S. 76. Es muss das Geheimnis der Verfasser bleiben, aufgrund welchen Vergleichs sie eine „peinlich genaue“ Übereinstimmung zwischen einer Fiktion und den Kostümen und Dekorationen eines Fotomodells festgestellt haben wollen.

<sup>3</sup> Märchen können wohl einen Moment von Wahrheit transportieren, etwa als kollektive Erinnerung oder Wunschphantasie, die auf die materielle Lebenssituation verschlüsselt reagiert; diese ist jedoch erst mühsam zu rekonstruieren und liegt keinesfalls an der Oberfläche. Vgl. Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt a. Main 1959, Bd. I, S. 409 ff

überindividueller gesellschaftlicher Erfahrung zu sein, gewinnt nun das ideologische Konzept den Schein subjektivistischer und objektivistischer Wahrheit. Ohne den Gehalt des Märchens überzustrapazieren, darf man die von den Gebrüdern Grimm 1818 in der bekannten Form veröffentlichte Kunsterzählung als konservative Erziehungshilfe verstehen.<sup>1</sup> Die (Erziehungs)-Moral erscheint als Natur der Sache; Wirklichkeitsillusion der Kamera und unsichtbare Montage etablieren deren Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Was uns aus diesen Montagefotografien anblickt, ist ein zu neuem Leben erwecktes ideologisches Muster: Eben dies meint der Begriff der *affirmativen moralischen Entität* zu seiner inhaltlichen Seite. Spekuliert wird auf das hermeneutische Vermögen des Rezipienten, der in einer „Dienstform“ am Überlieferten willig die Macht der Tradition in die Gegenwart hinein verlängert. Gadammers Leistung besteht darin, die unentrinnbare Vorurteilstrukturierung transparent zu machen, die die substantielle Bedingung des zuordnenden Verstehens klärt. Indem er jedoch diesen hermeneutischen Zirkel absolut setzt, negiert er prinzipiell die Möglichkeit eines Erkennens, das reflexiv und im Bewusstsein seiner Traditionsgebundenheit den überzogenen Anspruch tradierter Vorurteile auch zurückweisend überwinden kann.

Dagegen lässt sich einwenden, dass die Rezeption des vorliegenden Materials auch auf einen anderen Wahrheitsbegriff als den der Übereinstimmung, des Einklangs mit dem abbildhaft Dargestellten abziehen kann. In Kenntnis der Synthetisierungsprozesse kann durchaus eine Korrespondenz zwischen künstlich hergestelltem Bildprodukt und künstlich, im Sinne von nicht organisch gewachsenem, sondern ebenfalls „hergestelltem“ ideologischem Muster entdeckt werden, und diese zur eigentlichen Werkintention erklärt werden. Die Applikation würde dann lauten: Die Illusionsmaschine Fotografie entlarvt das Illusionsprodukt Ideologie. Eine solche angewendete Deutung hat ihren Fluchtpunkt allerdings nicht länger auf der Betrachtungsebene Gadammers, sondern weitet den hermeneutischen Begriffsapparat kritisch aus. Auf diese Potenz kritischer Selbstreflexion weist Habermas hin.

„Gewiß ist die Erkenntnis in faktischer Überlieferung verwurzelt, sie bleibt an kontingente Bedingungen gebunden. Aber Reflexion arbeitet sich an der Faktizität der Überlieferten Normen nicht spurlos ab. Sie ist zwar zur Nachträglichkeit verurteilt, aber im Rückblick entfaltet sie rückwirkende Kraft. Wir können uns auf die verinnerlichten Normen erst zurückbeugen, nachdem wir unter äußerlich imponierter Gewalt

---

<sup>1</sup> Fetscher, Iring: Wer hat Dornröschen wachgeküßt?, Hamburg 1972, S. 14

zunächst ihnen blind zu folgen gelernt haben...Die transparent gemachte Vorurteilsstruktur kann nicht mehr in der Art des Vorurteils funktionieren.“<sup>1</sup>

Der Nachweis, dass die Macht des Vorurteilsstruktur durch die Kraft der Reflexion gebrochen werden kann, entzieht zwar den solcherart geschulten Rezipienten dem Mechanismus, hebt diesen jedoch nicht auf, sondern hat ihn vielmehr zur Voraussetzung. Gegen den Schein der Unmittelbarkeit des im Bild Präsentierten muss sich der Betrachter sowohl seiner vorurteilsvermittelten Wahrnehmung bewusst werden als auch die im Bild ruhenden gestaltenden Eingriffe sich gewissermaßen abstrakt vor Augen führen, um diese Einsicht produktiv zu wenden. Erst der reflexive Nachvollzug und besser noch, die bewusst nachgestaltende Praxis klärt letztlich das „was“ wir sehen, als Folge des „wie“ wir sehen, bzw. zu sehen gewohnt sind und gelenkt werden.

Fasst man diese Überlegungen noch einmal unter dem Primat von Gadammers Bilddefinition als Funktionszwitter des Zeichen- und Symbolbereichs zusammen, so stellt sich als Aufgabe einer kritischen erweiterten Hermeneutik die Explikation von hergestelltem Sinn als Vergegenwärtigung der zeichenhaften Stilisierung, der „Versprachlichung des Objektbereichs“ zu einer künstlerischen Aussageintention. Dieses muss wiederum in Kategorien geschehen, die das Wissen um ihre eigene Fragilität und partielle Unzulänglichkeit selber auch thematisieren. Habermas fordert daher bspw. für die Interpretation sprachlicher Texte „statt einer umkehrbar eindeutigen Zuordnung von Symbolen und Bedeutungen, Begriffe *relationaler Form*, (= Anmerk. d. Verf.) Begriffe, die Substanz und Funktion in einem auszudrücken fähig sind.“<sup>2</sup>

Betrachtet man Robinsons fotografische Bildfolge weniger unter dem Aspekt des kontemplativen Kunstwerks, das in Richtung auf beliebig viele Anschauungsergebnisse ausdeutbar ist und sich dadurch einer wissenschaftlich exakten Annäherung letztlich entzieht, sondern als visuelle Sprache, die eine eindeutige Aussage mittels bestimmter ästhetischer Bearbeitungen der fotografischen Wirklichkeit erzielen will, so muss sich die Analyse Kategorien bedienen, die den von Habermas genannten Anforderungen hinsichtlich ihres Beschreibungsvermögens und gleichzeitiger Transparenz entsprechen.

---

<sup>1</sup> Habermas, Jürgen: Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt a. Main 1982, S. 304 f

<sup>2</sup> Habermas, Jürgen: Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt a. Main 1982, S. 306

Einen wenig hilfreichen Versuch unternimmt Thomas Neumann, der den Nachweis führen möchte, dass die frühen Montagefotografien von „Formen der Unmittelbarkeit“ dominiert werden. In Anschauung von Gustav Reljanders etwa mit Robinsons Rotkäppchen zeitgleich entstandener Fotomontage „The Two Ways of Life“ (vgl. Abb. 8), deren allegorischer Charakter allerdings augenfällig ist, gelangt er zu dem Schluss, dass die „Metasprache“, die formgebende Intention des Bildautors, von der „Objektsprache“, bspw. den Alltagsphysiognomien der Modelle, durchbrochen wird, mithin sich „ihr Realismus gegen die Ideologie durchsetzt“.

„Die Anwesenheit des Fotografen beim Objekt, die Bedingung der Technik, wie sie auch kaschiert werden mag, versenkt jedes Foto so sehr in eine bestimmte Realität, dass jede Darstellung darin haften muß und die Entfernung aus den Grenzen haltlos und lächerlich absichtsvoll wird.“<sup>1</sup>

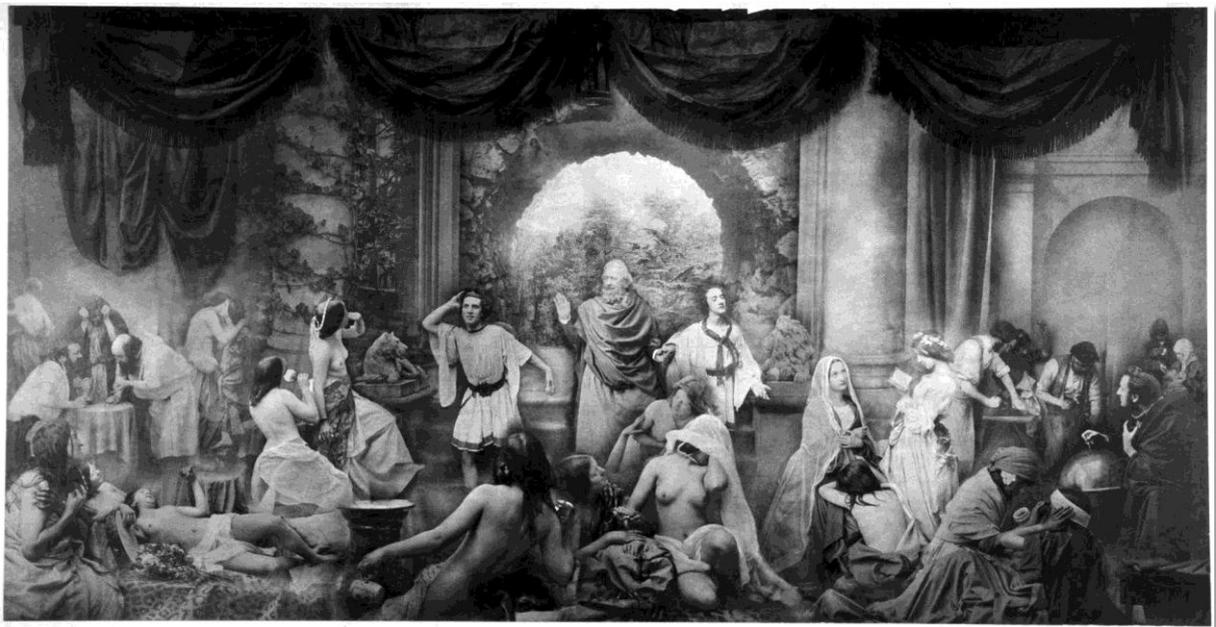


Abb. 8

Oscar Gustav Rejlander; The Two Ways Of Life, 1858

Quelle: Renate und Fritz Gruber: Das imaginäre Photomuseum, Köln 1981, Abb. 36

Diese Zurückweisung einer funktionierenden Bildmetaphorik scheint mir etwas gewaltsam und eher Ausdruck einer überwunden geglaubten Vorurteilstruktur als Funktionsanalyse. Anzunehmen ist, dass selbst ein kritisches Betrachtungsvermögen gegenüber geschickteren Anwendungen kapitulieren muss, d.h. die Entlarvung des Fotos als Montageprodukt kann nicht grundsätzlich auf der Ebene des Bildes selber hergestellt werden sondern nur in einem

<sup>1</sup> Neumann, Thomas: Sozialgeschichte der Photographie, Berlin 1966, S. 63 f

Wissenskontext, der die Produktionsbedingungen einschließt. Erst das Wissen um die technische Unmöglichkeit derart kontrastausgeglichener Gegenlichtaufnahmen führt z.B. bei Robinsons Foto „Fading away“ zu der Erkenntnis, dass hier eine Montageanwendung vorliegt. (Vgl. Abb. 9)



Abb. 9

Henry Peach Robinson: Fading Away, 1858

Quelle: Renate und Fritz Gruber: Das imaginäre Photomuseum, Köln 1981, Abb. 37

Kategorien wie Neumanns „Formen der Unmittelbarkeit“ kennzeichnen das Differenzierungsvermögen des Betrachters gegenüber in symbolisierender Absicht verarbeiteten fotografischen Realitätsfragmenten, huldigen damit zugleich jedoch der vermeintlich unbestechlichen Objektivität der Kamera, die sich gleichsam durch ihre eigene Luzidität und Kraft gegen diesen Realitätsmissbrauch zur Wehr setzt. So unterscheidet sich Neumanns Ansatz selbst wenig von der Ideologie, die er in den Fotografien als überholt und zur Schau gestellt sieht. Vielmehr ähnelt dieser Standpunkt dem ästhetischen Verdikt, das schon Robinsons Zeitgenossen in einer Art hilflosen Beschwörung der objektiven Realität über ihn fällten. Ihre Ablehnung gegenüber „faked photographs“ und Negativmontage ließ sie dennoch einer gefälligen Sujetfotografie, die durch eben diese Kunstgriffe entstand, aufsitzen. Tatsächlich lässt sich sogar Thomas Sutton, der Herausgeber der Photographic

Notes und Mentor des Bildpurismus von einigen Montagen täuschen, um sie später, nach deren „Enttarnung“, um so nachdrücklicher zu verdammen:

„One print, also by Robinson, which had received a favourable report in one edition of Photographic Notes and subsequently found to be a montage was condemned a few weeks later. Although any method of obtaining the desired effect in painting was permissible, in photography tolerance of experimentation was noticeable only by its absence.“<sup>1</sup>

Aber weder die rigide Festschreibung des Mediums auf einen realistischen Anwendungsbereich noch die willkürliche Aufspaltung in „realistische“ und „fiktionale“ Fotografie, die das Bild wahlweise entweder als Verdopplung gesellschaftlicher Realität oder aber als deren Produkt definiert, liefert letztlich befriedigende Unterscheidungskriterien.<sup>2</sup>

Aufgrund der unbestreitbaren Tatsache, dass jede Fotografie infolge ästhetisch, politisch oder wissenschaftlich motivierter Eingriffe entsteht - selbst der ungekünstelteste Schnappschuss stellt die Auswahl eines Bedeutsamen aus dem „Meer des Vorhandenen“ dar - bietet es sich an, fotografische Abbilder als unterschiedlich stark konventionalisierte Wirklichkeitsinterpretationen zu definieren. Zur Klärung stehen dann Modelle, die die Argumentationsstrukturen des Bildes nachvollziehen, indem sie die zeichenhafte Verwendung des dargestellten Objektbereichs analysieren.

---

<sup>1</sup> Hannany, John: Masters of Victorian Photography, London 1976, S. 57

<sup>2</sup> Eine Sammlung theoretischer Gratwanderungen zwischen <realistischer>, <naturalistischer> und <bildmäßiger> Fotografie stellt Peter Henry Emersons Buch <Naturalistic Photography> (London 1889) dar. Emerson versteht unter realistischer Fotografie die ausschließlich wissenschaftliche Anwendung (im mathematischen Sinne wahr), während der Naturalismus auf die Wahrheit der Gefühle abzielt und daher bspw. partielle Schärfemanipulierungen erlaubt. Emersons Theorie endet mit einem kompletten Widerruf seiner Thesen im Jahre 1891. Quelle: Wolfgang Kemp (Hrsg.) Theorie der Fotografie München 1980, Bd. I S. 164 ff, 179 ff, 183 ff

## 1.5. Schlussbetrachtung der Robinsonschen Montagefotografie

Der unter 1.3. eingeführte Begriff der *affirmativen moralischen Entität* ist bislang lediglich zu seiner inhaltlichen Seite hin als ideologisches Destillat, von dem der falsche Schein der Totalität ausgeht, bestimmt worden. Technisch impliziert er die Auflösung und Entspezifizierung der Wirklichkeit, die der Fotograf in ein gigantisches Formenuniversum verwandelt, aus dem er wie aus einem Steinbruch Fragmente isoliert, um sie mit einem neuen, künstlerisch konkreten Sinn zu füllen. Dass dieser Sinn gewissermaßen nur gegen die Wirklichkeit konstruiert werden kann, macht einen unvermeidlichen Widerspruch aus, mit dem jede komplexe ideelle Aussage bei ihrer Übersetzung in ein fotografisches Abbild zu kämpfen hat.

Die symbolisierende Dichte in Reljanders Bild „The Two Ways of Life“ ist in Robinsons Rotkäppchen-Serie durch die Aufteilung in mehrere Szenen jedoch bereits geschickt gemildert. Statt den Betrachter vor ein Tableau *gleichzeitig* projizierter verwerflicher bzw. tugendsamer Lebenswege zu stellen, entzerrt Robinson den moralischen Appell, die hier ja ebenfalls die Konsequenz einer missachteten „Wegweisung“ thematisiert, zu einem *Nacheinander* logischer Schritte, die solcherart viel näher an die scheinbare Wirklichkeit geraten. Insofern deutet Robinsons Bildfolge das dramaturgische Prinzip einfacher Filme bereits an. So könnte man sich die vier Fotografien als komplette Einstellungsfolge in Filmen ab der Jahrhundertwende vorstellen. Darum empfiehlt es sich, die gestalterischen Mittel abschließend noch einmal genauer zu betrachten. Diese sind:

### 1. Fragmentierung der narrativen Vorlage in prägnante Momente.

Eingangs- und Ausgangsszene stimmen in ihrem Bildaufbau deutlich überein; die Parallelität der Posen und des Arrangements unterstützt so formal die Wiederherstellung des „status quo ante“, der stabilen „Harmonie“ zwischen Mutter und Tochter (vgl. Abb. 7a, Abb. 7d). Abb. 7b ist notwendig, um den Ortswechsel anzukündigen und das Distinktionsvermögen des Betrachters gegenüber den atmosphärisch ähnlichen Studioaufnahmen Abb. 7a und Abb. 7c zu unterstützen. Der Zwischenfall selbst ist in einem Bild dargestellt, dass im Verhältnis zum Gesamtmaß ökonomisch sinnvoll ausgewählt ist (soweit man davon ausgehen kann, dass die Bildfolge komplett

wiedergegeben ist, vgl. Anmerk. 2, S. 20) d.h. Ein spektakuläres Bild, etwa der Sprung des Wolfs auf das Mädchen, hätte zur Erzähllogik weitere Bilder notwendig gemacht, um das „Happy-End“ in Abb. 7d plausibel erscheinen zu lassen (Eintreffen des Jägers usw.)

2. Kalkulation des Vorurteils, d.h. dessen, was als Sinnerwartung beim Betrachter thematisch vorausgesetzt werden kann. Dieses lässt sich naturgemäß im weitesten Sinne nur als atmosphärische Stimmigkeit beschreiben. Dazu gehören Wahl der Dekoration und Kostüme ebenso wie stilisierte Gesten und der sinnvolle „richtige“ Erzählszusammenhang. Kurz: die Assimilation bereits bestehender verbindlicher Konventionen, soweit sie durch ältere Verfahren (Theater, Malerei, Fotografie) bereits allgemeingültig hergestellt worden sind.

### 3. Montage

Sieht man einmal davon ab, dass bereits die Fragmentierung und Anordnung der Erzählschritte, wie in 1. beschrieben, typisch filmische Montageanwendungen vorwegnimmt (Problem: Schnitt/Anschluss zwischen Abb. 7c und Abb. 7d), mit der Einschränkung, dass hier in einem Blick sowohl Anfang und Ende einsehbar sind und so das Moment der Spannung gegenüber einer distanzierteren, eventuell analytisch spielerischen Betrachtungsweise zurücktritt, so bleibt der Bereich der Im-Bild-Montage das eigentlich Bestimmende für das Ergebnis. Die Fotos können nach freier Wahl der Reihenfolge eingehend studiert werden und so das Ergebnis sogar uminterpretiert werden<sup>1</sup>. Die Zusammenfügung von Realitätspartikeln zu einem Bildganzen tritt hier als unsichtbare Montage auf; einziges Indiz ist die in Abb. 7c erkennbare ungleiche Fokussierung der Figuren, die in gleicher Bildebene stehen. Insofern muss vom fertig montierten Bild geschlussfolgert werden, welcher Intention die Montagetechnik dient. Diese könnte man in einem ersten Anlauf als Konzentration auf den Bildausdruck beschreiben: Die Kamera wählt ein Realitätsfragment aus, das sie zur Hervorhebung des bildwichtigen Ausdrucks isoliert vor schwarzem Hintergrund abfotografiert, um es später zu einem Ensemble zusammenzusetzen.

---

<sup>1</sup> Man stelle sich die Reihenfolge der Abb. 7 c/a/ b/d vor: Rotkäppchen geht für das kranke Haustier Arznei holen. Als es zurückkommt, ist es bereits verschieden, und die Mutter spendet Trost. Robinsons Fotofolge findet sich herausnehmbar gestaltet auf S.20.

Diese Hervorhebung des bildwichtigen Ausdrucks geht einher mit der Eliminierung störender Details; gewissermaßen unter Ausschluss der Realität wird ihr prägnanter Moment kondensiert (für den unbefangenen Betrachter zeigt sich das Verfahren sichtlicher in Abb. 10).

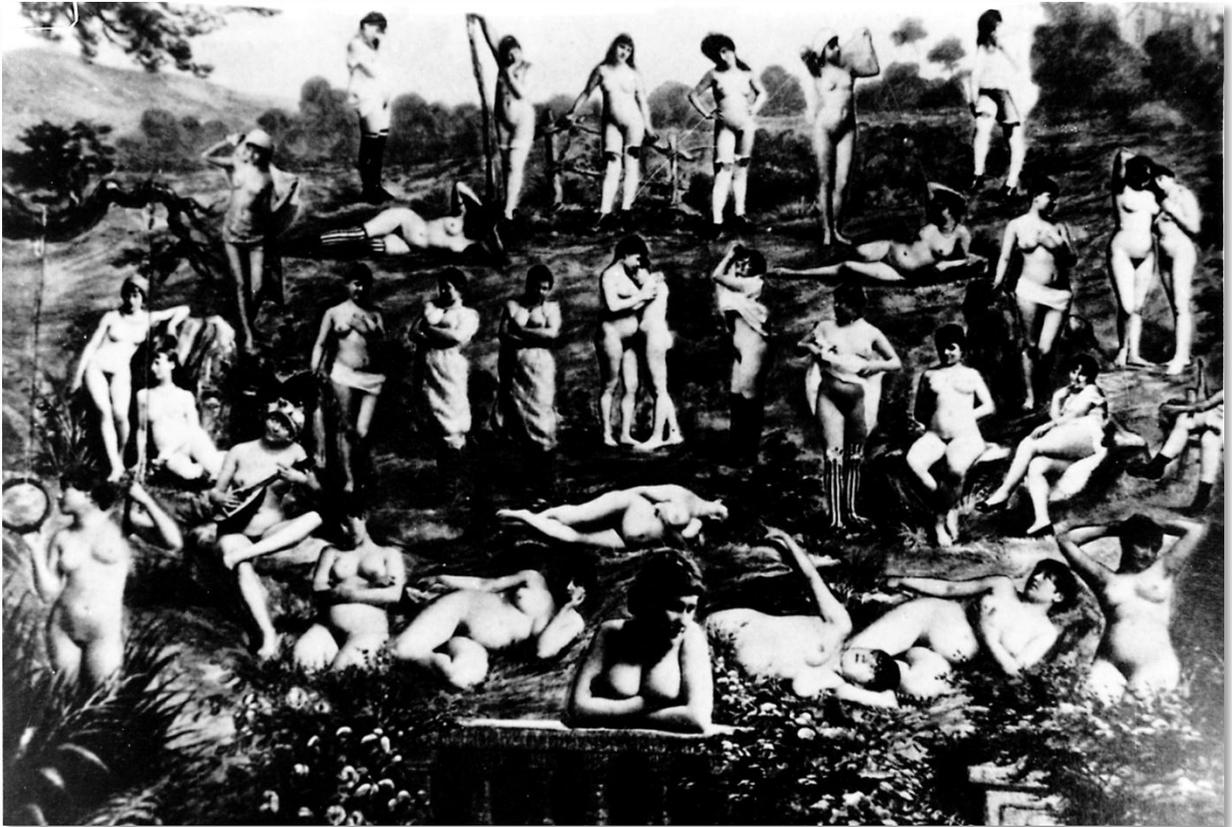


Abb. 10  
Mosaik- bzw. Kompositionsfotografie aus 30 Einzelbildern, Fotograf unbekannt,  
Quelle Ellen Maas, Die goldene Zeit der Photoalben, Köln 1977, S. 64

Anders als in dem oben angeführten Beispiel, das seinen montierten Charakter nicht leugnen kann und damit sein Unterfangen zugleich partiell als Illusionäres zu erkennen gibt - in der Handhabbarkeit und scheinbaren Verfügbarkeit über die „Weiblichkeit in summa“ darf wohl die formgebende Absicht des Fotografen vermutet werden - tendiert Robinsons Bildbeispiel zur Identität von visueller und ideeller Aussage; d.h. fotografisches Abbild und in unkritischem Sinne zu explizierende Aussage fallen zusammen. Die kalkulierte Verweiskraft des Bildes erschöpft sich in der Bestätigung seines Vorurteils, für das es wiederum den prägnantesten Augenblick darstellt. Die Reihung dieser Momente ergibt das Panorama der ideologischen Aussage, dessen Einzelaufnahmen zwar Ausriss, Fragment der Wirklichkeit sind, zugleich jedoch sinnvolle Bausteine des organischen Ganzen bilden.

Aus den bisher angeführten Überlegungen zur frühen Montageanwendung fotografischer Realitätspartikel ergibt sich folgender, thesenartiger Überblick

- Die Wirklichkeitsillusion fotografischer Abbilder erschwert die Wahrnehmung ästhetischer Stilisierungen und legt dadurch nahe, das ausgestellte Realitätsfragment unmittelbar als *affirmative moralische Entität* zu rezipieren. Das fotografische Bild wird in der Regel als Abbild gesellschaftlicher Realität begriffen statt als dessen Produkt.
- Der Schein ungestellter Wirklichkeit entzieht die bildinhaltlichen Aussagen (moralischer, sozialer Appell, usw.) der Legitimationsprüfung. Insofern erhalten Bilder, die als „physische Wahrheit“ auftreten, den Charakter falscher Präzedenzfälle. Statt die Künstlichkeit der ideologischen Vorlage zu entlarven, „versinnlichen“ sie deren Gehalt.
- Entgegen ihrer technischen Genese zerreißt die innerbildliche Montage nicht notwendigerweise den konstruierten Zusammenhang, sondern bringt die ideologischen Bruchstellen, die Kluft zwischen realistischem Material und überhöhter Aussage, bei entsprechender Bearbeitung der Einzelteile gewissermaßen erst zum Verschwinden.
- Die montagehafte Reihung der Bilder, das Arrangement der Einzelfotografien, stört die Illusion des Sinnkontinuums keinesfalls; entzerrt vielmehr die symbolisierende Dichte der in einem einzigen Bild gefassten komplexen ideellen Aussage in Richtung auf „realistische“ Glaubwürdigkeit.
- Sämtliche sichtbaren Objekte werden durch die Montage tendenziell entspezifiziert. Die individuellen Besonderheiten des Ausgangsmaterials werden aus ihrem gesellschaftlichen Funktionszusammenhang isoliert und nur als Ausdruck der Bildidee in entpersönlichter, purifizierter Form zugelassen.
- Der Ausschnitt, den die Kamera wählt, definiert und begrenzt das Wirklichkeitsfragment, schafft eine Projektionsfläche hermeneutischer Erfahrung, ein „Tableau“, das etwas sagen will, aber auch weiß, wie es das sagen muss. Insofern ist es bedeutsam und propädeutisch zugleich, impressiv, die Gefühle erregend und reflexiv, sich ihrer Wege bewusst.
- Bei der Beschreibung der Wahrnehmungsergebnisse sind „Kategorien der Unmittelbarkeit“ unbrauchbar. Der Begriff der *moralisch affirmativen Entität* soll als Form das willkürliche Wirklichkeitsfragment charakterisieren, als Inhalt das hermeneutisch „heraus gespiegelte“ Klischee.

## 2. ABRISS DER KINENATOGRAPHIE Frankreich/Amerika 1895-1908

Die Geburtsstunde des Films datiert bekanntlich offiziell auf den 28.12.1895.

In einem Pariser Lokal, im „Salon Indien du Grand-Café“, Boulevard des Capucines 14, stellten die Fotofabrikanten Louis und Auguste Lumière ihre Weltneuheit, den „Cinematograph Lumière“, der anfänglich skeptischen Öffentlichkeit vor, denn die angekündigten „Dernier Perfectionnements de la Photographie Vivante“, die Präsentation lebensechter, bewegter Bilder als Dia-Überblendschau, Nebel- oder Illusionsbilder, Spiegelprojektion usw. gehörte seit über fünfzig Jahren zu den mehr oder weniger seriösen Attraktionen des Schaustellergeschäfts.

Zwar hatte schon drei Jahr zuvor der amerikanische Erfinder Thomas Alva Edison ein „Cinetoskop“ genanntes Guckkastenkinos entwickelt und patentieren lassen, das in technischer Hinsicht wegbereitend war - Aufzeichnung von bewegten Aktionen mit Hilfe einer gleichmäßig ruckend durch den Aufnahmeapparat laufenden Filmschleife im berühmten 35mm Edison-Format - die Idee, das Ergebnis auf eine Leinwand zu projizieren und damit einem größeren Publikum gleichzeitig vorzuführen, hatte seine zu kurz kalkulierende Geschäftstüchtigkeit jedoch verhindert.<sup>1</sup>

Edisons „Cinetoskop“ gab die Initialzündung für viele kommerziell und wissenschaftlich Interessierte, die in einer Reihe von Ländern zeitgleich, aber unabhängig voneinander an der Perfektionierung des Systems arbeiteten und je nach Kapitalvermögen und öffentlichkeitsbezogener Arbeitsweise die Erfindung des Kinos für sich beanspruchten.

In Deutschland experimentierten daran so unterschiedliche Persönlichkeiten wie der Wissenschaftler Ottmar Anschütz, der Optiker Oskar Meißner, der Fotograf Guido Seeber und die Schausteller Max und Emil Skladanowsky<sup>2</sup>, in Frankreich die genannten Fotofabrikanten

---

<sup>1</sup> Das Kinetoskop bestand aus einer Art hüfthohem Schrank mit Federwerk und Sehschlitzen für eine Person. Nach Einwurf eines 5 cent-Stücks (Nickel) spulte sich eine Endlosschleife ab, die trotz der schnellen Bildfrequenz von 48B/Sek. Zeit genug bot, so zugkräftige Filmstreifen wie „Im Harem des Sultans“ und „Die Dame im Bad“ an den Mann zu bringen. Diese Form des Einzelbetrachtens hatte sicherlich ihre Vorzüge, immerhin brachten es Edisons Guckkästen bereits im Jahre 1894 auf Tageseinnahmen von 200 \$. Der schnelle Erfolg ließ das Interesse an einer Weiterentwicklung jedoch vorübergehend stagnieren. Vgl. auch Friedrich von Zglinicki: Der Weg des Films, Hildesheim, New York 1979, S. 202 ff

<sup>2</sup> Die Gebrüder Skladanowsky nehmen innerhalb des Erfinderreits eine exportierte Stellung ein. Nachweislich hatten sie bereits am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten eine öffentliche Projektion „lebender Bilder“ vor zahlendem Publikum

Louis und Auguste Lumière, in England der glücklose Tüftler William Friese-Green und die Fotografen Robert W. Paul und Birt Acres und in Amerika neben dem Erfindergenie Edison die weniger bekannten Ingenieure und Feinmechaniker Thomas Armat, Francis Jenkins und der später verhungerte Schausteller Jean Aimé LeRoy.

Noch heute bevorzugen die Filmhistoriker unterschiedlicher Nationen in der Regel die eigenen Landsleute, was den Ruhm der Erstaufführung oder wenigstens den „Löwenanteil“ an der Erfindung betrifft; tatsächlich aber waren eine Reihe von Einzelerfindungen aller Genannten und vieler vergessener, unbekannter Pioniere des Films gemeinsam notwendig, um eine zufriedenstellende Aufnahme und Projektion des Films so, wie wir ihn kennen, zu ermöglichen.

Dass im Allgemeinen die Gebrüder Lumière als Väter des Kinos genannt werden, beruht nicht zuletzt auf ihrer durch Kapitalkraft ermöglichten systematischen Auswertung der Erfindung. In den ersten achtzehn Monaten des Bestehens entfaltetem sie eine hektische Betriebsamkeit, schickten Kameramänner in aller Herren Länder zur Anfertigung von Dokumentaraufnahmen, organisierten Uraufführungen in den Hauptstädten Europas und schränkten die eigene Produktion von Filmen ebenso abrupt drastisch ein, nachdem sich herausstellte, dass der Vertrieb der Aufnahmeapparate eine risikofreiere Einnahmequelle darstellte. Der „Cinematographe Lumière“ besaß gegenüber seinem amerikanischen Gegenstück den Vorzug der Handlichkeit und der universellen Tauglichkeit. Edisons erste Kamera war untrennbar verbunden mit dem Aufnahmestudio („Black Maria“). Ein zweites, verbessertes und bewegliches Modell wog immerhin noch fünfhundert Pfund. Mit Lumières Apparat dagegen konnten Filme sowohl aufgenommen, kopiert und wieder projiziert werden.

---

abgehalten. Apparat und Filme scheinen jedoch so primitiv gewesen zu sein, dass der Eindruck entstand, man habe es mit nacheinander projizierten Reihenphotografien zu tun. Während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland erklärte man aus Prestigeerwägungen Max Skladanowsky zum Universalerfinder des Kinos. Diese zweifelhafte Würdigung hat bis heute eine unbefangene Untersuchung der Anfänge der Kinematographie belastet. Vgl. dazu auch: Ingolf Bannemann: Das Leben in voller Natürlichkeit vermittelt der Electricität, Hannover 1985, Friedrich von Zglinicki: Der Weg des Films, Hildesheim, New York 1979, S.232 ff sowie Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Das wandernde Bild, Berlin (West) 1979, S. 22 ff.

Die ersten Filmstreifen zeigten aufgrund ihrer technisch bedingten Kürze Aktionen von maximal einer Minute Dauer. Dabei stand die Kamera unbeweglich in einer gebührenden Distanz vom Geschehen und registrierte mühsam und wegen der geringen Filmempfindlichkeit im vollem Sonnenlicht, „Die Einfahrt eines Zuges im Bahnhof Le Ciotat“, „Arbeiter, die die Lumièrsche Fabrik verlassen“, „Fütterung eines Babys“, usw.: Kurze Szenen des alltäglichen Lebens, die man aufgrund der mangelnden Eingriffsmöglichkeit des Kameraoperators für „dokumentarisch“ halten kann. Aber natürlich wählt die Kamera bereits aus, fragmentiert, zeigt das, was im Hinblick auf die Zuschauer interessant und bald darauf lustig oder spannend zu sein verspricht.<sup>1</sup>

Unter den ersten Streifen ist auch eine offensichtlich gestellte Szene „L' Arroseur arrosé“: Hinter dem Rücken eines rasensprengenden Gärtners tritt ein junger Bursche auf den Schlauch; als dieser verwundert in die Mündung des Schlauches schaut, spritzt ihm das Wasser ins Gesicht. Der Vorgang ist so platziert, dass der Zuschauer von Anfang an mehr weiß als die handelnden Personen. Aus ihrem Fehlverhalten zieht er sein Vergnügen, da sein Informationsvorsprung den Verlauf antizipieren kann: Der Kern zukünftiger Filmkomödien ist geboren. Das Erfolgsrezept scheint so unfehlbare Wirkung zu haben, dass Lumières Filmsujets von allen Konkurrenten kopiert werden.<sup>2</sup>

Bereits 1896 schickt Lumière Kameraoperatoren nach Russland, Großbritannien, Amerika, Italien, Mexiko und Japan. Deren wochenschauartigen Bildimpressionen sind die ersten Filmzeugnisse wichtiger Tagesereignisse (Krönung des Zaren), fremder Kulturen (Japanische Kabuki-Inszenierung/Stierkampf in Mexiko) und Eindrücke von Landschaften, die der Masse der Zuschauer bislang allenfalls als imaginierte Schauplätze (trivial-) literarischer Handlungsorte bekannt sind, z.B. Promios „Gondelfahrt in Venedig“ und „Themsebrücke im Nebel“.

---

<sup>1</sup> Eine beispielhafte Aufstellung von Kurzspielfilmen enthält folgende Verleihhinweise: Indisches Militär (schöne Gestalten), Auf einer Vergnügungsfahrt nach Rügen bei Seegang (komisch), Radreifenlegung in einer Schmiede (schön), Ankunft eines Zuges mit gefangenen Buren in Indien, usw. aus: Messters Projektion: Neue Bestandsliste für gebrauchte Filme, Ausgabe Oktober 1906, zitiert aus: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): Das wandernde Bild, Berlin (West) 1979, S. 21

<sup>2</sup> vgl. Maurice Bardèche und Robert Brasillach: Histoire du Cinema, Paris 1964 , p.13: „Chaque maison concurrente produisait alors des séries qui sont les répliques l' une de l' autre. A „la sortie des Usines Lumière“, Gaumont répondait par une „Sortie des Usines Panhard et Lavassor“. ... Tous les grands producteurs de l'époque commencèrent par les mêmes films, refaisant dix „Arroseurs arrosé“, vingt „Courses de Sergents de ville“ ...

Anders als die tote Momentaufnahme des Lebens durch die Fotografie verspricht die Kinematographie nicht mehr und nicht weniger als eine Verdoppelung des Lebens selbst zu sein. Der Eindruck des Dokumentarischen beruht jedoch nicht auf der prinzipiellen Unfähigkeit der Kamera zu „lügen“, sondern, wie bei den ersten Daguerreotypen, auf dem noch nicht ausentwickelten Vermögen, gegen die technischen Einschränkungen der Aufnahmeapparatur wichtige Dinge so zu akzentuieren, dass sie sich als künstlich/künstlerische Folie gegen die schiere Präsenz des Vorhandenen durchsetzen können. Überall dort, wo Ernst oder rituelle Würde hergestellt werden soll, denunziert die Kamera in aller Unschuld die Absicht der Protagonisten, indem sie alle physischen Erscheinungen „demokratisiert“ und noch den unbedeutendsten Kieselstein in gleicher Schärfe abbildet wie die Hauptfiguren.

Gibt es ein Bild von surrealerer Komik, als die von einem Kameramann Lumières gedrehte Parade amerikanischer Polizeibeamter oder die japanischen Kabuki-Tänzer? Das Missverhältnis resultiert aus dem Wahrnehmungsstandort des Filmbetrachters, den die Veranstalter der New Yorker „Pride Parade“ nicht vorhersehen konnten. Das ausschnittshaften Fragment der Wirklichkeit beweist schon hier seine polarisierende Kraft: Was außerhalb seiner Einstellungsgränzen sich abspielt, verliert sofort jene ernste Bedeutung, die es erheischt, erscheint stattdessen als mangelhafte Koordination der Agierenden, die dem gleichmäßig ruhigen Blick der Kamera nicht standhalten können. So verwandelt der Filmstreifen die stolze New Yorker Polizeibrigade in eine Reihe „auf und ab tanzender Wassermelonen“, und die japanischen Samurao-Darsteller erscheinen entgegen ihrem konzentrierten Kampfesritual als planlos umherspringende Wichte.

1897 schränkt Lumière die Produktion eigener Kurzfilme ein und konzentriert sich auf den Verleih und Verkauf der Kameras und den zu längerer Vorfuhrdauer zusammengestellten Wochenschauen. Diese „Montage“ entbehrt jedoch noch jeder dramaturgischen Konsequenz; der Zusammenschnitt der Filmstreifen wurde lediglich nach thematischen Oberbegriffen, Komödie, Wochenschau, usw., vorgenommen. Eine Aufnahmeserie von den Krönungsfeierlichkeiten Zar Nikolaus II. aus dem Jahre 1896 scheint jedoch bereits im

Hinblick auf die spätere Zusammensetzung zu einem Filmganzen aufgenommen worden zu sein.<sup>1</sup>

Der Grund für Lumières Entscheidung zum Geschäftsrückzug ist der befürchtete und in den Metropolen bereits zu verzeichnende Rückgang des Besucheraufkommens, der zusammen mit einem Kinobrand (4.5.1897, „Bazar de la charité“), der 200 Todesopfer forderte, das Interesse an diesen einfachen Wirklichkeitsimitationen merklich abkühlen ließ.<sup>2</sup> Zudem hatte Edison den amerikanischen Markt durch Patente vor der europäischen Konkurrenz schützen können.

Mit einem geschäftlichen Engagement des Theaterbesitzers George Méliès beginnt der Siegeszug des Fiktionalen im Film. Zwar dreht er wie seine Konkurrenten zunächst schlichte Alltagsszenen, verlegt seine Produktion im Krisenjahr 1897 jedoch gänzlich ins Studio, wo er die Illusionsmittel der Bühnentechnik mit den ersten Filmtricks (Stopptrick/Überblendung) kombinierte, um ausschließlich fantastische Filme herzustellen.

In seinem frühesten, erhalten gebliebenen Streifen „Le Voyage dans la Lune“<sup>3</sup> (1902) teilt er die Filmerzählung bereits in mehrere Einstellungen auf; die Szenenbilder entsprechen in ihrer Abfolge den einzelnen Akten im Theater, wobei die Kamera das Geschehen unbeweglich aus dem Blickwinkel des „Herrn im Parkett“ aufzeichnet. Der Erfolg seiner Filme ist so überwältigend, dass seine Produktionsfirma „Star-Films“ trotz Edisons Monopolbestrebungen den Sprung in die USA bewerkstelligen kann. Das kurzlebige „wissenschaftliche Kuriosum“ expandiert zur einträchtigen Massenunterhaltungsware in

---

<sup>1</sup> vgl: Maurice Bardèche und Robert Brasillach: Histoire du Cinema, Paris 1964, S. 11: „parmi les scènes de rues, actualités ou reportages réalisés chez Lumière, on signale surtout les séries de bandes consacrées en 1896 au Couronnement du tsar Nicolas II... qui, mises bout à bout pour la projection, fournirent les premières exemples de montage.“

<sup>2</sup> An einer langfristigen kommerziellen Zukunft der Kinematographie hatte Louis Lumière von Anfang an gezweifelt. „Elle peut être exploitée quelque temps comme une curiosité scientifique, mais en dehors de cela, elle n’a aucun avenir commercial.“ a.a.O., S. 15. In einem Gespräch mit Georges Méliès, der ihm 50.000 Francs für die Erfindung bot. Die häufige Behauptung, das Kino sei in seiner Entstehung ein primitives Jahrmarktsvergnügen gewesen, muss also insofern modifiziert werden, als das Interesse des großstädtisch mittelständigen Publikums an den Lumièreschen Wochenschauen nach zwei Jahren nachließ und Filmstreifen dieser schlichten Machart anschließend zur „Resteverwertung“ in die Provinz abgegeben wurden. Ohne Méliès’ Erfindung der „Szenenregie“, die mittelbar in Zeccas, auf gutbürgerlichen Geschmack abzielende „Film d-Art“-Bewegung mündete, wäre sie dort ebenfalls zur Bedeutungslosigkeit verurteilt worden. Vgl. auch George Sadoul: Geschichte der Filmkunst, Frankfurt a. Main 1982, S. 39 ff

<sup>3</sup> In seinem Studio in Montreuil fertigte Méliès zwischen 1897-1914 ca. fünfhundert Spielfilme an, deren Qualität den Produktionssitz vorübergehend zum „Welthandelszentrum“ (Sadoul) für Filme werden ließ. „Le Voyage dans la Lune“, eine Adaption von Jules Vernes und H.G. Wells Weltraumabenteuer, bestand aus dreißig Szenen (vgl. dagegen die frühen Griffith-Filme „Adventures of Dolly“ (1908) 13 Einstellungen und „At the Altar“ (1909) 23 Einstellungen.

dem Moment, wo es sich frei macht von seiner Fixiertheit auf die Wiedergabe ungestellter Realität.<sup>1</sup>

Es ist kein Zufall, dass der Wechsel von der handwerklichen Herstellung der Filmstreifen zur industriellen, arbeitsteiligen Produktion und Distribution in Amerika forciert voranschreitet. Im Land mit der höchsten Immigrationsquote, der größten Sprachenvielfalt und dem größten Aufkommen an Billiglohnkräften entfaltet das neue, stumme Kommunikationsmedium eine kulturüberbrückende Integrationskraft. Die Einwanderer, die aufgrund der Sprachbarriere und des Geldmangels nicht an den traditionellen Kulturinstitutionen und -formen Schule, Zeitung, Theater usw., partizipieren können, „lernen“ die Eigenarten des Gastlandes und die Strukturen des Zusammenlebens aus Filmen, die in simplifizierender Weise die Normen öffentlicher Moral vorführen.

Das ist allerdings nicht als gezielte Bildungskampagne der Besitzenden gegenüber einem politisch schwer einzuschätzenden Potenzial an sozial Benachteiligten zu verstehen. Vielmehr bringt es die zielgruppenspezifische Nachfrage und die Konkurrenz der vielen kleinen Theaterbesitzer untereinander mit sich<sup>2</sup>, dass die kurzen Filmstreifen, sobald sie das Stadium bloßer Rekapitulation ungestellter Wirklichkeit hinter sich gelassen haben, teilweise offen Sympathie für das Anliegen der „kleinen Leute“ zeigen. So weist der amerikanische Filmhistoriker Lewis Jacobs auf die Sozialkritik in den frühen „One-Reelern“ (zur Länge einer Filmspule zusammengeschnittene Filmstreifen mit einer Laufzeit von 10-15 Minuten) von Edwin S. Porter (1870-1941), der als Kameramann bei Edison arbeitete hin:

„Pointing the way to cinematic art, the content of Porter's films was seasoned with a strong social feeling. Porter's interest in the streets and their humanity affected his technique and accounted partly for the

---

<sup>1</sup> Zur Zeit der „Voyage dans la Lune“ zeigten zwei große Music-Halls in Frankreich Wochenschauen. „Die großen Dufayel-Warenhäuser eröffneten einen Filmvorführraum, um die Kunden in ihre Möbelausstellungen zu locken. Doch die Abneigung gegen den Film war so groß geworden, daß man die Freikarten in die Häuser tragen und den Austrägern für jeden wirklich besetzten Platz eine Prämie versprechen mußte.“ (Sadoul, S. 42)

Dass Méliès' Konzept die Rettung für die kommerzielle Filmaufführung bedeutete, betonte auch der erste amerikanische „Star-Regisseur“ Edwin S. Porter, der für Edison arbeitete: „From laboratory examination of some of the popular films of the French pioneer director, George Méliès - trick films like „A Trip to the Moon“ - I came to the conclusion, that a picture telling a story in continuity form might draw the customers back to the theatres and set to work in this direction“, in: David A. Cook: A History of the Narrative Film“, New York, London 1981, S. 20.

<sup>2</sup> Anders als in Europa waren die Abspelstätten der Filme hier in der Regel in festen Häusern untergebracht. Die „Cinemascope Parlors“ und später die „Nickelodeons“ waren Vergnügungsläden („Penny Arcades“), die sich mit der Zeit auf diese Unterhaltungsware spezialisierten und sich zu ständigen Kinos auswuchsen. Zur Struktur der frühen Kinobetriebe vgl. auch Dieter Prokop: Soziologie des Films, Frankfurt a. Main, 1982 S. 25 ff

popularity of his productions. Alert and sharply critical, he sympathized with the poor consciously agitated for social justice.“<sup>1</sup>

Porter orientierte sich an der narrativen Szenenbildfolge von Méliès, benutzte jedoch keine Theaterdekorationen, sondern kombinierte Filmeinstellungen, die als Wochenschaumaterial bereits abgedreht waren, mit „staged scenes“, hinzugefügten Spielhandlungen, um die „dokumentarischen“ Aufnahmen zu dramatisieren. Sein 1902 so entstandener Film „Life of an American Fireman“ gilt als frühestes Beispiel dramaturgisch bewusst angewandter Montage<sup>2</sup>, „a fiction constructed from recordings of empirically real events“<sup>3</sup>. Sieben Einstellungen, darunter bereits die Nahaufnahme einer Hand, die den Feuermelder betätigt, zeigen die Rettungsaktion einer Frau und ihres Kindes aus einem brennenden Haus. Der Zusammenschritt vom Archivmaterial einer Feuerwehrrübung und die nachträglich inszenierte Handlung verschmolzen für den Betrachter zu einer bruchlosen Aktion, die bald das Innere des brennenden Hauses zeigte, dann wieder nach draußen sprang, um die Bemühungen der Retter einzufangen, deren selbstloser Einsatz zum guten Ausgang der Geschichte verhalfen.<sup>4</sup>

Ein Jahr später entstand Porters „The Great Train Robbery“: Vierzehn ausschließlich inszenierte Szenen mit einer beachtlichen Lauflänge von zwölf Minuten stellen den Prototyp einer neuen Filmgattung dar, den „Western“. Zwar entsprechen die Einstellungen inhaltlich immer noch jeweils einer Theaterszene, „1. Interior of Railroad Telegraph-Office“, „2. Railroad Watertower“, „3. Interior of Express Car“, usw.<sup>5</sup> Sie sind jedoch so aneinandergehängt, dass parallele Handlungsverläufe und Verfolgungsjagden den Zuschauer im

---

<sup>1</sup> Jacobs, Lewis: *The rise of the American Film*, New York 1968 (1939), S. 51

<sup>2</sup> Tatsächlich war weder das Sujet ungewöhnlich (Polizei- und Feuerwehreinsätze gehörten aufgrund ihrer starken physischen Eindrücke zum Standardrepertoire), noch die technisch innovative Zusammenfügung der Filmstreifen wirklich neu. Ein beispielhafter Vorläufer war die britische „Schule von Brighthon“, die bereits 1901 einen parallel erzählenden Spielfilm inszenierte, „Attack on a China Mission“. Vgl. George Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*, Frankfurt a. Main 1982, S. 45 ff, sowie Davon A. Cook: *A History of Narrative Film*, New York, London 1981, S. 19

<sup>3</sup> Cook, David A.: *A History of Narrative Film* New York, London 1981, S. 20. Diese Definition schlägt Cook zur Charakterisierung eines Films mit gespielter Handlung vor.

<sup>4</sup> Der Verleihkatalog von „Edisons Company“ führt sieben Szenen auf (Lewis Jacobs, S. 38 f), eine 1944 wiederaufgefundene Kopie besitzt demgegenüber zwanzig Einstellungen, in denen die Handlung also weiter unterschritten ist. (David A. Cook, S. 22f), Diese „cross-cut version“ ist vermutlich jedoch erst nachträglich entstanden, da eine derart schnelle Montage, 20 Einstellungen bei einer Laufzeit von sechs Minuten, sehr unwahrscheinlich ist.

<sup>5</sup> Jacobs, Lewis: *The Rise of the American Film* New York 1968, S. 43 ff

Ungewissen über den Ausgang des Geschehens halten. Am Ende schießt Barnes, der Anführer der Gangsterbande, obwohl er eigentlich schon tot ist, in einer Naheinstellung direkt von der Leinwand herunter ins Publikum<sup>1</sup>. Ein Bild, das den Wechsel im stummen Dialog zwischen Film und Zuschauer sinnfällig charakterisiert; es symbolisiert die Verwandlung des distanziert begutachtenden Betrachters in einen, der vom Geschehen auf der Leinwand überrumpelt wird und ihm gefühlsmäßig ausgeliefert ist. „The Great Train Robbery“ wird zur „Bibel für alle Filmschaffenden, bis Griffiths Filme das Schnittprinzip weiterentwickeln.“<sup>2</sup>



Abb. 11  
Schlusseinstellung „The Great Trainrobbery“, USA 1903  
Quelle: Moving Image Archive

Die ersten ständigen Filmtheater können allein von den Einnahmen aus Porters Film existieren, und der immense Gewinn heizt den Gründungsboom von Abspielstätten und Produktionsfirmen heftig an. Zwischen 1905 und 1910 erhöht sich die Zahl der Geschäftsbetriebe, die ausschließlich Filme zeigen, von zehn auf zehntausend.<sup>3</sup>

Hatten 1899 offiziell nur zehn Filmgesellschaften existiert, die sich mit Edison patentrechtlich arrangiert hatten, so stürzte sich nun eine Vielzahl von kleinen Geschäftsleuten und Abenteurern auf das erfolgsversprechende Gewerbe, gründete Ein-Personen-Unternehmen<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Edison war von der Wirkung dieser Filmeinstellung so begeistert, dass er den Verleihern ihren Einsatz sowohl am Anfang, als auch am Schluss, oder mehrfach empfahl, ohne Rücksicht auf das Erzählkontinuum. Vgl. Lewis Jacobs, S. 46

<sup>2</sup> a.a.O., S. 43 ff

<sup>3</sup> Riess, Curt: Die Geburt der Illusion, München 1980, S. 27

<sup>4</sup> Die Produktionskosten für einen ca. normalen 10 Minuten dauernden Film betragen ca. 200 \$; Zur Gründung einer Filmgesellschaft genügte ein Kapital von 3.000 \$, wie im Fall der von Kessel Baumann gegründeten „Keystone Comedies“. Vgl. George Sadoul Geschichte der Filmkunst, Frankfurt a.Main 1982,S.104

und kurbelten als Regisseur, Kameramann, Drehbuchautor und Produzent zugleich in Hinterzimmer-Studios oder auf Häuserdächern kurze Filmstreifen ab. Deren künstlerische Qualität fiel allerdings bescheiden aus.<sup>1</sup>

Die schnelle Amortisation der Produktionskosten führte zu einer Situation unkontrollierter Konkurrenz zwischen den etablierten Firmen - 1909 gründeten die Edison Company, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Phaté und Méliès die Motion Picture Patent Company (M.P.P.C.), um den Markt von der Herstellung bis zur Ausführung der Filme zu monopolisieren - und den „Unabhängigen“, deren Produktionen jedoch bereitwillig von William Fox und Carl Laemmle, zwei Verleihern, die sich der Trustbildung widersetzt hatten, gespielt wurden.<sup>2</sup>

Der mit allen Mitteln geführte Kampf zwischen der MPPC und den „Unabhängigen“ - mit Billigung Edisons führte eine Privatarmee angeheuerter Schläger einen Vernichtungsfeldzug gegen alle nicht der Organisation angehörende Filmschaffenden<sup>3</sup> - ist kennzeichnend für die erste Etappe in Griffith filmischen Schaffen. Nicht zuletzt die ständige Herausforderung der Patentcompany durch die Unabhängigen schaffte eine Atmosphäre, die trotz aller finanziellen Absicherungsinteressen teilweise offen war für innovative Schübe. So wurde in diesen Jahren in verbesserte Studioteknik investiert, die Spezifizierung der Aufgabenbereiche Produzent, Drehbuchautor, Kameramann, Regisseur usw. schritt voran, Produktions- und Verleihmaterial wurde standardisiert, und man war sogar erstmals bereit, die bescheidenen finanziellen Budgets zu erhöhen.

---

<sup>1</sup> George Sadoul vermutet als Grund der Filmkrise in den Jahren 1907-1908 eine Themenkrise, die die Konkurrenten zur Wiederholung bereits bewährter Muster greifen lässt, obwohl das Publikum der ewigen „wilden Verfolgungen mit Ammen, beinlosen Krüppeln und Gendarmen“ und den „Express-Melodramen“, in denen die Gräfin heiratet, ihr Kind verliert, sich ins Wasser wirft, von einem bärtigen Savoyarden gerettet wird und nach 18 Jahren ihre Tochter wiederfindet, die sie an ihrem Wäschezeichen erkennt“, müde ist. A.a.O., S. 78

<sup>2</sup> Die juristischen Bemühungen dieser beiden Verleiher führen schließlich zur Anerkennung der „Unabhängigen“ und zur Verurteilung der MPPC, die unter das Anti-Trust-Gesetz fallen. Vgl. auch Dieter Prokop: Soziologie des Films, Frankfurt a. Main; 1982, S. 48f

<sup>3</sup> „In Entwicklungsbecken geschüttete Säuren zerstörten die Negative, Aufnahmeapparate flogen in die Luft, wirkliche Kugeln flogen den Cowboydarstellern um die Ohren, unter der Komparserie provozierte Schlägereien führten zu Verletzungen und Todesfällen.“ (George Sadoul: Geschichte der Filmkunst Frankfurt a. Main 1982, S. 104 f  
Auf lebenswürdige Weise stellt der Film „Nickelodeon“ von Peter Bogdanovitch (USA 1974) die harten Anfangsjahre der Kinematographie und den Patentkrieg dar.

Als Folge dieser zusätzlichen Investitionen wurde auch der erfolg- und mittellose Schauspieler, Schriftsteller und Gelegenheitslandarbeiter David Wark Griffith bei der bereits 1894 gegründeten „American Mutoscope and Biograph Company“ als Regisseur eingestellt.

### 3. D.W. GRIFFITH / Biografisches I

David Wark Griffith wurde am 22. Januar 1875 als jüngster Sohn von sieben Kindern des verarmten Südstaaten Kavallerie-Offiziers und Regionalpolitikers Colonel Jacob Griffith auf Oldham Countyfarm in der Nähe von Centerfield, Kentucky geboren.<sup>1</sup> Die Familie hatte im amerikanischen Bürgerkrieg (1859-1865) ihren Besitz verloren und lebte in bescheidenen Verhältnissen. Die Erzählungen des Vaters vom „alten Süden“ und dem Krieg sowie die Pflege literarischer Kultur - gegen Abend rezitierte der Colonel vor versammelter Familie mit deklamatorischen Pathos Stellen aus der Bibel, Shakespeare oder sogar die vergleichsweise modernen Dichter Edgar Ellen Poe und Charles Dickens - gehörten zu den ersten Eindrücken, die sich dem jungen Griffith einprägten und in ihm später den Wunsch auslösten, die Wahrheit über den Bürgerkrieg und der anschließende „Reconstruction Period“ zu zeigen.

„One could not find the sufferings of our family and our friends, the dreadful poverty and hardships during the war and for many years after - in the Yankee-written history we read in school. From all this was born a burning determination to tell some day our side of the story to the world.“<sup>2</sup>

Als sein Vater 1889 starb, übersiedelte die Familie auf eine Kleinstfarm nach Shelby County, Kentucky. Zur Existenzsicherung mussten nun auch die jüngeren Geschwister mitarbeiten.

„Those were the busy days: Up before daylight and milking the cows; general chores around the house and then a two-and-a-half mile tramp to school“<sup>3</sup>.

Zwei Jahre später wurde der unrentable Betrieb wieder aufgegeben, und die Familie fand in der nächstgelegenen größeren Stadt Louisville eine Bleibe. Im Alter von fünfzehn Jahren

---

<sup>1</sup> In seiner unvollendeten Autobiographie lässt Griffith seinen Vater zum Brigadegeneral der First Kentucky Cavalry avancieren und leitet seinen Familienstammbaum von einem besitz- und heimatvertriebenen englischen Adligen, Lord of Brayington, her. Der Filmhistoriker Robert M. Henderson hat in seinem Standardwerk „D.W. Griffith, His Life and Work“, New York 1972, dankenswerter Weise viele dieser Übertreibungen korrigiert. Siehe dort das Kapitel: All the Griffith, together, S. 16-30.

<sup>2</sup> D.W. Griffith. Unveröffentlichte Autobiographie, in: James Hart: The man who invented Hollywood, Louisville (Kentucky) 1972, S. 26

1939 begann Griffith mit Unterstützung eines Journalisten seine Memoiren niederzuschreiben, brach dann das Projekt jedoch unvermittelt ab. Die Manuskripte umfassen seine Jugenderinnerungen und, immer wieder unterbrochen von weitausholenden Bemerkungen über berühmte Zeitgenossen mit denen er verkehrte, die Zeit bis 1915, einschließlich der Dreharbeiten zu „Birth of A Nation“. Die Phase der Misserfolge und des Abstiegs sind ausgeklammert.

<sup>3</sup> D.W. Griffith. Unveröffentlichte Autobiografie, in: James Hart: The man who invented Hollywood, Louisville (Kentucky) 1972, S. 35

beendete David seine Schulzeit, jobbte als Botenjunge, Fahrstuhlführer, Weinvertreter, bis er eine festere Anstellung in „Flexner’s Bookstore“ bekam. Hier traf sich ein literarischer Zirkel, „such namens as James Withcomb Riley; Mary Johnson, author of „To Have and to Hold“; Adolphe Clauber, ... who later became dramatic critic of The New York Times ..“, in deren Atmosphäre Griffith seinen Wunsch entwickelte, Schauspieler zu werden, während er die Zeit damit zubrachte, die Bücher zu lesen, die er abstauben sollte.<sup>1</sup>

In Louisville gab es neben „burlesque theaters“, wo Kämpfe zwischen Preisboxern ausgetragen wurden und Kraftmenschen auftraten, das „Fourth Avenue Theatre“ für aktionsreiche Komödien und Melodramen und, für gehobene Ansprüche, das „Macauley’s Theatre“. Hier gastierten die besten Schauspieltruppen und sogar Operettenaufführungen waren möglich. Griffith war von den Vorstellungen so begeistert, dass er beim örtlichen Musiklehrer Stimmunterricht nahm, der ihm zumindest ein „kraftvolles“ Organ bescheinigte. Zusammen mit seiner beeindruckenden Größe brachte ihm dieser Unterricht im Alter von siebzehn Jahren seine erste Rolle bei den „Twilight Revelers“ ein. Diese Truppe zog über die umliegenden Dörfer und Kleinstädtchen und versuchte, mit Shakespeare-Adaptionen Ansehen zu gewinnen. Dieses und die Überzahl der folgenden Engagements endeten scheinbar jedoch regelmäßig mit einem finanziellen Fiasko.<sup>2</sup>

Gelegentlich in kleinen Sprechrollen, häufiger als Statist tourte Griffith mit unterschiedlichen Theatergruppen durch die Vereinigten Staaten. Dabei lernte er die Schauspielerin Linda Avridson kennen, heiratete sie 1906 und hatte erstmals einen zumindest finanziellen Erfolg, als der bekannte Theaterproduzent James Hackett ihm unerwartet 1.000 \$ für das Theaterstück „A Fool and a Girl“ zahlte.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> „It was my job to dust off the rows of book shelved in the store, but the only ones that got well cleaned were those near the table where mighty discussions were under way. ... David, I don’t blame you for wanting to read the books, but don’t you think you should give a little time to dusting them, too at least, during working hours?“, a.a.O., S. 43

<sup>2</sup> Die Anfangsjahre von Griffith Schauspielerlaufbahn sind unklar. Offenbar war es nicht ungewöhnlich, dass sich Theatergruppen bereits während der Tournee auflösten und verschwanden, ohne die Hotelrechnung zu bezahlen. (Vgl. Griffith: unveröffentlichte Autobiographie, in: James Hart: The Man who invented Hollywood, Louisville (Kentucky) 1972, S. 49 f

<sup>3</sup> In der Erinnerung von Linda Avridson Griffith betrug die Summe 700 \$ und basierte auf einem Stoff, den Griffith als Hopfenpflücker im Vorjahr entwickelt hatte. Vgl. Linda Avridson Griffith: When the Movies were young“ New York 1969, S. 23

Der Misserfolg der Aufführung war ausschlaggebend für Griffith, sich in einem anderen Berufszweig zu orientieren. Mit einem Drehbuch, einem Plagiat von Puccinis „Tosca“ stellte er sich auf Anraten von Schauspielern 1907 Edisons Chefkameramann Edwin S. Porter vor. Dieser lehnte das Szenario zwar ab, bot Griffith ersatzweise jedoch eine Filmrolle an. In „Rescued from an Eagle's Nest“ spielte Griffith für die übliche Tagesgage von \$ 5 einen furchtlosen Bergsteiger, der ein von Adlern geraubtes Kind aus der Felshöhe rettet. Über das Ergebnis von Griffith schauspielerischen Leistungen kann man sich leider kein genaues Bild mehr machen. Dieser ca. siebenminütige Streifen sowie einige weitere Rollen, die er vor der Kamera spielte, sind nur als Standfotos erhalten geblieben. Während Griffith in seinen Erinnerungen dieses Intermezzo bei der Edison-Company überspringt, verwechselt seine Frau Linda-Avridson Griffith die Rolle mit späteren Auftritten bei der Biograph.

Der Filmhistoriker Robert M. Henderson schließlich vermutet in der Lächerlichkeit dieses dramatischen Streifens die Ursache für Griffiths Wechsel zur „American Mutoscope and Biograph Company“ (im folgenden kurz „Biograph“). Da Porter sich auch weiterhin nicht an Drehbücher interessiert zeigte, suchte Griffith bald darauf die immerhin zweitälteste Filmgesellschaft auf, um sich als Autor oder Darsteller zu bewerben. Er spielte nachweislich in dem Biograph-Streifen „When Knights were bold“ und vermutlich noch in elf weiteren Ein-Tages-Produktionen, bis man sich aufgrund seiner „Leistungen“ entschloss, ihm eine Regiearbeit anzubieten.

Gottlieb Wilhelm (Billy) Bitzer, einer von Biographs dienstältesten Kameramännern, beschrieb die erste Begegnung mit dem kommenden Filmregisseur in seinen Memoiren sehr skeptisch:

„At the time of our Biograph discontent, an young actor was making his way into pictures. The first professionell name he used was Lawrence Carter, and later it became Lawrence or Larry Griffith. My attention was directed to him because one day I was called on the carpet for having allowed him to be photographed in such a manner that he seemed to have three or four arms instead of the usual two. The fault was not mine, but his. He acted with so many gestures because, I later learned, that been his stage style in costume dramas ...

The second time I encountered him, he overacted the part of a bartender. He asked my advice about directing work. I advised him against it, for I couldn't see, how a man who wasn't a passable actor could direct a flock of geese. I also told him if he tried for director and didn't make good his acting career in our studio would be over.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bitzer, Gottlieb Wilhelm: Billy Bitzer, His Story, Toronto 1973, S. 63

### 3.1 Die Biograph Filme von David Wark Griffith

Zwischen Juli 1908 und Sommer 1913 drehte Griffith für die American Mutoscope and Biograph-Company“ ca. 440-450 Einakter<sup>1</sup>: Filme, die mit einem Budget von 150 \$ - 200 \$ an ein bis zwei Tagen abgedreht wurden, sowie eine kleine Anzahl von „Mehraktern“ wie „The Massacre (1912)“, „The Battle at Eldersbush Gulch“ (1913) „Brute Force“ (1913) und, mit vier Filmspulen Laufzeit eine ungeheure Herausforderung für die Produzenten der Biograph, „Judith of Bethulia“ (1913). Während sich seine Filme zu Beginn seiner Tätigkeit kaum von denen anderer Regisseure unterschieden - weder die gelegentliche Verwendung unterschiedlicher Einstellungsgrößen noch die später unter seinem Namen bekannt gewordene Parallelmontage mit der klassischen „Griffith-last-minute-rescue“ können als seine Erfindung betrachtet werden - besitzen die Filme aus den Jahren 1911 - 1913 bereits alle Stilmittel, aus denen später sein großer Erfolg „Birth of a Nation“ erwachsen wird. Bei seinem Ausscheiden aus der Firma reklamierte er sämtliche narrativen Schnitt- und Inszenierungsmethoden als Eigenentwicklungen. Eine, von seinem Rechtsanwalt Albert H.T. Banzhaf lancierte Zeitungsanzeige zählte ca. 150 Filmtitel auf und betont deren außergewöhnliche Qualität:

„D.W. GRIFFITH / Producer of all great Biograph successes, revolutionizing Motion Picture Drama and founding the modern technique of the art.

Included the innovations which he introduce and which are now generally followed by the most advanced producers, are: The large or close-up figures, distant views as represented first in Ramona (Einakter, gedreht am 1. und 2.4.1910, Anmerk.des Verf.), the „switchback“, sustained suspense, the „fade out“, and restraint in expression, raising moving-picture acting to the higher plane which has won for our recognition as a genuine art.

For two years from the summer of 1908, Mr. Griffith personally directed all Biograph productions and directed the more important features until Oc. 1, 1913 ...“<sup>2</sup>

Tatsächlich kopierte er „close-ups“ (Nahaufnahmen) und Handlungsparallelisierungen aus Filmen von der Konkurrenz und besprach Neuerungen wie „iris shot“ (kreisförmige

---

<sup>1</sup> Die Angabe folgt einer Aufstellung, die Katherine Stone aus Produktionsunterlagen der Biograph und den zu Patentrechtszwecken im United States Copyright Office, (Washington) hinterlegten Papierrollenabzüge der Filme, anfertigte. In: Iris Barry: D.W. Griffith, American Film Master, New York 1965, S. 40 f. Eine spätere Publikation schätzt die Anzahl etwas geringer ein: „... 350 films known to have been directed by D.W. Griffith.“ In: Kemp R. Niver: D.W. Griffith. His Biograph Films in Perspective, Los Angeles 1974; S. i (Vorwort)

<sup>2</sup> Banzhaf, Albert H.T.: Zeitungsanzeige in: The New York Dramatic Mirror, vom 3.12.1913, zitiert aus: Lewis Jacobs: The Rise of the American Filmindustry, New York 1968, S. 117. Auffällig ist das Erscheinen seiner richtigen Vornameninitialien D.W. Griffith statt „Lawrence“ oder Larry“, was sein gewandeltes Selbstverständnis gegenüber der gering geachteten Filmkunst belegt.

Bildblende) und „fade out“ (Abblende) grundsätzlich mit seinem ständigen Kameramann Billy Bitzer, dessen Anteil nur selten gewürdigt wird. In seiner Autobiographie weist Bitzer darauf hin, dass weder er noch Griffith die Abblende erfunden hatten sondern George Méliès.

„No doubt about it, we had seen the fade-out in the early Méliès pictures and forgotten about it ... After being hailed as the originator of various photographic effects, I had the wind taken out of my sails completely when I found there had been others <originating> the same things. Now I wish to make amends and say we did not create the fadeout. I believe it really was Méliès.“<sup>1</sup>

Sein viel gerühmter Film „The Lonely Villa“ (1909), in dem er zum ersten Mal einen parallelen Handlungsverlauf inszeniert, ist ein zum Teil szenengenaues Remake eines älteren Pathé-Films, „Le Docteur du Chateau“ (Frankreich 1908). Im Inneren eines Landhauses verstecken sich Mutter und Töchter vor eindringenden Banditen. Der außerhalb weilende Ehemann kann jedoch noch telefonisch alarmiert werden und eilt mit einem Automobil zur Rettung heran, während die Gesetzesbrecher Tür um Tür aufbrechen. Die augenfällige Korrespondenz dieser Streifen ist kein Zufall. Mack Sennett, der ebenfalls für Biograph arbeitete, hatte die „story“ an Griffith verkauft; der Film lief aber auch bereits ab Mai 1908 in den New Yorker Kinos unter dem Titel „The Narrow Escape“.<sup>2</sup>

Ähnlich, wie schon bei Porter's „Life of an American Fireman“ entstand die Notwendigkeit von Parallelisierungen aus dem Gegensatz von „Außen“ und „Innen“. Um eine Rettung plausibel herbeizuführen, musste das Herannahen der Hilfe von außen gezeigt werden, während das Drama sich innen zuspitzte. Die klaustrophobischen Ängste, der Verlust der schützenden Privatsphäre der Wohnung, die Zimmer für Zimmer bis zum imaginierten Zentrum aufgebrochen wird, trägt bisweilen unfreiwillig komische Züge. In „The lonely Villa“, wie auch in „The Lonedale Operator“ (1911) und vielen weiteren Produktionen arbeiten sich

---

<sup>1</sup> Bitzer, Gottlob-Wilhelm: Billy Bitzer, His Story, Toronto 1973 S. 54

<sup>2</sup> Vgl. Barry Salts Artikel in Sight & Sound: The Physician of the Castle“ in: Penelope Huston (Hrsg.): Sight & Sound, International Film Quarterly. Autumn 1985, S. 284 ff „The most striking thing about „The Physician of the Castle“, a Pathé- film from early 1908, is the extent to which it anticipates many of D.W. Griffith's methods of film construction. To a few people already in the know, however, „The Physician of the Castle“ will only be a small surprise, because they have seen other films made between 1906-1908, mostly by the Pathé company, which show earlier stages in the development of crosscutting between parallel actions. In fact, we know that Griffith saw at least one of these Pathé films... because his 1908 film „The Curtain Pole“ ist fairly closely based on it.“

die Einbrecher solange erfolglos an den diversen Türen im Vorfeld ab, statt einfach das Fenster einzuschlagen, bis sie vor der alles entscheidenden Pforte von dem Ehemann, Verlobten oder Freund der jeweils eingeschlossenen Dame gestellt werden. Wollte man dieses Konstrukt psychologisch deuten, so liegt die Vorstellung von der verhinderten, unrechtmäßigen, außerehelichen Penetration nahe. Griffith' favorisierte Schauspielerinnen Lillian Gish, Mary Pickford, Blanche Sweet usw. waren grundsätzlich vom Typus „verfolgte Unschuld“.

Griffith, der sehr häufig ins Kino ging, teils um die Reaktion des Publikums auf seine Filme zu überprüfen, teils um die Produkte anderer Regisseure zu begutachten<sup>1</sup>, war über den Stand der filmtechnischen Entwicklungen bestens informiert, und so erscheint die Zuordnung innovativer Techniken innerhalb der ersten fünf Biograph Jahre notwendig willkürlich. Dennoch müssen die Produktionen herausragend gewesen sein, denn die Nachfrage nach Biograph-Pictures stieg in den Jahren bis 1914 sprunghaft an. Und das, obwohl weder der Name des Regisseurs noch der der Schauspieler wurden anfänglich im Vorspann angegeben, um Gagenforderungen von vornherein zu drosseln.

„In 1908 Biograph was producing about one 10-minute film feature per week, plus the little flip card Mutoscopes with a running time of not more than two minutes each. Biographes total sale of each feature was perhaps six to ten prints, but shortly after Griffith became their director, Biograph joined the Patents Group, thus extending their sales outlets, and both Biograph an Griffith were on their way. By the time he left the company, he had tripled their output, became the highest paid man in the industry and Biograph was selling more prints than any other motion picture Company of the time.“<sup>2</sup>

1914, nach Griffith Wechsel zur „Mutuel Company“, brachte Biograph seine Filme „Battle at Eldersbush Gulch“ (2 Akte) und „Judith of Bethulia“ (4 Akte) heraus; 1915 meldete die Firma Konkurs an. Einige Wegemarken in der umstrittenen filmsprachlichen Entwicklung hält Hartmut Bitomsky fest:

---

<sup>1</sup> Bitzer, Gottlob Wilhelm: Billy Bitzer, His Story Toronto 1973, S. 68

<sup>2</sup> Niver, Kemp R.: D.W. Griffith /His Biograph Films in Perspective, Los Angeles 1974, S.iii (Vorwort)

„1908

THE ADVENTURES OF DOLLIE, Einfügung einer Rückblende (switchback)

THE FATAL HOUR, alternierende Szenen (Verfolgung-Rettung)

FOR LOVE OF GOLD, Unterscheidung einer Szene in mehrere (amerikanische) Einstellungen (Gegenschuß)

AFTER MANY YEARS, Großaufnahme eines Gesichts

1909

THE LONELY VILLA, crosscutting von alternierenden Einstellungen in einer last-minute rescue

1910

RAMONA, Panorama (weite Anmerk.des Verf.) Totale, (large distant view)

THE THREAD OF DESTINY, Großaufnahme von Dingen

1911

THE LONEDALE OPERATOR, crosscutting von drei parallelen Szenen in einer last-minute-rescue

1912 MAN'S GENESIS - Auf- und Ablendung innerhalb einer Rahmenerzählung.“<sup>1</sup>

Dagegen betont George Sadoul:

„Aber bis 1911, was immer auch darüber geschrieben wurde, scheint Griffith alle seine Szenen in Totaleinstellungen behandelt zu haben. ...

Seine Originalität zeigte sich in Versuchen mit dem Wechselschnitt, jedoch nicht in der Aufgliederung ein und derselben Szene in eine Reihe von Einstellungen (Corner in Wheat) . Man hatte Unrecht zu behaupten, er habe in „For Love of Gold“ Großaufnahmen verwendet. Seine Versuche mit Kunstlicht, die nach denen seiner Rivalen erfolgten, blieben in den Anfangsgründen stecken.“<sup>2</sup>

Jenseits der fruchtlosen Diskussion der Urheberschaft räumen jedoch alle Filmhistoriker ein, dass Griffith diese Stilmittel systematisierte und meisterlich anwendete: „. . . absolute priority in these matter is of very little interest; what counts in art is not who did it first but who did it best.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Bitomsky, Hartmut: FILM-GESCHICHTE, in: Filmkritiker Kooperative (Hrsg.): FILMKRITIK Nr. 220/ April 1975 „D.W. Griffith“, München 1975, S. 161

<sup>2</sup> Sadoul, George: Geschichte der Filmkunst, Frankfurt a. Main 1982, S. 107  
Das reichhaltige Bildmaterial, das Kemp R. Niver zu fünfzig Biograph-Filmen vom Griffith zusammengetragen hat, bestätigt Sadouls Ansicht. Vgl. Kemp R. Niver: D.W. Griffith: His Biographfilms in perspective, Los Angeles 1974, S. 8

<sup>3</sup> Wagenknecht, Edward: The Films of D.W. Griffith, New York 1975, S. 17

### 3.2. Filmeinstellungsgrößen am Beispiel von Griffith' „The Lonedale Operator“ (USA 1911)

Das ausschnittshafte Fragment, das die Kamera produziert, wird technisch definiert als Einzel- oder Phasenbild. Je nach Aufnahmegeschwindigkeit und Projektion (12 - 25 /Sek.) entsteht eine erkennbare Bewegungseinheit. Solange sie nicht durch einen Schnitt unterbrochen wird, bildet sie die kleinste Einheit des Films, die Einstellung.<sup>1</sup> Einstellungen lassen sich hinsichtlich ihrer Nähe zum dargestellten Objekt unterscheiden und klassifizieren.

WEITE TOTALE	(WT)	Erfassung eines sehr großen Panoramaraumes
TOTALE	(T)	Großer Bildraum, in dem z.B. Personengruppen in einer Landschaft oder einem großen Raum erkennbar sind.
HALBNAHE	(HN)	Ca. 2/3 (Kopf bis Knie) einer Person sind sichtbar. Gestik und Mimik sind deutlich erkennbar.
AMERIKANISCHE	(A)	Personen sind ca. von der Höhe ihrer Oberschenkel an aufwärts sichtbar (wichtig im Western, damit man die Colts im Halfter sehen kann).
NAH	(N)	Brustbild einer Person. Verhaltene Spiel ermöglicht feinere Ausdrucksnuancen.
GROß	(G)	Kopf einer Person bis max. Schulteransatz sind sichtbar.
DETAIL	(D)	Stark vergrößerte Ansicht eines Körper- oder Gegenstandsteils.

Diese Einstellungsgrößen sind als Richtwerte zu verstehen. In der Praxis können die Übergänge zwischen Halbtotale und - Totale, Halbnahe - Amerikanische usw. durch die Bewegungen der Schauspieler oder der Kamera innerhalb der Einstellungen variieren. Die entwickelte Verwendung unterschiedlicher Einstellungsgrößen lässt sich an „The Lonedale Operator“ (USA 1911) exemplarisch ablesen. Die halbnahen bis totalen Einstellungen verschaffen Orientierung im Raum und einen Überblick über die physischen Aktionen. Dichtere Einstellungen werden verwendet, um die Gefühlsregungen der Darsteller ohne das übertriebene „overacting“ zu zeigen. Eine historisch frühe Detailaufnahme (vgl. letztes Szenenbild, S. 54) deckt die Ursache eines dramaturgisch organisierten Missverständnisses auf. Diese Einstellung funktioniert nur im Kontext der gelenkten Wahrnehmung der Betrachter. Die Diebe hätten die Verwechslung von ihrem Standpunkt aus durchschauen müssen, freilich nicht der Zuschauer vor der Leinwand.

---

<sup>1</sup> Kendorfer, Pierre: Dumonts Lehrbuch der Filmgestaltung; Köln 1984; S. 76



1. FILMTITEL



2. TOTALE  
Blanche Sweet (Telegraphistin) turtelt mit ihrem Verlobten, dem Lokführer. Der filmische Raum wird etabliert, die Figuren eingeführt.



3. AMERIKANISCHE  
Die dichte Einstellung erlaubt das Mienenspiel der Darsteller zu zeigen. Die beiden sind ein Liebespaar.



4. TOTALE  
Der Zug mit ihrem Verlobten verlässt die Station.



5. TOTALE  
Blanche geht sorglos ihrer Arbeit nach.



6. TOTALE  
Eine neuer Zug trifft ein. Bahnangestellte entladen eine schwere Geldtasche ...



7. TOTALE  
...die Blanche in Verwahrung nimmt. Mit dem Zug sind auch zwei dunkle Gestalten erschienen, die Blanche beobachten.



8. TOTALE/ NAHE  
Die nachträgliche Blaufärbung der Szene signalisiert, dass sich das Geschehen abends/ nachts abspielt.



9. HALBNAHE  
Blanche trägt die Tasche nichtsahnend ins Büro. Man beachte die fehlende Blaukolorierung in Innenräumen.



10. HALBNAH  
Die Kriminellen beratschlagen ihr weiteres Vorgehen.



11. HALBNAH  
Blanche bemerkt die Gefahr, die sich vor der Tür der Bahnstation zusammen entwickelt.



12. AMERIKANISCHE  
Verzweifelt schickt sie ein Telegramm zur nächsten Bahnstation.



13. AMERIKANISCHE  
Die Anspannung ist so groß, dass sie in Ohnmacht fällt. Eine Standardsituation Für Stummfilm-Heroinen.



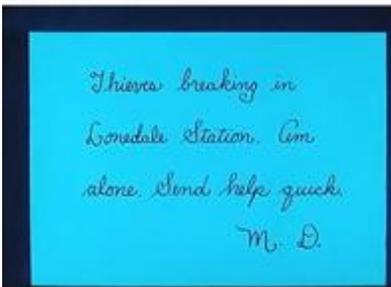
19. TOTALE  
Die Retter treffen in der Station ein, springen vom Zug und eilen auf die Station zu.



14. HALBNAHE  
Blanches Verlobter und seine Freunde erhalten das Telegramm.



20. HALBNAHE  
Die Kriminellen haben endlich die Haustür aufgebrochen, Jetzt trennt sie nur noch eine Tür vom Ziel. Warum sie es nicht durchs Fenster probiert haben, bleibt unklar.



15. DETAIL  
Thieves breaking in Lonesdale Station. Am alone. Send help quick. M.D.



21. TOTALE/  
HALBNAHE  
Endlich ist das letzte Hindernis beseitigt. Doch zu ihrem Erstaunen richtet Blanche eine Waffe auf sie.



16. AMERIKANISCHE  
Sofort brechen sie zur Rettung auf. Die nachträgliche Rotfärbung der Szene soll die Dramatik unterstreichen.



22. TOTALE  
In diesem Moment stürmen die Retter ins Büro...



17. WEITE TOTALE/  
TOTALE  
Der Zug rast mit Volldampf durch die Landschaft.



23. TOTALE/  
HALBNAHE  
... und überwältigen die Einbrecher. Die „last minute-rescue“ ist geglückt.



18. HALBNAHE  
Glücklicherweise aus der Ohnmacht erwacht, stemmt sich Blanche von innen gegen die Bürotür.



24. DETAIL  
Erst jetzt wird klar, womit Blanche die Einbrecher bedroht hat: Eine Schraubzwinge.

In den Anfangsjahren der Kinematographie wahrte die Kamera für gewöhnlich einen gebührenden Abstand (Halbtotale) vom Geschehen, um dem Zuschauer einen in ruhiger Distanz überschaubaren Bildausschnitt zu bieten. Der dramaturgisch bewusste Einsatz geringerer oder weiterer Entfernungen zum Objekt wurde erst fünfzehn Jahre nach der Erfindung des Films, also relativ spät, systematisch angewandt. Das ist erstaunlich, da sowohl die Malerei als auch die Fotografie bereits in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ein voll entwickeltes Kompendium unterschiedlicher Einstellungsgrößen benutzte, die ziemlich genau den späteren Filmeinstellungen entsprachen („ganze Figur“ oder „en pied“ (Halbtotale), „Kniestück“ oder „three quarter length“ (Halbnahe), „Hüftbild“ oder „Halbfigur“ (Amerikanische) usw.<sup>1</sup>, und deren ästhetische Valeurs öffentlich diskutiert wurden.<sup>2</sup>

Technische Einschränkungen sind auszuschließen, denn die Filmkameraobjektive waren nicht schlechter als die der Fotografen. Im Gegenteil: Tatsächlich konnte das junge Medium von den jahrzehntelangen Erfahrungen der Bildgestaltung im Still-Fotobereich profitieren. Dennoch scheint die Einführung flexibler Filmeinstellungen zunächst ein Affront gegenüber den Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums gewesen zu sein. Zwischen dem unbewegten Lichtbild und der wie durch Zauberhand eingefangenen Realitätsillusion der Filmkamera schien ein Quantensprung zu liegen.<sup>3</sup>

Zwischen 1905 und 1912 änderte sich diese Praxis jedoch schlagartig, und Filme, die ausschließlich halbtotale oder halbnahe Einstellungen aufwiesen, wurden immer seltener. Noch vor dem I. Weltkrieg waren George Méliés Filme praktisch zur Bedeutungslosigkeit verkümmert.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Maas, Ellen: Die goldene Zeit der Photoalben, Köln 1977, S. 62 f

<sup>2</sup> vgl.: André Disderi: Praxis und Ästhetik der Portraitphotographie, Paris 1982, auszugsweiser Nachdruck in: Wilfried Wiegand: Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt a. Main 1981, S. 107 ff

<sup>3</sup> vgl. Béla Bálazs: Der Film, Wien 1961, S. 24

<sup>4</sup> vgl. Sadoul, George: Geschichte der Filmkunst, Frankfurt a. Main 1982, S. 44

### 3.3. „A CORNER IN WHEAT“ und „MUSKETEERS OF PIG ALLEY“

#### Von der affirmativen, moralischen Entität zur „physischen Wahrheit“ der Montageszenen

Die Spanne, die zwischen Griffith Anfangswerken bei Biograph und den entwickelten Produktionen liegt, verdeutlicht eine exemplarische Analyse der Filme „A Corner in Wheat“ (1909) und „Musketeers of Pig Alley“ (1912). Beide Filme betonen ihren Zeitbezug, indem sie sich mit der gegebenen Situation sozialer Benachteiligung und struktureller Gewalt auseinandersetzen, was sie auch im Hinblick auf den späteren Vergleich mit Eisenstein interessant macht.

In „A Corner in Wheat“ verwendet Griffith 23 Einstellungen<sup>1</sup>, die überwiegend jeweils einer Szene entsprechen und aus insgesamt acht Kamerapositionen aufgenommen wurden; „Musketeers of Pig Alley“ besteht aus 78 Einstellungen mit ca. 20 Kamerapositionen. Grob gerechnet hat sich also die Schnittgeschwindigkeit bei annähernd gleicher Lauflänge verdreifacht. Die Unterschneidung einzelner Szenen in mehrere Einstellungen, wie sie in „Musketeers of Pig Alley“ exemplarisch entwickelt vorliegt, ist die erste spezifische filmsprachliche Technik, die deutlich die theatralischen Konventionen abgestreift hat.

Dieser Prozess lässt sich als kunstvolle Zerschlagung der äußeren Wirklichkeit in Fragmente, die zunehmend an symbolisierender Dichte verlieren, beschreiben. Anders ausgedrückt: Es vollzieht sich ein Wandel von komprimierten „moralischen“ Tableaus zu Einstellungen, die eine „physische Wahrheit“ beanspruchen. Jeder Schnitt, der die Szenen in weitere Partikel auflöst, bringt die fiktionale Filmerzählung näher an den Schein ungestellter und unmittelbarer Wirklichkeit, da er das Einzelbild vom Zwang der allumfassenden Aussage zugunsten des atmosphärisch stimmigen Details befreit.

Am Ende dieser Entwicklung steht eine Fiktion, die scheinbar reine und zufällige Elemente von Wirklichkeit präsentiert, ein Film, der aussieht wie eine Chronik, jedoch nach dem dramaturgischen Gesetz seiner Erzählung kalkulierte Effekte produziert. „A Corner in

---

<sup>1</sup> Die erhaltenen Kopien weisen gelegentlich mehr Einstellungen auf, nicht weil sie tatsächlich mehr Szenen besitzen sondern weil mehr Zwischentitel eingefügt wurden. Tatsächlich weichen auch die Texte auf den Zwischentitel teilweise erheblich voneinander ab.

Wheat“ wurde Ende November 1909 in dem New Yorker Biographstudio „Eleven East Fourteenth Street“ gedreht<sup>1</sup> und am 3. Dezember zum Kinostart freigegeben.<sup>2</sup> Über die genauen Produktionsumstände ist wenig bekannt: Es spielten weder bekannte Schauspieler, noch findet sich in den Erinnerungen von Griffith oder Kameramann Bitzer eine Notiz. Die „Story“: Ein offenbar sehr reicher Weizenspekulant kauft Getreide auf und erzeugt eine künstliche Knappheit, um die Börsenkurse zu manipulieren. Gezeigt werden die Auswirkungen: Armut auf dem Land, Hungerkrawalle in der Stadt, die von der Polizei niedergeknüppelt werden, und der maßlose Reichtum des unbarmherzigen „Weizenkönigs“, der Schlemmergelage abhält, bis ihn sein verdientes Schicksal ereilt.

Die Sympathie für Unterprivilegierte ist zwar thematisch nicht neu, wo aber z.B. in Porters „The Cleptomaniac“ (USA 1905) der Zusammenhang zwischen Armen und Reichen durch eine „Intrigenfabel“<sup>3</sup> entsteht und folglich die Begegnung der Klassengruppen über ein individuelles Konstrukt etwas mühsam hergestellt werden muss, weist Griffith „A Corner in Wheat“ strukturelle Bezüge<sup>4</sup> auf: Inflation und Hunger infolge kapitalistischer Geschäftspraktiken. Das Missverständnis, das Lenin 1919 dazu bewegte, Griffith die Leitung der neu zu gründenden sowjetischen Filmschule anzufragen, beruht sicherlich zum Teil auf der Verkennung der Motive, die den Amerikaner zur Darstellung dieser Themen bewegten. Denn kritisiert wird nicht etwa von der Warte eines egalitären Gesellschaftsentwurfs (in „Orphans of the storm“ USA 1922 nutzt Griffith die französische Revolution von 1789 zu einigen Ausfällen gegen die „Bolschewiken“), sondern auf der Grundlage patriarchalischer Ordnungsvorstellungen eines Konservatismus, der „unredlich“ verdientes Geld, z.B.

---

<sup>1</sup> Fast alle Filme der Biograph wurden in diesem Studio gedreht, bis Griffith 1910 in Hollywood eine Außenstelle einrichtete.

<sup>2</sup> Katherine Stones Nachforschungen im Washingtoner United States Copyright Office, liefern zu jedem bekannten Biograph Film das Erscheinungsdatum, in: Iris Barry: D.W. Griffith, American Film Master, New York 1965, S. 41. Die Originallänge des Films gibt Robert Henderson mit 12 Min. 13.09 Sek. an (16 B/Sek) in: Robert Henderson: D.W. Griffith. His Life and Work, New York 1972, S. 295

<sup>3</sup> „Intrigenfabel“ meint ein unrealistisches Konstrukt, das gesellschaftliche Missstände als individualpsychologische Verfehlung begreifbar machen will. Vgl. Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.): Eisenstein, Schriften 1, München 1974, S. 28 f

<sup>4</sup> Unter strukturellen Bezügen ist die Verankerung von Personen und Handlung in der Gesellschaft, die Interessenlage als gesellschaftlich induzierte, zu verstehen. Vgl. Dieter Prokop: Soziologie des Films, Frankfurt a. Main 1982, S. 28

Spekulationsgewinne, ablehnt und statt „false charity“ eine autoritäre Fürsorgepflicht propagiert.<sup>1</sup>

Die Typage der Vertreter unterschiedlicher Klassen stellt zwar eine wertende Klassifizierung dar: der Kapitalist in Cutaway mit Zigarre, die Armen als namenlose, amorphe Menge abgerissener Gestalten, die Bauern als Archetypen des ewigen Landmannes, der dickleibige Händler usw., ihr Handlungsspielraum ist damit aber zugleich festgelegt; ihr Habitus ist gewissermaßen ihre ausweglose Chiffre. Das Tableau-artige Arrangement der Figuren (Einstellungen 1; 2; 5; 9; usw.) und der schwerfällige Rhythmus der Bilder transportieren in ästhetisch-struktureller Hinsicht die „Unerbittlichkeit“ des Geschehens durchaus gelungen, geben dem Ablauf jedoch auch seine stark symbolisierenden Züge. Jedes Bild zeigt, was es sagen will, in extremer Stilisierung der Figuren zu eindeutigen Sinnchiffren, deren kalkulierter Appell sich in der Abrufung ihrer Klischees erschöpfen: Die entrechtete Armut (Einstellung 8), der unverdiente Reichtum (Einstellung 7), usw. Nichts erscheint zufällig; alles innerhalb der Einstellungsrän der ist bedeutsam, und wo die Sinnzuordnung undeutlich zu werden droht, gibt eine verhältnismäßig hohe Anzahl von Zwischentitel Hilfestellung: 9 Erklärungen zu 23 Bildern (vgl. dazu die Zwischentitel vor Einstellung 3; 4 und 7).

In Anlehnung unter die in 1.3 - 1.5 diskutierten Begriffskategorien ist eine solche eindeutige Zurichtung und Verwendung der Einstellungen als Abfolge *affirmativer moralischer Entitäten* definierbar: Filmbild und kalkulierte Aussage sind kongruent; der ausgestellte Sinn erfüllt sich in einem Tableau, das ein zuvor ausgebildetes moralisches Werturteil zitiert.

Insbesondere die Einstellung Nr. 9 „Im Brotladen“ verwirklicht dieses Prinzip in Reinform. Die in der Bewegung zum Standbild eingefrorene Käuferschlange vor dem Brot-Tresen sprengt das Erzählkontinuum und wird dadurch zum irritierenden Fragment, das seine Starrheit funktionalisiert: Eine gefrorene Chiffre des Hungers, die die Geschäftemacher anklagt.

Allerdings unterstützt auch hier die Sprache in Form des erklärenden Preisschildes „Owing to

---

<sup>1</sup> Eine treffende Charakteristik zieht Lewis Jacobs: „In temperament Griffith was a conventional product of his origins and upbringing. Born into an impoverished family in Kentucky ... he was inculcated in his earliest years with Southern prejudices, Victorian sentiments, and a local social viewpoint which he never outgrew.“ Lewis Jacobs: *Rise of the American Film Industry*, New York 1968, S. 96. Bezeichnend sind auch Griffith' Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend. „About the first thing I remembered was my father' s sword; he would put it on to amuse me. The first time I saw that sword was when my father played a joke on an old negroe, once his slave but who with the heads of four other negro families refused to leave the plantation; those four families were four important factors in keeping the Griffith family poor ...“ David W. Griffith: *My early Life*, in: Harry M. Geduld: *Focus on D.W. Griffith*. Englewood Cliffs 1973, S. 13

the advance of price of the flour the usual 5 C loaf will be 10 C“ die Aussage, wie es vordem die Zwischentitel besorgen.

Der Schock der plötzlichen Starrheit beruht sicherlich zusätzlich auf der deiktischen Faktizität, die das fotografieähnliche Standbild in dieser Konstellation erhält: Es partizipiert von der vergleichsweise geringeren fiktionalen Dichte des Mediums Fotografie, das als Einsprengsel in den Spielfilm authentischer und eindringlicher zugleich wirkt. Wie um die Wahrheit des Gezeigten zu unterstreichen, wird es als „Dokument“ untergeschoben.<sup>1</sup> Als „gelernte“ Wahrnehmungskonvention spielt die fotomediale „Authentizität“ die „naturalistische Theaterkonvention“ aus, die das Schauspiel dominiert. Dieser Effekt wird in Einstellung 12 wieder aufgenommen und geschickt zur „Authentisierung“ funktionalisiert: Die Szene erwächst aus dem Standbild zum Leben.

Die Aneinanderreihung moralischer Entitäten enthebt auch weitgehend die Schnitt/Anschlussstellen ihrer dramaturgischen Funktionen; der jeweilige Zusammenhalt mit der folgenden Einstellung ist in der Tat nicht zwingend. Eine andere Abfolge der Zwischentitel hätte, ohne die Handlung zu zerstören, alternative Szenenfolgen gestattet.<sup>2</sup> Selbst die in aller oppositionellen Schärfe anklagende Einstellung 9 hätte ohne Sinnverlust zwischen andere Tableaus gepasst (z.B. zwischen 5 und 6). Die relative Beliebigkeit der Szenenfolge unterstreicht die Bedeutung der Einzeleinstellungen gegenüber dem Montagegesamtkonstrukt; lediglich der Tod des „Weizenkönigs“ verlangt eine logisch definierte Abfolge (Einstellungen 17; 19; 22).

In der appellativen Kraft und Eindeutigkeit der Tableaus liegt ihre Stärke und Schwäche zugleich. Ihr nicht handlungsbedingter Zusammenhang (i.S. einer fehlenden personellen Interaktion zwischen den drei Handlungssträngen) verweist auf die strukturellen Ursachen der Not: Weil an der Börse mit Grundnahrungsmitteln spekuliert wird, hungern im Brotladen

---

<sup>1</sup> Griffith Vertrauen in die Beweiskraft der Fotografie ist so groß, dass er später in „Birth of A Nation“ etliche, nach Originalfotografien aus dem amerikanischen Bürgerkrieg gestellte Szenen (etwa solche von Mathew Bradys Schlachtenzyklus) Tableau-artig arrangieren wird. Der Widersinn ist dann allerdings offensichtlich, da es bis auf die Einstellung „War's Peace“ keine Standbilder sind, saugt das peinlich genaue Substrat durch seine offensichtliche Fiktionalisierung den „Wahrheitskern“ der Dokumente aus, etwa der übertrieben stilisierte Darsteller des Abraham Lincoln. Das Konstrukt überlagert die realistische Tendenz des Mediums.

<sup>2</sup> In der Tat enthalten die rekonstruierten Fassungen leichte Variationen in der Szenenanordnung und unterschiedliche Zwischentitel.

die Habenichtse, ohne dass die Bauern davon einen Gewinn hätten. Gleichzeitig verhindert ihr plakativer Charakter und partielle Unverbundenheit zur Anschlusszene, eine Lösung des Problems innerhalb der Fabel festzumachen. So bleibt die exzellente Montage der Oppositionen, der Dualismus Armut und Reichtum (Einstellung 8; 9; 10), letztlich statisch. Die Revolte richtet sich gegen einen Mittler der Not, den Brotverkäufer, statt gegen den Verursacher. Der Tod des „Weizenkönigs“ trägt die Zeuge eines metaphysischen Strafgerichts. Er erstickt an seinem eigenen unredlich erworbenen Reichtum: „DROWNED IN A TORRENT OF GOLDEN GRAIN“ (Zwischentitel vor Einstellung 19). Indem Griffith die Alltäglichkeit kapitalistischer Profitmaximierung als Fehlverhalten einzelner Individuen qualifiziert <sup>1</sup>, wobei er angesichts der Praktiken eines Zeitgenossen wie Nelson Rockefeller sicherlich sogar konkrete Beispiele vor Augen hatte, beschränkt sich seine Sozialkritik auf einen Appell zur Mäßigung und nicht zur Aufhebung des status quo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Der Unterschied zur individualpsychologischen Intrigenfabel besteht in der archetypischen Verwendung der auftretenden Figuren. Sie bleiben namenlose Stellvertreter des Prinzips, das sie vertreten und auf das sie verweisen. Sei es aus Mangel an Differenzierungsmöglichkeiten der Kamera oder aus bewusster klischeeartiger Setzung, die Typage in „A Corner in Wheat“ antizipiert die physiognomische Darstellung unterschiedlicher Klassenvertreter, wie sie später in Eisensteins „Streik“ (UDSSR 1925) zur bildlichen Argumentation gerät.

<sup>2</sup> „From <A Corner in Wheat to Intolerance> the social theme was reduced to the social cliché employed for effect rather than for any fierce need felt by the maker himself.“  
Jay Leyda. The Art and Death of D.W. Griffith, in: Harry M. Geduld Focus on D.W. Griffith, Englewood Cliffs (New Jersey) 1971, S. 166

### 3.3.1. FILMPROTOKOLL, D. W. Griffith' „A Corner in Wheat“

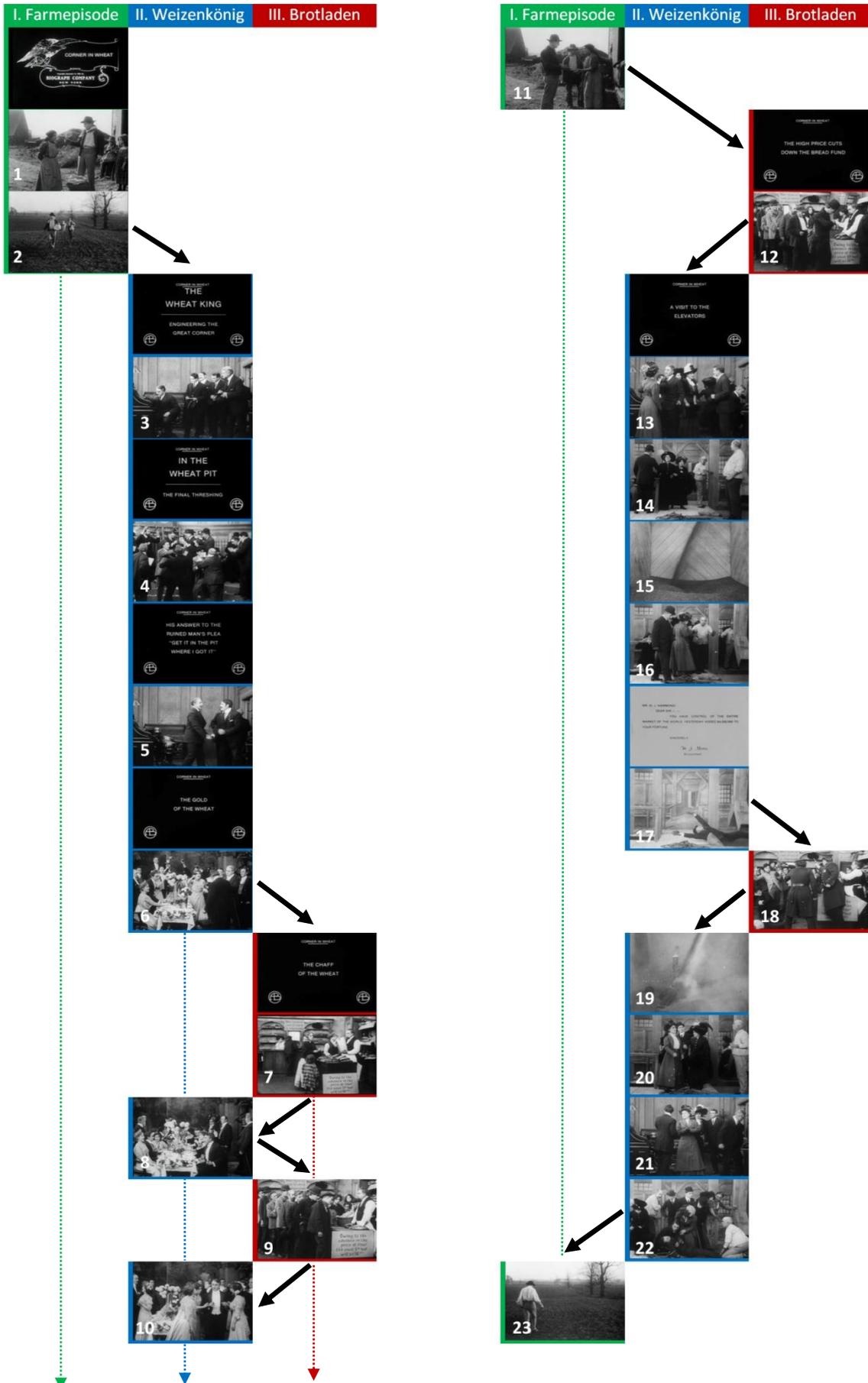
FILMPROTOKOLL D.W. Griffith „A Corner in Wheat“, USA 1909			1/2
Einstellungsnummer	Einstellungsgröße	Bildinhalt/Handlung	Dauer in Sek.
	<b>Titel</b>	<b>A STIRRING DRAMA OF THE 'CHANGE'</b>	<b>5</b>
1	Halbtotale	Gruppe von Bauern und Landfrauen auf einem Gut. Im Vordergrund steht ein Paar. Der Bauer hebt dreimal andächtig Saatgut aus einem Getreidesack, hängt sich einen Beutel um, gibt seinem neben ihm stehenden Vater ein Zeichen; beide gehen ab.	56,2
2	Totale	Auf dem Feld streuen die Männer bedächtig das Saatgut aus. Sie kommen aus dem Bildhintergrund nach vorne, wenden in Höhe der Kamera und gehen in gleichmäßigem Rhythmus zurück auf den Bildhorizont zu. Im Hintergrund sind zwei Pferde vor einem Pflug zu erkennen.	63,2
	<b>Zwischentitel</b>	<b>THE WHEAT KING</b>	<b>10,4</b>
3	Halbtotale	Im Büro des „Weizenkönigs“. Am Schreibtisch sitzt der Zigarre rauchende Weizenhändler, in angestregtes Nachdenken versunken. Hinter ihm steht in ehrfurchtsvollem Schweigen eine Gruppe von Malern. Abrupt springt er auf und diktiert Befehle. Alle gehen ab.	45,7
	<b>Zwischentitel</b>	<b>IN THE WHEAT PIT</b>	<b>3,8</b>
4	Halbtotale	An der Börse. Ein wilder Tumult zwischen den Weizenmaklern bricht aus. Einige werfen Münzen, um Geschäfte abzuschließen. Der „Weizenkönig“ tritt auf, verschafft sich einen Moment Ruhe. Kurz darauf brandet der Lärm wieder auf.	63,6
	<b>Zwischentitel</b>	<b>...GET IN THAT PIT WHERE I GOT IT</b>	
5	Halbtotale	Auftritt des Weizenkönigs im Büro. Beglückwünschendes Händeschütteln der Makler. Ein Bittsteller erscheint und ruft zu mildtätigen Werken auf.	28,6
	<b>Zwischentitel</b>	<b>THE BREAD FUND OF THE POOR IS CUT DOWN * fehlt im Film</b>	<b>7,8</b>
5 fortgesetzt	Halbtotale	Der „Weizenkönig“ verweigert dem Bittsteller die Anhörung; unter Schmerzensegebärden tritt der Bittsteller ab; die Makler fahren mit der Beglückwünschung fort.	18,4
	<b>Zwischentitel</b>	<b>THE GOLD OF THE WHEAT</b>	<b>6</b>
6	Halbtotale	Im Inneren eines großen Salons. Die vornehme Gesellschaft feiert den geschäftlichen Erfolg des „Weizenkönigs“ und bringt einen Toast auf ihn aus.	35,4
	<b>Zwischentitel</b>	<b>THE CHAFF OF THE WHEAT</b>	<b>10,6</b>
7	Halbtotale	Szene im Brotladen. An der Seite des Tresens ist ein Schild angebracht: Owing to the advance of the price of the flour usual 5 C loaf will be 10 C. Hinter dem Tresen erwartet der dickleibige Verkäufer die ersten Kunden. Eine Dreier-Gruppe tritt auf, die ersten beiden Kunden stutzen, werden über die Ursache des Preisanstiegs belehrt, kaufen einen Brotleib und verlassen die Szene. Die letzte Kundin, eine Frau mit Kind, kann den doppelten Preis nicht aufbringen: Ungerührt packt es der Verkäufer zurück.	73,0
8	Halbtotale	Tafelfreuden im Salon der vornehmen Gesellschaft	24,2
9	Halbtotale	Szene im Brotladen. Standbild! Eine lange Käuferschlange armselig aussehender Gestalten stehen bittend vor dem Tresen	10,3
10	Halbtotale	Im Salon der vornehmen Gesellschaft. Die Gäste rüsten sich zum Aufbruch	24,02

**FILMPROTOKOLL D.W. Griffith „A Corner in Wheat“, USA 1909****2/2**

11	Halbtotale	Auf dem Land. Szene vor dem Gut. Rechts im Bild stehen die Bäuerin und ihr Kind. Auftritt der beiden Landmänner. Die Bäuerin streckt erwartungsvoll die Hände aus; der Bauer erwidert diese Geste mit dem Vorzeigen seiner leeren Handflächen. Daraufhin lassen alle die Köpfe sinken und verharren reglos.	33,9
<b>Zwischentitel THE HIGH PRICE CUTS DOWN THE BREAD FUND</b>			
12	Halbtotale	Szene im Brotladen, jedoch ohne Standbild. Die Käuferschlange bewegt sich am Tresen vorbei. Dann stockt die Schlange, da das Brot alle ist. Der Rest geht mit leeren Händen aus dem Laden.	28,2
<b>Zwischentitel A VISIT TO THE ELEVATORS</b>			
13	Halbtotale	Im Büro des „Weizenkönigs“ tritt eine Damengesellschaft auf.	22,8
14	Halbtotale	Im Getreidespeicher des „Weizenkönigs“. Ein alter Bediensteter beobachtet den Getreidefluss aus der Zuleitung in einen tiefen Schacht. Auftritt der Damengesellschaft. Zwei Angestellte weisen die Damen auf die Gefahr des ungesicherten Schachts hin.	11,3
15	Halbnahe	Im Inneren des Getreideschachts. Ein Weizenstrom ergießt sich durch eine Öffnung in der Decke und füllt unaufhörlich den Speicher.	4,7
16	Halbtotale	Die Damen schrecken vor dem Schacht zurück und setzen ihren Rundgang fort. Der Weizenkönig tritt auf und postiert sich unmittelbar neben der Schachttöffnung. Ein Bote überbringt eine Nachricht und geht ab.	25,7
<b>Zwischentitel ...YESTERDAY ADDED 4.000.000 \$ TO YOUR FORTUNE</b>			
17	Halbtotale	Der Weizenkönig gibt in seiner Freude über die Nachricht keine Acht und stürzt unbemerkt in den Getreideschacht.	
18	Halbtotale	Szene im Brotladen. Eine aufgebrachte Menge bedroht den Verkäufer. Polizeibeamte stürmen auf die Hungernden zu und prügeln sie aus dem Geschäft.	28,4
19	Halbnahe	Im Inneren des Getreideschachts. Eine Weizenflut begräbt den Gestürzten unter sich.	8
<b>Zwischentitel DROWNED IN A TORRENT OF GOLDEN GRAIN * fehlt im Film</b>			
19	Halbnahe fortgesetzt	Im Inneren des Getreideschachts. Aus dem Weizenberg winkt hilfeschend und allmählich schwächer werdend die Hand des „Weizenkönigs“.	7,8
20	Halbtotale	Die Damengesellschaft hat ihren Rundgang beendet und verlässt den Speicher. Der alte Bedienstete schaltet die Getreidezufuhr aus.	26,2
21	Halbtotale	Die Besucher vermessen den „Weizenkönig“ im Büro. Sie beginnen ihn zu suchen.	15,0
22	Halbtotale	Im Getreidespeicher. Die Angestellten hieven den toten Körper des „Weizenkönigs“ aus dem Schacht. Die Besucher versammeln sich erschrocken um die Leiche.	29,0
23	Totale	Der Ackerrain im fahlen Morgenlicht; in weiter Ferne sieht man einen einsamen Sämann, der, mit langsamen und schwerfälligen Schritten das Korn ausstreuend, zum Bildvordergrund geht. In Höhe der Kamera dreht er und wiederholt den Weg in umgekehrter Richtung, den Rücken zur Kamera gewandt.	50,3

### 3.3.2. Schema der Montagefolge, D. W. Griffith' „A Corner in Wheat“

Parallelisierung von drei Handlungssträngen



### **Anmerkung zum Schema der Montagefolge in „A Corner in Wheat“**

Die Römische Ziffern I-III bezeichnen in der Reihenfolge ihres Auftretens die drei unterschiedlichen Handlungsebenen: I. Farmepisode, II. Weizenkönig und III. Brotladenepisode. Unter Episode soll hier ein Handlungsstrang mit hauptsächlich einem Darstellungsmotiv verstanden werden, ohne Rücksicht auf deren zeitliche oder räumliche Dehnung. Die nummerierten Szenenbildern entsprechen den im Filmprotokoll ausgewiesenen Einstellungen. Sie sind als Aufeinanderfolge von Bildeindrücken dargestellt, ungeachtet narrativer Gleichzeitigkeit oder Parallelen.

Schwarze Pfeile verbinden die kontinuierliche Aufeinanderfolge von Szenen und Zwischentiteln, also die Montage. Gestrichelte Linien markieren inhaltliche Unterbrechungen der jeweiligen Episode. Es ist auffällig, dass sich die drei parallelen Handlungsstränge niemals kreuzen. Tatsächlich treffen weder die Farmer noch die protestierende Stadtbevölkerung oder der Weizenkönig je aufeinander. Diese Unverbundenheit birgt ein narratives Problem. Um eine Sinnstiftung zwischen den drei parallelen Erzählsträngen vorzunehmen, muss der Zuschauer den strukturellen Zusammenhang zwischen Börsenspekulation, Hunger in der Stadt und Armut auf dem Land erkennen. Keine Selbstverständlichkeit für ein Publikum, das zumindest zu Teilen aus Einwanderern und wenig Gebildeten bestand, die Schwierigkeiten gehabt haben dürften, die erklärenden Zwischentitel zu lesen.

Das Schicksal des „Weizenkönigs“ wird am ausführlichsten (unterschiedliche Handlungsorte), längsten (7 Min. Filmzeit) und mit der überwiegenden Anzahl von Einstellungen (15) gezeigt. Insofern kann man den Erzählstrang II als Haupthandlung bezeichnen. Die Ebenen I und III begnügen sich dagegen mit jeweils 4 Einstellungen, wobei die Farmepisode strukturell eine Sonderstellung einnimmt. Sie umklammert die Haupthandlung ähnlich wie eine literarische Rahmenerzählung und unterteilt mit Einstellung 11 den gesamten Filmverlauf in der Mitte.

Diese elliptische Konfiguration deutet auf eine filmische Metastruktur, also eine Erzählebene, die im Unterschied zu II und III einen anderen, übergeordneten Stellenwert beansprucht. Der naturbedingte Zyklus der Landarbeit erfährt dergestalt auch eine strukturelle Überhöhung im Vergleich zu dem „unorganischen“, bipolaren Schema der Gegensätze von kapitalistischer Mehrwertproduktion und Pauperisierungserscheinungen im

„Moloch Stadtwelt“. Trotz ihres relativen Konservatismus, eben im organologischen Denken gesellschaftlicher Strukturen manifestiert sich jene Kapitalismus-Kritik „von rechts“<sup>1</sup>, ist diese Darstellung nicht zu verwechseln mit einer „Schollen-Romantik“, wie sie als „Blut und Boden-“ Ideologie bereits im präfaschistischen Deutschland funktionalisiert wurde. Der Gegensatz Stadt/Land mündet nicht in einer unkritischen Apotheose ruraler Harmonie, sondern deckt vielmehr die strukturellen Abhängigkeiten und gegenseitige Bedingtheit auf.

Eben daraus dürfte sich erklären, dass Lenin ernsthaft in Erwägung zog, dem US-Amerikaner Griffith die Leitung einer neuzugründenden sowjetischen Filmschule anzutragen. Vermutlich hatte er zu diesem Zeitpunkt Griffith' rassistisches Opus Magnum „Birth of A Nation“ noch nicht zu Gesicht bekommen.

---

<sup>1</sup> vgl. Julius H. Schoeps (Hrsg.): konservative Kapitalismuskritik und Sozialreform, in: derselbe. Konservatismus, Liberalismus, Sozialismus, München 1981, S. 26 ff.

### 3.3.3 „The Musketeers of Pig Alley“

„The Musketeers of Pig Alley“, „... the best Griffith one reeler“<sup>1</sup>, gilt als die „bis zu der Zeit wohl milieugetreuste Darstellung der Slums“.<sup>2</sup> Das Trivialdrama, das Griffith Ende September 1912 an Originalschauplätzen in New Yorks „Lower East Side“, im jüdischen Viertel von Manhattan drehte, handelt von einem armen Musiker, der überfallen und um sein letztes Geld beraubt wird. Während seine Frau zum Objekt unerbetener Aufmerksamkeiten des Bandenchefs „Snapperkid“ wird, gelingt es ihm durch Zufall im Verlauf des „Gangsterkriegs“ die gestohlene Geldbörse wieder an sich zu bringen. Wichtiger als diese Episode war Griffith jedoch die breit angelegte „Milieustudie“, die Darstellung der Atmosphäre von Armut, Gewalt und Korruption, in der sich die beiden Hauptpersonen, „The Little Lady“ und „The Musician“, behaupten müssen. Das „Happy-End“ wird überschattet von der ungehinderten Fortexistenz des Verbrechens, das korrupte Polizisten decken.

Die Schauspieler dieses Streifens gehörten zur ersten Riege der Biograph-Besetzungen, Lillian Gish als „The Little Lady“, Elmer Booth in der Rolle des smart-brutalen Bandenchefs „Snapperkid“, Walter Miller als „The Musician“ - und die Produktionsbedingungen waren insofern günstig, als dass Griffith sich bei den Dreharbeiten mehr Zeit als gewöhnlich ließ.<sup>3</sup>

Aufgrund der häufigen Straßenszenen werten einige Filmhistoriker „Musketeers of Pig Alley“ als „realistisch“ und verfolgen seinen Einfluss bis zum italienischen Neorealismus. Siegfried Krakauer entdeckte in dem Film Affinitäten der Kamera zum umgestellten Leben, zur Wiedergabe des Zufälligen, die ihn an die frühen Lumière'schen Wochenschauaufnahmen öffentlicher Plätze erinnern.

„Es ist, als sei das Medium vom chimärischen Wunsch beseelt, das Kontinuum physischer Existenz zu erstellen.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Meyer, Richard J.: The Films of D.W. Griffith: The Development of Themes in Forty-two of his films; in: Harry M. Geduld: Focus on Griffith, Englewood Cliffs 1971, S. 113; vgl. auch Iris Barry, Edward Wagenknecht, James E. Cook.

<sup>2</sup> Christadler, Martin und Hansen, Miriam: D.W. Griffith's Intolerance 1916. Zum Verhältnis von Film und Geschichte in der Progressive Era; in: Christadler, Martin u.a. (Hrsg): Amerikastudien, Stuttgart 1976; S. 14

<sup>3</sup> Henderson, Robert M.: D.W. Griffith. His Life and Work, New York 1972; S. 117. Griffith drehte im September nur zwei Filme, um Arbeitsverhandlungen gegenüber der Firmenleitung durchzudrücken.

<sup>4</sup> Krakauer, Siegfried: Theorie des Film, Frankfurt a. Main 1979, S. 98 f

Es verlangt keine längere Auseinandersetzung, um festzustellen, dass die Straßen in „Musketeers of Pig Alley“ keinen so sehr vom Zufall regierten Ort darstellen, wie Krakauer annimmt.<sup>1</sup>

Ein Blick auf die Einstellungen 6, 11, 13, 14 zeigt, dass sie ohne Ausnahme „staged“, also gestellt sind (vgl. im Filmprotokoll alle mit „Straßenszene“ angekündigten Einstellungen). Sowohl die dramaturgische Inszenierung der gegenseitigen Verfolgung der Gangsterbanden als auch die scheinbar zufällig vorbei eilenden Passanten sind nicht im Entferntesten der Sieg des „Zufälligen übers Planmäßige.“<sup>2</sup>

In Einstellung Nr. 53 stößt ein chinesischer Wäscheboy den Chef der Gangsterbande versehentlich an. Dieser hebt erschrocken den Revolver. Der Junge läuft aus dem Bild. Szenen wie diese dienen eindeutig zur Charakterisierung der Hauptfiguren und können von daher keinesfalls ungeplant oder absichtslos zufällig sein. Wo dennoch Laienkomparsen auftauchen, etwa das kleine Mädchen hinter dem jüdischen Trödler (Einstellung 6), wird ihr unverbrauchtes Spiel im Interesse der „milieugetreuen“ Atmosphäre funktionalisiert. Ihr direkter Blick in die Kamera verletzt zwar das ungeschriebene Gesetz der Schauspieler - erst durch die scheinbare Nichtexistenz der Aufnahmeapparatur entsteht die Illusion der Unmittelbarkeit - dieses „realistische Einsprengsel“ verkommt jedoch zur Attitüde, wo ihr Ausdruck nur zur Steigerung des authentischen Eindrucks benutzt wird. Im Übrigen dient die genannte Einstellung ebenfalls der Charakterisierung einer Hauptfigur: Die Frau des Musikers „The Little Lady“ stößt mit einer Prostituierten zusammen und drückt durch ihre Mimik moralisches Missfallen oder zumindest ein stolzes Bewusstsein der eigenen Tugend aus. Krakauer sitzt offensichtlich einem von Griffith kunstvoll organisiertem Missverständnis auf. Nicht die Realität dominiert das Bild, sondern die Pseudo-Wirklichkeit des New Yorker Slums wird zur stimmungsvollen Folie einer fiktiven Erzählung.

---

<sup>1</sup> a.a.O.; S. 98

<sup>2</sup> ebenda

Der Schein unmittelbarer „physischer Wahrheit“ ist jedoch zweifelsfrei größer als in „A Corner in Wheat“. Der Grund dafür ist jedoch nicht ausschließlich in der häufigen Verwendung von Außenaufnahmen zu suchen - die Einstellungen 2 und 24 in „A Corner in Wheat“ (Landmänner bei der Feldarbeit) könnten durch ihre Thematik und die Dauer von je ca. eine Minute wesentlich „dokumentarischer“ wirken, erlauben sie doch eine Wahrnehmung des Gezeigten, die sich vom „Story-Konstrukt“ vorübergehend frei machen kann - sondern in einem strukturellen Moment: der ca. verdreifachten Montagegeschwindigkeit. Ebenso wie Robinsons Rotkäppchenserie (vgl. 1.3-1.5) durch ihr „splitting“, die Aufteilung der Erzählung auf mehrere Einstellungen dichter an die scheinbare Wirklichkeit gerät als das symbolisierende Tableau Rejlanders, führt in „Musketeers of Pig Alley“ die differenzierte Unterschneidung der Szenen zu einer Entzerrung der Sinndichte der *affirmativen moralischen Entität*.

Die Montageprozesse, die als stilisierende Zurichtung der Wirklichkeit prinzipiell Gefahr laufen, dass ihr formaler Aspekt die Aussage ungewollt dominiert, verlagern sich also zunehmend von dem innerbildlichen Arrangement zu einer kalkulierten Reihung scheinbar ungestellter Realitätspartikel. Mit der Abschwächung der Sinndichte des Einzelbildes geht die Zunahme von Momenten scheinbarer „physischer Wahrheit“ einher. Unter „physischer Wahrheit“ sollen hier Bewegungen aller Art verstanden werden, die nicht die Explikation eines komplexen ideellen Sinns fordern, sondern scheinbar zweckfrei die Unmittelbarkeit einer physischen Aktion transportieren.<sup>1</sup>

In der Verfolgungsjagd kulminieren die Interessen von „physischer Wahrheit“ und „dramatischem Konstrukt“: Bewegung als reiner Moment optischer Spannung und der Konflikt der Pläne der Handelnden schaffen eine filmische Struktur, deren Rhythmus von der Montage bestimmt wird. Das erste dynamische Prinzip, das den linearen Fatalismus moralischer Entitäten relativiert<sup>2</sup>, ist der Wechselschnitt, das „crosscutting“ (vgl. Filmprotokoll: Einstellung 37-59, die gegenseitige Verfolgung der rivalisierenden

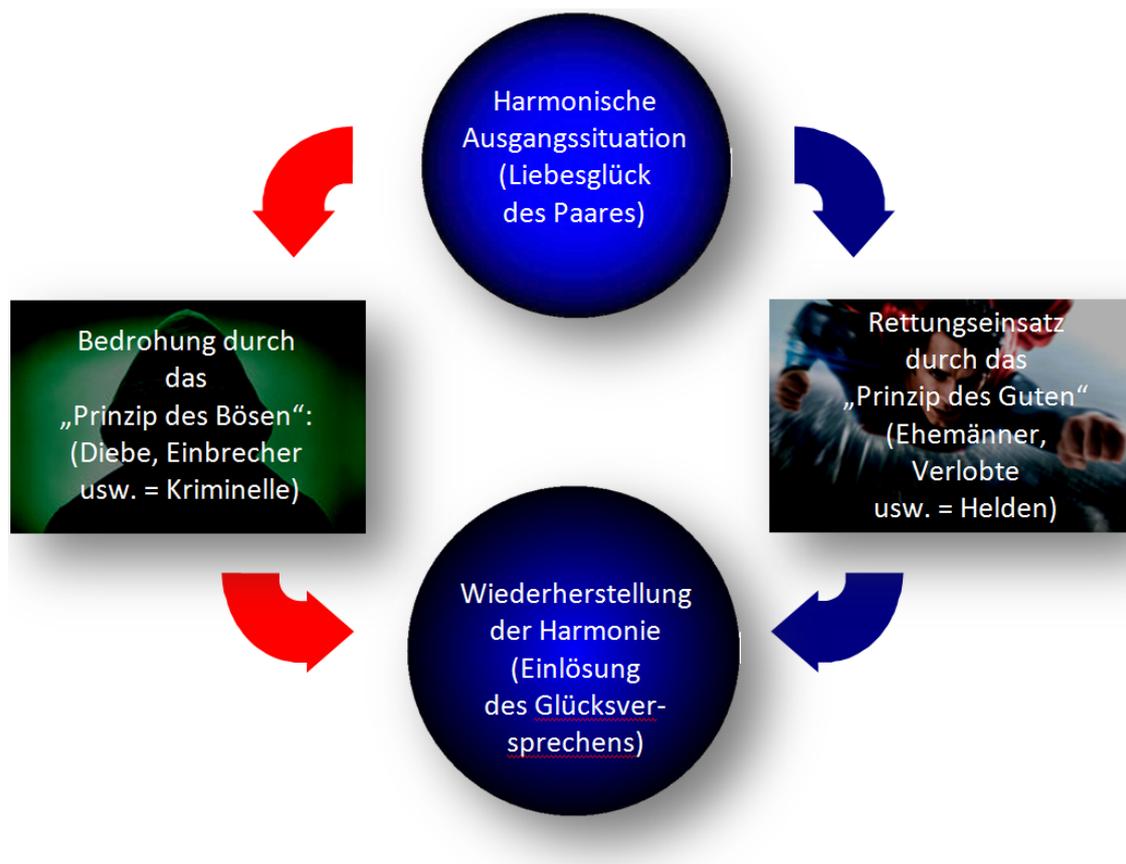
---

<sup>1</sup> Die Theologie dieser Unmittelbarkeit ist die Zeitlupe der High-Speed Kamera; als absolut künstlich hergestellte Wahrheit feiert sie, für das Auge nicht wiederholbar, Bewegungen als sakralen Moment des reinen Selbstzwecks.

<sup>2</sup> Die Korrespondenz der unerbittlichen Abfolge der moralischen Entitäten zum Prinzip des schicksalhaften, unabwendbaren „Mythos“ ist in der Analyse von „A Corner in Wheat“ bereits angedeutet.

Gangsterbanden) Das „crosscutting“ intensiviert die „physische Wahrheit“, indem sie das motorische Element, die Bewegung im Bild und von Bild zu Bild vor die Erklärung der Motive setzt. Vereinfacht gesagt: Bewegung statt Sinn. Vor die Frage des „warum handelt eine Person so?“, schiebt sich das „wie spielt sich das Geschehen ab?“

Der ungewisse Ausgang des Geschehens weist dem Ort des Zusammentreffens der Parallelhandlungen eine besondere Bedeutung zu; und in der Tat finden hier die divergierenden Sinnfragmente geringerer Dichte zu einem Gesamtbild mit kathartischer Funktion zusammen: Zusammenprall, Lösung, Happy End (vgl. „The Musketeers of Pig Alley“, Einstellung 60 95; die Gangsterbanden reiben sich in einem Feuergefecht gegenseitig auf; Einstellung Nr. 95, Happy End; „The Lonedale Operator“: Überwältigung der Einbrecher, Wiedervereinigung des Liebespaares).<sup>1</sup>



<sup>1</sup> „Die Montage entfaltet Parallelen (Identitäten) und Chiasmen (Differenzen). Doch irgendwann treffen sich zwei Leute und aus der alternierenden Montage wird eine in Ort und Zeit einheitliche Szene, ein Ort der Rache oder der Gerechtigkeit oder des Todes.“ Hartmut Bitomsky, Montage: Geographie und Bühne, Symbole und Wirklichkeit, in: Filmkritikerkooperative (Hrsg.), Filmkritik, München 1975, S. 173

Während das Schema alternierender Handlungsstränge in „The Lonedale Operator“ noch recht unkompliziert abrollt, ist in „The Musketeers of Pig Alley“ die Unterschneidung der Handlung wesentlich weiter fortentwickelt. Vier Erzählebenen stehen im wechselseitigen Bezug:

1. Der Musiker und seine Bemühungen, Geld zu verdienen, bzw. das gestohlene Geld zurückzugewinnen;
2. „The Little Lady“, deren Tugend herausgefordert wird,
3. „Snapperkids“ - Bandenkrieg mit
4. den rivalisierenden Gangstern.

Die Gleichzeitigkeit aller genannten Abläufe wird jedoch nur selten in dicht aufeinanderfolgenden Einstellungen visualisiert: Die Einstellungen 6. (The Little Lady in der Pig Alley), 7. (Snapperkid im Treppenhaus) und 8. (Die alte Mutter stirbt im Lehnstuhl) stellten die größte bildlich erzielte Parallelität aufeinander bezogener Handlungsebenen dar, die jedoch rasch wieder zusammengeführt wird (The Little Lady“ und die alte Mutter in Einstellung 10; „Snapperkid“ und der Musiker, der von Einstellung 2 an abwesend ist, begegnen einander in den Einstellungen 12-15).

Auch hier bilden die Schnittstellen der Parallelhandlungen bedeutungsvolle Orte: Tod der Mutter, Überfall des Musikers. Sie sind jedoch nur der Auftakt zu einer furiosen Parallelmontage zwischen den verfeindeten Banden (Einstellung 36-60).

Auffällig ist, dass sich das Konstrukt von dem Dualismus Gut versus Böse gelöst hat. Bei der gegenseitigen Verfolgung der Gangsterbanden geht es nicht um den Sieg der Moral auf der einen Seite über das Verbrechen auf der anderen - mit welcher Partei soll sich hier der Betrachter identifizieren? - sondern um die Erfüllung des dramaturgischen Konzepts: Spannung - (Er)lösung.

Jenseits des parteinehmenden Werturteils für die Protagonisten funktioniert die alternierende Parallelmontage als reines kathartisches Prinzip.<sup>1</sup> Über die Köpfe der

---

<sup>1</sup> Phobos und Eleos, die zu einer Reinigung der Affekte auf Seiten des Zuschauers führen, setzen bei Aristoteles bekanntlich die gemeinschaftliche kultische Rezeption der Aufführung voraus, (Aristoteles Poetik, in: Manfred Fuhrmann (Hrsg.) Stuttgart 1982, S. 19). Während man diese gewiss nicht in Nickelodeons vermuten darf, die mit eingblendeten Zwischentafeln wie „LADIES; IF ENNOYED WHEN HERE - TELL THE MANAGEMENT“ die weibliche Kundschaft vor sittenwidriger Belästigung schützen wollten (Quelle: Richard Griffith und R. Meyer,: The Movies, New York 1971, S. 17), so waren Filmpaläste wie das pompöse „Liberty Theatre“ in New York mit mehr als 1.000 Plätzen und Orchestergraben schon eher weihevollen Orten gemeinschaftlicher Gefühlsausübungen, wie die Uraufführung von THE BIRTH OF A NATION bewies.

Handelnden hinweg vollzieht sich die Einlösung des Harmonieversprechens als Selbstvernichtung der Verbrecher an einem „sakralen Ort“, dem Chiasmus der Parallelen.

Die später eingreifende Ordnungsmacht Polizei verkörpert zwar den Sieg der Autorität einer gesellschaftlichen Instanz, kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie zur Nachträglichkeit verurteilt ist. Zudem zeigt Einstellung 76 und der Zwischentitel „LINKS IN THE SYSTEM“ die geringe Integrität der Beamten. Da die Konfliktlösung nach einer vorgezeichneten und strukturell immer gleichen, unabwendbaren Zusammensetzung der Geschehnisse abläuft, die sich letztlich unabhängig von dem Verhalten der Handelnden „schicksalhaft“ vollzieht, kann man von der alternierenden Parallelmontage, bzw. „dem crosscutting“ als dem ersten filmischen Trivialmythos sprechen.<sup>1</sup>

Freilich verkümmert der antike „tragische Held“ im Zeitalter des reproduzierbaren Kunstwerks zum besinnungslosen Promotor eines unrealistischen „Happy-Ends“. Es war jedoch D.W. Griffith, der diese profane Erzählstruktur gegen den Widerstand der Produzenten zum vitalen Prinzip eines „echten, tragischen Kunstwerks“ verwandeln sollte.

---

<sup>1</sup> Es soll natürlich keine strukturelle Identität mit der fünftaktigen antiken Tragödie behauptet werden; da jedoch „Mythos“ als „Zusammensetzung der Geschehnisse“ im Gegensatz zum Charakter der Handelnden definiert wird, liegt die Analogie zur alternierenden Parallelmontage auf der Hand.

### 3.3.4. Filmprotokoll „The Musketeers of Pig Alley“

Filmprotokoll D.W. Griffith' „The Musketeers of Pig Alley“ (USA 1912)			
Nr.	Einstellung	Bildinhalt / Handlung	Sek.
	Zwischentitel	NEW YORKS OTHER SIDE / THE POOR MUSICIAN GOES AWAY TO IMPROVE HIS FORTUNE	12,5
1	Halbnahe	In der Wohnung des Paares. Der MUSIKER und THE LITTLE LADY debattieren. Hinter ihnen sitzt reglos im Lehnstuhl die alte Mutter. Der MUSIKER küsst ihre Stirn; beide verlassen den Raum	37
2	Halbnahe	Im Treppenhaus. Im Vordergrund rechts treten zwei Statisten ab. Der MUSIKER und „The Litty Lady“ erscheinen plaudernd. Zwei Männer mit finsterem Aussehen treten von rechts ins Bild, beobachten das Paar. Der MUSIKER und THE LITTLE LADY treten ab.	12,5
3	Halbnahe	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY setzt sich an die Nähmaschine, lässt verzweifelt den Kopf sinken.	7,5
4	Halbnahe	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY packt ein Kleiderbündel, reicht der Mutter im Lehnstuhl die Hand und geht ab.	8,7
	Zwischentitel	LATER. THE LITTLE LADY MEETS SNAPPER KID / THE CHIEF OF THE MUSKETEERS	5,6
5	Halbnahe	Im Treppenhaus. THE LITTLE LADY tritt von links aus der Tür. Sie wird von SNAPPERKID, dem Chef der Gangsterbande angesprochen. Er will ihr einen Kuss Geben. Sie wehrt ihn mit einer Ohrfeige ab und verlässt den Raum. SNAPPERKID und ein weiteres Bandenmitglied blicken verwundert hinter ihr her.	13,6
6	Halbnah-Halbtot	In der Pig-Alley, eine Slumstraße. Rechts im Vordergrund sitzt ein jüdischer Trödler mit gewaltigem Backenbart. Passanten eilen im Lauf und Gegenrichtung. Im Hintergrund nähert sich THE LITTLE LADY. In Höhe des Trödlers stößt sie mit einer herausgeputzten Dame zusammen.	10
7	Halbnahe	Im Treppenhaus. SNAPPERKID erklärt seinem Kumpanen, dass er willens ist, THE LITTLE LADY zu erobern. Beide gehen im Bildvordergrund ab.	10
	Zwischentitel	ALONE	5
8	Nahe	Im Wohnraum. Die Mutter stirbt im Lehnstuhl.	10
9	Halbnahe	Im Treppenhaus. THE LITTLE LADY durchquert den Raum und tritt in den Wohnraum.	5
10	Nahe	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY tritt ein, erfasst die Situation und kniet erschüttert neben der Toten.	12
11	Halbtot	Straßenszene. Betrunkene und Prostituierte stehen an den Häuserwänden. Von rechts treten auf SNAPPERKID und sein Kumpan; sie begegnen zwei Mitgliedern einer rivalisierenden Gangsterbande und mustern sich misstrauisch.	8
	Zwischentitel	THE MUSICIAN RETURNING WITH REPLENISHED PURSE MEETS THE MUSKETEERS IN PIG-ALLEY	10
12	Halbtot	Straßenszene. Der MUSIKER begegnet einem Bekannten und zeigt ihm seinen Verdienst. Im rechten Bildvordergrund verfolgen SNAPPERKID und sein Kumpan die Handlung. Der MUSIKER geht ab. Im Hintergrund ist ein Polizist sichtbar.	8,6
13	Halbtot	Straßenszene. Der MUSIKER steuert auf den Bildvordergrund zu, sieht sich verunsichert um und geht dann weiter. Einen Moment später tauchen SNAPPERKID und sein Kumpan auf, die ihm folgen.	14
14	Halbnah	Im Treppenhaus. Der MUSIKER wird von SNAPPERKID und seinem Kumpan hinterrücks niedergeschlagen und ausgeraubt.	4
15	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY hebt, durch die Geräusche erschreckt, den Kopf; horcht zum Treppenhaus.	1,3
16	Halbtot	Im Treppenhaus. Der MUSIKER liegt reglos am Boden. SNAPPERKID und sein Kumpan flüchten.	4
17	Halbtot	Im Schankraum. SNAPPERKID und sein Kumpan treten von hinten aus dem Treppenhaus ein, vergewissern sich des Börseninhalts und gehen zur Schanktür hinaus.	3,5
18	Halbtot	Im Treppenhaus. Der MUSIKER richtet sich auf, kriecht auf die Wohnraumbür zu, klopft.	2,3

Filmprotokoll D.W. Griffith' „The Musketeers of Pig Alley“ (USA 1912)

Nr.	Einstellung	Bildinhalt / Handlung	Sek.
19	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY springt auf, läuft zur Tür und öffnet.	1,4
20	Halbtotale	Im Treppenhaus. Der MUSIKER schiebt sich auf den Knien zur Tür des Wohnraums herein.	1,4
21	Halbnah	Im Wohnraum. The Little Lady tröstet ihn.	10
<b>Zwischentitel THE MUSICIAN DETERMINED TO RECOVER HIS STOLEN MONEY</b>			<b>8</b>
22	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY und der MUSIKER verabschieden sich; der MUSIKER tritt ab.	9,2
23	Halbtotale	Im Schankraum. Der MUSIKER fragt den Barkeeper nach den Gangstern; dieser schüttelt den Kopf.	4
24	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY, die ihm nachgeschaut hatte, schließt die Wohnungstür.	2,2
25	Halbtotale	Im Schankraum. Der Barkeeper weist mit der Hand auf die Straße. Der MUSIKER verlässt den Raum durch die Schanktür.	23
26	Halbtotale-Halbnah	Straßenszene. Der MUSIKER trifft seinen Bekannten und schildert ihm das Unglück.	8
<b>Zwischentitel A FRIEND TRIES TO CHEER THE LITTLE LADY</b>			<b>6</b>
27	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY sieht aus dem Fenster. Eine Freundin tritt ein und überredet sie zu einem Spaziergang. Beide gehen ab.	10,3
28	Halbnah	Im Treppenhaus. THE LITTLE LADY und die Freundin durchqueren den Raum	5,2
29	Halbtotale	Gangsterball in einer Gaststätte. Tänzer, Ober und finstere Gestalten bewegen sich durch den Raum. Von rechts treten SNAPPERKID und sein Kumpan auf. Sofern stehen zwei Männer von ihren Plätzen auf und bieten sie ihnen an.	21
<b>Zwischentitel THE LITTLE LADY AT THE GANGSTER'S BALL</b>			<b>4</b>
30	Halbtotale	Gangsterball. THE LITTLE LADY und ihre Freundin treten auf, letztere wird zum Tanzen aufgefordert. Ein weiterer Mann bittet the Little Lady um einen Tanz. Sie lehnt jedoch verunsichert ab. SNAPPERKID hat sie erblickt und springt auf, wird jedoch von seinem Kumpan zurückgehalten. THE LITTLE LADY willigt ein, mit dem Mann, der sie zum Tanzen aufforderte, ein Glas Limonade zu trinken.	22,8
31	Halbnah	Im Schanknebenraum. Der Mann und THE LITTLE LADY setzen sich an ein Tischchen im Bildvordergrund; im Hintergrund sind weitere Paare zu erkennen. Der Ober nimmt die Bestellung auf und geht ab.	8,7
32	Halbtotale	Gangsterball. SNAPPERKID steht auf und späht in den Nebenraum.	8,5
33	Halbnah	Im Schanknebenraum. Der Mann und THE LITTLE LADY schauen sich nach dem Kellner um. Der Mann zeigt ihr eine offenbar anstößige Fotografie. Unbemerkt treten hinter den Mann. Als THE LITTLE LADY das Glas hebt, schlägt SNAPPERKID es ihr aus der Hand und bedroht den Mann mit der Faust. Der „große Boss“ der Gangster tritt auf und unterbindet den Streit. THE LITTLE LADY verlässt empört den Raum.	33
34	Halbtotale	Gangsterball. THE LITTLE LADY droht SNAPPERKIDS Kumpan mit der Faust. Dieser schreckt zurück und geht ab.	3,5
<b>Zwischentitel FEAR OF THE BIG BOSS FORCES THEM TO SETTLE THE FIGHT OUTSIDE</b>			<b>8,5</b>
35	Halbtotale	Schanknebenraum. Die verfeindeten Gangsterbanden drohen sich Vergeltung an. SNAPPERKID tritt ab.	8,5
36	Halbtotale	Gangsterball. SNAPPERKID tritt in den Tanzsaal, informiert seinen Kumpan. Im Hintergrund lauscht ein Spitzel. Von rechts tritt die verfeindete Gangsterbande auf. Die Gruppen üben sich in einer bedrohlichen Blickkonfrontation. Der große Boss tritt auf und verabschiedet die rivalisierenden Parteien.	20,4
37	Halbnah	Vor dem Eingang. SNAPPERKID und sein Kumpan treten aus dem Saal ins Freie. Beide gehen aus dem Bild.	6,7

Filmprotokoll D.W. Griffith' „The Musketeers of Pig Alley“ (USA 1912)

Nr.	Einstellung	Bildinhalt / Handlung	Sek.
38	Halbnah	Im Schanknebenraum versammeln sich die Rivalen; Instruktionen werden erteilt.	4,4
39	Halbnah	Straßenszene. Der Trödler sitzt im Vordergrund und liest Zeitung. SNAPPERKID und seine Kumpane treten auf, verschwinden im Türrahmen zur Schänke.	5,7
40	Amerikanische	Im Treppenhaus. SNAPPERKID steht mit zwei weiteren Kumpanen im Flur. Die Gesichter sind angespannt auf die Tür zur Schänke gerichtet, in den Jackett-Taschen beulen sich die Fäuste mit den Revolvern.	14
41	Halbnah	Im Schankraum. SNAPPERKIDS Gruppe tritt ein und sichert den Raum.	8,5
42	Halbnah	Währenddessen im Nebenzimmer des Gangsterballs. Drei Männer der rivalisierenden Gangsterbande erheben sich und gehen ab.	4,4
43	Halbnah	Gangsterball. Die drei Männer durchqueren den Tanzsaal.	6
44	Halbnah	In der Schänke. SNAPPERKID spielt mit der Pistole und tritt zum Fenster.	5,6
45	Halbnah	Straßenszene. SNAPPERKID und seine Kumpane treten auf die Straße und gehen aus dem Bild.	8,4
46	Halbnah	Eingangstür zum Gangsterball. Die rivalisierende Gangsterbande tritt heraus und geht nach vorne aus dem Bild; dabei geraten die verzerrten Gesichter kurzzeitig in Großaufnahme ins Bild. Auf dem Schild neben der Tür verkündet eine Inschrift: Grand Dance Of The Jolly Three. Admission 25 C.	12
47	Halbnah	Pforte zu einem Hinterhof öffnet sich vorsichtig. Am rechten Bildrand treten SNAPPERKID und seine Kumpane auf. Die Fäuste halten die Revolver in den Jackett-Taschen.	16,8
48	Halbnah	Vor der Schänke in der Pig Alley. Die rivalisierende Gruppe überquert die Straße.	7,8
49	Halbtot-Halbnah-Amerikanische	In der Schänke. Die Rivalen treten ebenfalls mit in den Jackett-Taschen gedruckten Revolvern an die Theke; sie ordern Drinks.	14
50	Amerikanische	Der MUSIKER steht auf der Straße und seufzt; er zieht seine leere Geldbörse hervor, seufzt erneut und geht ab.	6
51	Amerikanische	Im Eingang zum Treppenhaus. Der MUSIKER geht mit dem Rücken zur Kamera herein, dreht sich noch einmal seufzend um und taucht dann im Hausflur unter.	4
52	Halbnah-Amerikanische	Straßenszene. SNAPPERKID und seine Kumpane tauchen kurz auf.	6
53	Halbnah	In der Schänke. Die rivalisierende Gangsterbande beobachtet die Straße; dann treten sie aus dem Raum.	11,2
54	Halbnah	Straßenszene. Die Rivalen treten aus der Schänke und gehen nah vorne aus dem Bild. Dabei geraten ihre Gesichter wiederum in Großaufnahme ins Bild.	7,6
55	Halbnah	Straßenszene. SNAPPERKID und seine Kumpane treten auf. SNAPPERKID kontrolliert einen Mann, der unbeteiligt an einer Häuserwand steht, auf Waffenbesitz. Von hinten läuft ein chinesischer Wäscheboy und stößt SNAPPERKID versehentlich an. Erschrocken fährt dieser herum und richtet den Revolver auf ihn. Der Chinese läuft davon. Die Gangsterbande tritt nach vorne aus dem Bild ab. (Großaufnahmen der Gesichter). Die Straße leert sich plötzlich. Im Bildhintergrund tritt die rivalisierende Bande auf und nimmt den gleichen Weg wie ihre Gegner.	31,8
<b>Zwischentitel</b>		<b>THE GANGSTER'S FEUDAL WAR</b>	<b>4</b>
56	Halbnah	Hinterhof. Vorsichtiger Auftritt der Rivalen. Ihr Anführer bemerkt etwas, sie ziehen sich schnell zurück.	7,1
57	Halbnah	Hinterhof. Um eine Mauerecke schieben sich SNAPPERKIDS Leute. Je näher SNAPPERKID kommt, um so mehr füllt sein Gesicht den Bildraum.	9,3
58	Halbnah	Hinterhof. Auftritt der Rivalen, die sich schnell zurückziehen und unbemerkt wähen.	1,7

Filmprotokoll D.W. Griffith' „The Musketeers of Pig Alley“ (USA 1912)

Nr.	Einstellung	Bildinhalt / Handlung	Sek.
59	Nah- Groß- aufnahme- Detail	Hinterhof. SNAPPERKIDS Gesicht schiebt sich weiter auf den rechten Bildrand zu, bis seine eine Gesichtshälfte mit rollenden Augen die Bildhöhe füllt. Er verharrt einen Moment. Dann tritt er nach vorne aus dem Bild; seine Gefolgsleute wiederholen diesen Bewegungsverlauf und tauchen nach unten an der Kamera vorbei.	
60	Halbtotale	Straßenszene in der menschenleeren Pig-Alley. (5,7) Vom Bildvordergrund tritt die rivalisierende Gangsterbande in die Straße, sich immer wieder lauernd umblickend. (8,8) Sie verbergen sich hinter Holzfässern und in Hauseingängen im Bildhintergrund. Die Straße liegt jetzt wie ausgestorben dar. (4,5) Vom rechten Bildvordergrund schieben sich SNAPPERKID und seine Kumpane in die Straße. Plötzlich springt einer der hinter den Holzfässern verborgenen Männer auf, und ein wildes Schießen setzt ein. (7,5)	26,5
61	Halbtotale	Im Hauseingang. Der MUSIKER tritt vor die Tür, schrickt durch das Schießen zurück.	4,5
62	Amerikanische	Straßenszene in der Pig-Alley. Schießende Gangster. Dichter Rauch überzieht die Szene. Im Bildvordergrund feuert SNAPPERKID zwei Schüsse ab und weicht in den Hausflur zurück.	2,2
63	Amerikanische	MUSIKER und SNAPPERKID im Hausflur. Der MUSIKER erkennt, dass SNAPPERKID seine Börse gestohlen hat, und entreißt sie ihm.	7
64	Halbtotale	Straßenszene Pig-Alley. Der MUSIKER flieht aus dem Hauseingang; vom rechten Bildvordergrund laufen Polizeibeamte ins Bild und nehmen die Gangster fest. Einer der Polizisten springt in den Hausflur.	6,6
65	Amerikanische	Im Hauseingang. SNAPPERKID ist mit dem Laden seines Revolver beschäftigt. Da packt ihn der Polizist. SNAPPERKID wehrt ihn ab und flieht.	3,5
66	Halbtotale	Straßenszene in der Pig Alley. SNAPPERKID flieht aus dem Hauseingang, dicht gefolgt von einem Polizisten.	3,3
67	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY kniet betend am Bett, springt auf und öffnet dem MUSIKER die Tür. Der MUSIKER zeigt ihr freudestrahlend seine zurückgewonnene Geldbörse. Sie umarmen einander.	19,1
68	Halbnah	Im Treppenhaus. Von rechts tritt SNAPPERKID auf. Er raucht nervös, klopft an der Wohnungstür von THE LITTLE LADY.	5
69	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY und der MUSIKER stehen umarmt im Raum. Von draußen öffnet sich die Tür.	1,8
70	Halbnah	Im Treppenhaus. SNAPPERKID tritt links zur Wohnungstür von THE LITTLE LADY aus dem Bild.	1,1
71	Halbnah	Im Wohnraum. Der MUSIKER und THE LITTLE LADY stehen ängstlich beieinander. SNAPPERKID lädt, ohne den MUSIKER zu beachten, THE LITTLE LADY zum Trinken ein. Sie klammert sich an den MUSIKER. SNAPPERKID reagiert erstaunt. Die Beziehung zwischen THE LITTLE LADY und dem MUSIKER erscheint ihm undenkbar. Nach einigem Hin- und Her begreift er die Situation, grüßt verächtlich und tritt zur Wohnungstür ab.	38
72	Amerikanische	Im Treppenhaus. SNAPPERKID tritt aus der Wohnung. Ein hinzueilender Polizist packt ihn am Arm. SNAPPERKID beteuert seine Unschuld an der Schießerei. Der Polizist lässt sich überreden, ein Alibi bei Zeugen nachzufragen. SNAPPERKID und der Polizist klopfen an der Wohnungstür von THE LITTLE LADY.	7,2
73	Halbnah	Im Wohnraum. SNAPPERKID und der Polizist treten ein. SNAPPERKID erbittet augenzwinkernd eine Alibi-Erklärung von THE LITTLE LADY.	4,5
	Zwischentitel	ONE GOOD TURN DESERVES ANOTHER	4
74	Amerikanische	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY bestätigt dem Polizisten das geforderte Alibi. SNAPPERKID und der Polizist gehen ab.	15,6

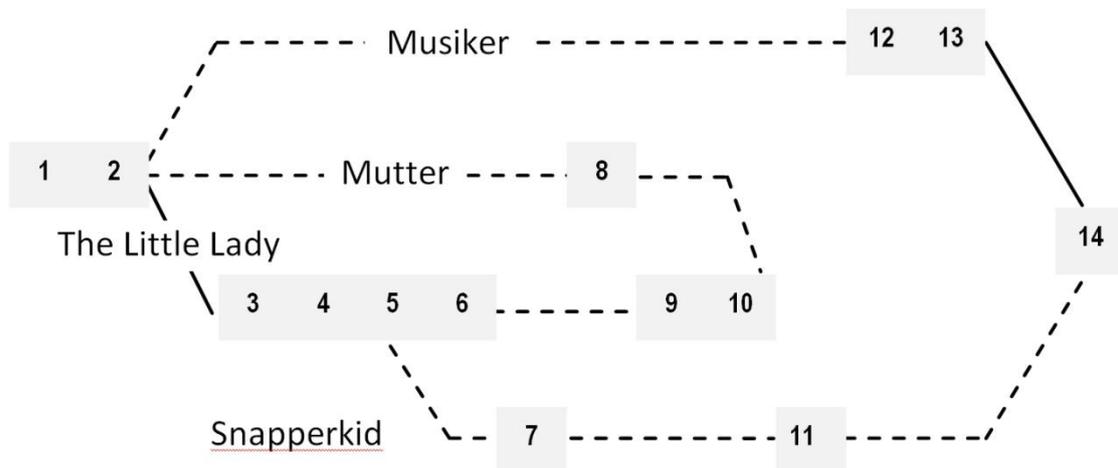
Filmprotokoll D.W. Griffith' „The Musketeers of Pig Alley“ (USA 1912)

Nr.	Einstellung	Bildinhalt / Handlung	Sek.
75	Amerikanische	Im Treppenhaus. SNAPPERKID und der Polizist treten plaudernd aus der Wohnungstür. Der Polizist macht eine Kopfbewegung in Richtung der Wohnung von THE LITTLE LADY“ und äußert augenzwinkernd eine offenbar anzügliche Bemerkung (?). Danach tritt er ab; SNAPPERKID verharret rauchend und nachdenklich an das Treppengeländer gelehnt in dem Raum.	10,9
<b>Zwischentitel LINKS IN THE SYSTEM</b>			
76	Amerikanische	Im Treppenhaus. SNAPPERKID lehnt rauchend an dem Treppengeländer. Eine Hand schiebt sich langsam von rechts ins Bild. Sie winkt mit einem Bündel Geldscheinen und deutet hinter dem Polizisten her, mit der Bitte um Weiterleitung der Summe. SNAPPERKID zögert einen Moment überrascht, steckt dann das Geld ein und geht ab.	8,0
77	Halbnah	Im Wohnraum. THE LITTLE LADY und der MUSIKER umarmen sich glücklich. Abblende.	8,0

TECHNISCHE ANALYSEERGEBNISSE:

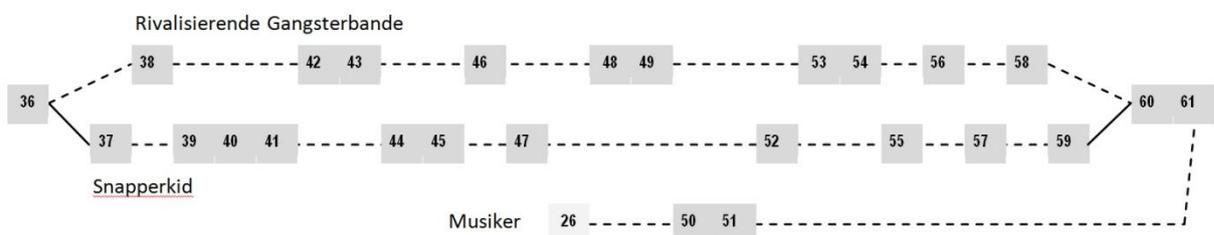
Einstellungsanzahl:	73
Halbtotale	20
Halbnahe	43
Amerikanische	10
Nahe	2
Groß-Detailaufnahme	1
Zwischentitel	11 (67 Sek.)

### 3.3.5. Schema der Montagefolge in „Musketeers Of The Pig Alley“ (Auszug)



#### ANMERKUNG ZUR MONTAGEFOLGE „THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY“

Für das Schema gelten die technischen Erläuterungen wie auf S. 69 beschrieben. Im Unterschied zu „A Corner in Wheat“ enthält die graphische Darstellung jedoch nur zwei repräsentative Ausschnitte aus dem gesamten Film. Die obere Zeichnung verdeutlicht die maximale Parallelisierung von vier Handlungen, die nach dem „splitting“ zu jeweils zwei vorläufigen Wiederbegegnungen mit tragischem Charakter zusammengeführt werden: Tod der Mutter, Einstellung 10; Beraubung des Musikers, Einstellung 14. Der Zusammenhalt der divergierenden Bildsegmente wird hier also auf der Ebenen der physischen Handlung hergestellt.



Bildfolge 36-61 vereinfacht die Parallelstruktur zu einer alternierenden Folge von Einstellungen, die jeweils eine der beiden rivalisierenden „Gangsterbanden“ zeigt. Sie durchlaufen nacheinander die gleichen Stationen, bis sie nach einem raschen Wechsel der

Einstellungen 54-59 in Einstellung 60 zum „Show down“ aufeinandertreffen. Unterschwellig ist das Motiv des Musikers eingeflochten (vgl. Einstellung 50; 51), der in Einstellung 61 ebenfalls den Schauplatz der Auseinandersetzung erreicht und durch Zufall wieder in den Besitz seiner Geldbörse gelangt. Im Vergleich zu der spannungssteigernden alternierenden Montage ist sein bildmäßiger Anteil jedoch unbedeutend. Er wird zum „zufälligen“ Nutznießer eines Dramas, dessen Höhepunkt strukturell vorbereitet und vorhersehbar gemacht wird: Nicht die Handlungslösung, sondern lediglich die Kulmination der Geschehnisse fällt in den Erwartungshorizont des Zuschauers.

Griffith' entscheidender inszenatorischer Kunstgriff besteht darin, das Prinzip der alternierenden Montage zunächst mit einem tragischen Ausgang vorzustellen (Einstellung 10; 14), das dem Zuschauer das Happy End verweigert oder zumindest die harmonische Handlungslösung in weite Ferne rückt, um anschließend, in der strukturellen Wiederholung eben jenes Prinzips, sowohl die Vorahnung des dramatischen Ereignisses einzulösen, als auch die filmischen Sympathieträger in positiver Hinsicht daran teilhaben zu lassen. Der Erwartungsstau seitens der Zuschauer findet hier nun zu seinem glücklichen Ende, indem die Wiederholung das Ergebnis hinsichtlich des Harmonieversprechens gewissermaßen „im zweiten Durchgang“ korrigiert. Harmonie- oder Glücksversprechen meint dabei das ersehnte „Happy End“, das als triviale Handlungslösung die Erwartungshaltung des Zuschauers bestimmt (vgl. Schema, S. 72). Diese Variation des dualistischen Schemas mag dem heutigen Betrachter naiv erscheinen, tatsächlich hat sich jedoch das Hollywood dominierte Erzählkino trotz technischer Verfeinerungen kaum von dieser Grundprämisse fortentwickelt.<sup>1</sup> Gleichsam als Strafe für den Zerfall bzw. die Zerstörung der harmonischen Einheit in divergierende Fragmente schwebt über den „Verursachern“ dieser Trennung stets die Vergeltung des homogenisierenden Prinzips.

Es ist richtig, an dieser Stelle von der Stärke des Prinzips als Handlungspromoter zu sprechen, so widersprüchlich das zunächst klingt, da zumindest in den frühen Produktionen der „Held“, kaum Aktivitäten über das bloße Aufheben des Dualismus hinaus unternimmt. D.h.: in der Regel genügt sein Auftreten in der Szene, um dem Geschehen zum glücklichen Ausgang zu

---

<sup>1</sup> Vgl. Theodor Adornos Polemik gegen Filme im allgemeinen und Fernsehfilme im besonderen, die aufgrund ihrer „formalen Kurzatmigkeit“ und stereotype Handlungsschemata jenen frühen Einaktern noch stärker ähneln: Fernsehen als Ideologie, in: Eingriffe: Neun kritische Modelle, Frankfurt a. Main 1963, S. 81 f

verhelfen. Das führt aus heutiger Sicht bei einer ganzen Reihe von Griffith Biograph-Produktionen zu lächerlich anmutenden Handlungslösungen, in denen sich von einem Augenblick zum anderen finstere Banditen in vor Überraschung wie gelähmte, schlichte Gemüter verwandeln.

In „The Musketeers of Pig Alley“ ist der Konflikt zwar von langer Hand vorbereitet. Der positive Protagonist trägt jedoch zu dessen Entscheidung überhaupt nicht bei. Dieser Umstand weist in zwei Richtungen. Zum einen unterstreicht er die Autarkie des Prinzips der alternierenden Montage als „Rächer“ des verletzten organischen „status quo ante“, zum anderen deutet es auf einen Mangel an ausentwickeltem Charakterisierungsvermögen der Kamera, die erst über die zielstrebige Verwendung von Großaufnahmen zur Apotheose des bürgerlichen Helden in Zelluloidgestalt, zur glaubhaften Individualisierung und Psychologisierung der Figuren beiträgt.

Bezeichnenderweise feiert der individuelle Held in dem Moment seine Auferstehung als Lichtschimäre, da er als literarisches Subjekt zusammengebrochen ist, und realiter auf den Schlachtfeldern des I. Weltkriegs in Massengräbern beerdigt wird.

Diese Anmerkung ist als Vorgriff auf Griffith Film „The Birth of A Nation“ zu verstehen. Was in den Einstellungen 54, 55, 57, 59 noch als um des Effekts willen konzipierte, atmosphärische Detailaufnahme definiert werden kann - ähnlich wie schon in Porters „The Great Train Robbery“ wird der Bandenchef aus allernächster Nähe und bedrohlich das Bildformat sprengend abgebildet (vgl. Einstellung 59, S. 97) - wird später von Griffith systematisiert und als bewusst das Handlungskontinuum unterbrechende, weniger narrative als emotional manipulierende Einstellungsgröße zur Anwendung kommen.

### 3.3.6. Thesen zur frühen Montageanwendung in Griffith' Biograph-Filmen

- Griffith frühe Biograph-Filme stellen ein Arrangement affirmativer moralischer Entitäten dar. Die symbolische Dichte der einzelnen Szenen entlastet den Montagezusammenhang. Die Szenen bestehen in der Regel aus nicht unterschrittenen Tableaus, die vorgefertigte Werturteile anrufen.
- Die Entzerrung der Sinndichte geschieht durch die Unterschneidung der Szenen in Einstellungen mit unterschiedlicher Objektnähe, von der Detailaufnahme bis zur weiten Totalen.
- Die Kamera akzentuiert, indem sie das Tableau einer einzelnen, komplexen, ideellen Aussage in ein Nacheinander der Bildfragmente mit scheinbar größerer physischer Wahrheitsanmutung unterteilt.
- Die geringere Sinndichte der einzelnen Einstellungen ermöglicht eine neue Flexibilität der Bildverknüpfungen: Operiert die statische Reihung moralischer Entitäten vornehmlich mit Verstärkungen (Aussagewiederholung im sukzessiven Verlauf der Ereignisse) und Oppositionen (Gegenüberstellung moralischer Werturteile), so entsteht nun, infolge der gesteigerten Kompatibilität von Bildfragmenten mit scheinbar größerer physischer Wahrheit, die Parallelmontage als dynamisches Prinzip.
- Die alternierende Parallelmontage, der Bruch der statischen Ordnung in divergierende Elemente, antizipiert den Ort der Wiedervereinigung als sakrales Ereignis. Triviale Handlungslösung: Vernichtung der disharmonischen Elemente, Einlösung des Glücksversprechens. Tragische Handlungslösung: Vernichtung oder Verletzung der harmonischen Elemente, Nichteinlösung des Glücksversprechens.
- Die schematisierte Zusammensetzung der Geschehnisse als homogenes Prinzip etabliert jenseits der Interessenidentifizierung des Zuschauers mit den Handelnden den ersten filmischen Trivialmythos: Die „Last Minute Rescue.“

#### **4. Exkurs: Montage als schematisierte Bildverknüpfung zu Christian Metz' Modell syntagmatischer Kategorien**

Wenn gesagt worden ist, dass sich die Entwicklung vom komplexen innerbildlichen Arrangement mit relativ geringer Kompatibilität zur Anschlusszene hin zu einer flexiblen Anordnung und Abfolge der Bildfragmente vollzieht, so müssen sich die Beziehungen zwischen den Einstellungen untereinander kategorisieren lassen. Die Beschreibung der alternierenden Parallelmontage als erstem filmischen Trivial-Mythos stellt dabei eine Art Großrhythmus der Bilder dar, d.h. er umschließt eine Reihe von Einstellungen, die nach einem bestimmten Bauprinzip, nämlich des zum Chiasmus gesteigerten Bildwechsels<sup>1</sup>, arrangiert werden. Tatsächlich beginnt die einfachste Verknüpfungsform jedoch viel früher, nämlich bei der chronologischen Reihung, wie sie bereits in den Anfängen der Kinematographie als kontinuierlicher Erzähl- und Darstellungsfluss eines Ereignisses praktiziert wurde. („Dokumentarisch“: Lumières Wochenschauen: Krönung des Zaren in fünf sukzessiven Einstellungen; fiktional: George Méliès fantastische Filme: Voyage dans la Lune in 30 Szenenbildern). Betrachtet man die schematisierte Montagefolge von „A Corner in Wheat“ (S. 88), so stellen sich neben der chronologischen und kontinuierlichen Verknüpfung von Einstellung Nr. 3-7 (Weizenkönig) folgende Ausnahmen dar: Einstellung 1; 2; 12 und 24 (Farmepisode), Einstellung 8; 10; 13; 19 (Brotladenepisode) sowie der Schnittwechsel Einstellung 14-23 (Tod des Weizenkönigs im Getreidespeicher).

Einen umfassenden Versuch, die formalen Beziehungen der Film-Bilder zu systematisieren liefert Christian Metz Modell syntagmatischer Kategorien.<sup>2</sup>

Unter Syntagmen versteht Metz bedeutungsvolle Erzähleinheiten, die innerhalb des Filmganzen autonome, im Sinne von isolierbaren, narrativen Muster bilden. Natürlich ist die Frage nach der kleinsten Einheit, dem Minimalbaustein aus dem größere Strukturen organisiert werden können, von besonderer Wichtigkeit. Diese Einheit nennt Metz „minimales Segment“ und fasst darunter mit unwesentlichen Einschränkungen die bereits

---

<sup>1</sup> Chiasmus meint hier die Kreuzstelle zweier parallel verlaufender Handlungen.

<sup>2</sup> Metz, Christian: *Semiotique du film*, München 1972

definierte Filmeinheit „Einstellung“<sup>1</sup>, deren „Sinnfülle“ allerdings bereits auf dem „Niveau eines sprachlichen Satzes“ liegt.<sup>2</sup>

Die Verknüpfungsformen minimaler Segmente gliedern sich in acht unterscheidbare Typen. (Vgl. Schemazeichnung S. 86)

Die AUTONOME EINSTELLUNG besitzt keine definierten Sinnbezüge zum vorausgegangenen oder folgenden Bild; es genügt sich selbst als Sinnganzes und stellt historisch die erste Form filmischer „Rede“ dar.<sup>3</sup> Sämtliche Filme, die in der Frühzeit der Kinematographie als ca. einminütige Szenenbilder abrollen, lassen sich unter diesen Begriff einordnen. Mangels Anschlussbild bestehen sie aus einer einzigen, autonomen, nicht unterschrittenen Einstellung: Handlung, Ort und Zeit sind identisch.

Aber bereits das Hinzufügen eines weiteren Bildes führt zur ersten Unterscheidungskategorie. Entweder ergänzt es die erste Einstellung chronologisch oder es ist eine a-chronologische Unterbrechung der vorangegangenen Erzähleinheit. Bei den a-chronologischen Verknüpfungen unterscheidet Metz zwischen **PARALLELEM SYNTAGMA** und dem **SYNTAGMA DER UMFASSENDEN KLAMMERUNG**. Unter Parallelem Syntagma darf hier jedoch nicht das allgemein unter der Bezeichnung Parallelmontage bekannte Aufeinanderzustreben zweier Handlungsverläufe verstanden werden, sondern die handlungsmäßig verbundene Opposition der Bilder.

„Die Montage bringt zwei oder mehrere Motive zusammen und verflechtet sie miteinander, d.h., sie läßt sie im Wechsel wiederkehren, ohne dass die Annäherung ein präzises (zeitliches oder räumliches) Verhältnis zwischen den genannten Motiven konstruiert, ... jedoch vermittelt sie direkt einen symbolischen Wert (Szenen aus dem Leben der Reichen und Szenen aus dem Leben der Armen, Bilder der Ruhe und Bilder der Unruhe, Bilder von Stadt und Land, Meer und Kornfeld etc.).“<sup>4</sup>

---

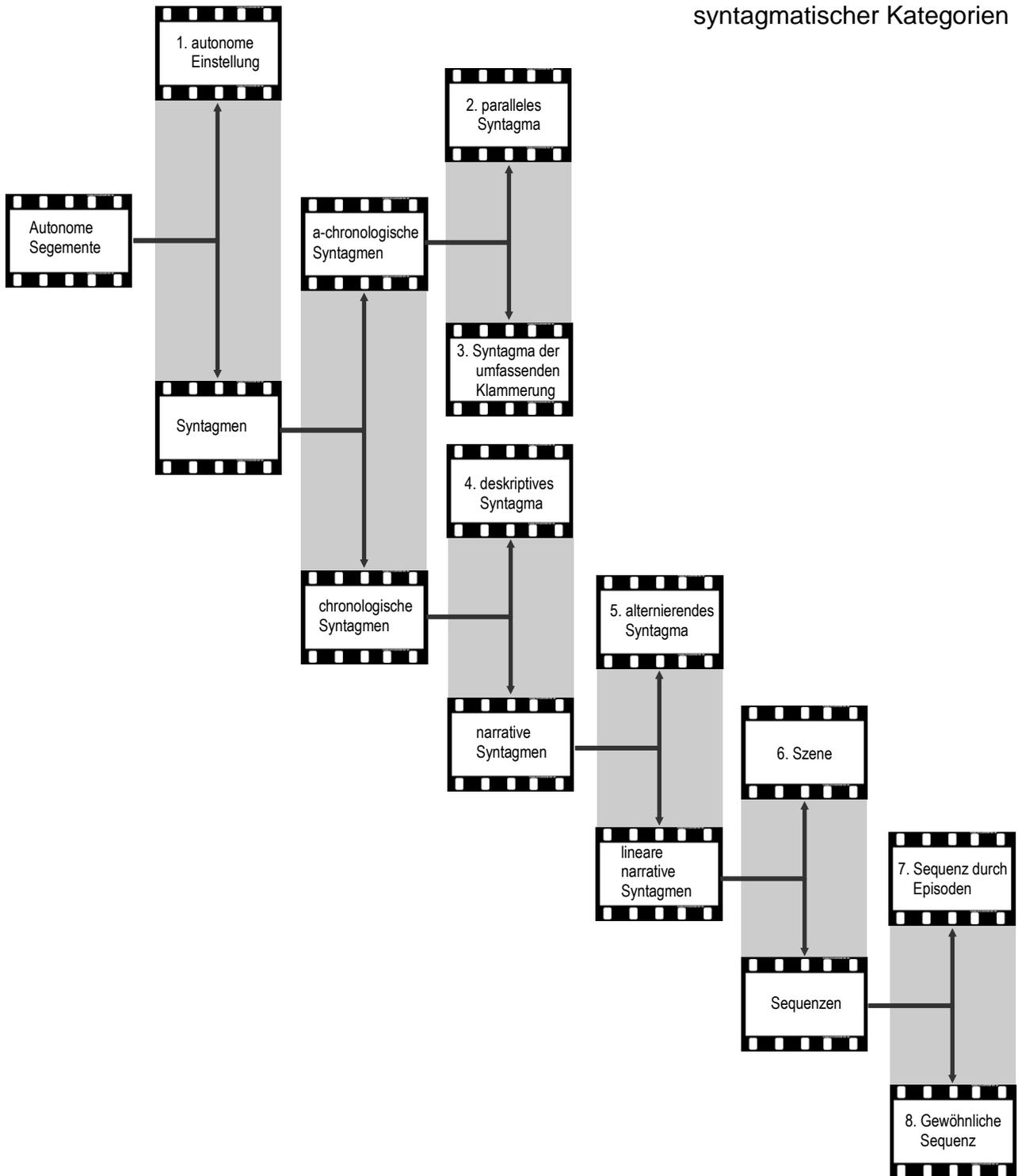
<sup>1</sup> Metz, Christian: *Semiologie des Film*, München 1972, S. 149, 170 f, zur Definition der Filmeinstellung vgl. auch S. 68 ff dieser Arbeit

<sup>2</sup> Metz stellt eine Analogie „Filmbild=Wort“ als erste kinematographische Gliederung grundsätzlich in Abrede, da eine Einstellung seiner Einschätzung nach keine potentielle lexikalische Einheit sondern immer schon aktualisierte „Rede“ (Parole) darstellt. A.a.O., S. 97

<sup>3</sup> Entsprechend Metz' Ansicht über die nicht vergleichbaren Einheiten Phonem, Wort auf der einen Seite, Filmbild oder diskretere Einheiten auf der anderen, wird hier unter filmischer „Rede“ eine „langage“ ohne „langue“, also eine nicht grammatisch formalisierte, künstlerische Äußerung verstanden. A.a.O., S. 95

<sup>4</sup> Metz, Christian: *Semiologie des Film*, München 1972; S. 173

Christian Metz' Modell  
syntagmatischer Kategorien



Die Übereinstimmung mit der Montage von „Arm“ und „Reich“ in „A Corner in Wheat“ ist offensichtlich (vgl. Einstellung 7-11). Eine Aufzählung oder Reihung einer Anzahl von Einstellungen, die als „typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen werden“ können und die „ganz bewußt nicht in ein zeitliches Verhältnis zueinander gesetzt werden“, fasst Metz unter den Begriff des **SYNTAGMA DER UMFASSENDE KLAMMERUNG**.<sup>1</sup>

Die Bilder unterhalten also keine unmittelbaren kausalen Sinnbezüge zur vorangegangenen und nächstfolgenden Einstellung, sondern stellen vielmehr als Reihung insgesamt einen übergeordneten Ausdruck dar. Sie sich vom Parallelem Syntagma zuverlässig in dem Punkt des fehlenden Alternierens unterscheiden. Die Bildinhalte opponieren einander nicht.

Verläuft der Erzählfluss chronologisch, so kann der Bildzusammenhang deskriptiver (beschreibender) oder narrativer (erzählender) Natur sein. **DESKRIPTIVE SYNTAGMEN** stellen eine Bestandsaufnahme oder Definition filmischer Geographie dar ohne Rücksicht auf den Handlungs- oder Zeitverlauf (sie beschreiben bspw. eine Landschaft als räumliche Koexistenz von Bäumen, Pflanzen, Hügeln usw., ohne die in einzelnen Einstellungen vorgeführten Gegenstände ausdrücklich in ein zeitliches Nacheinander zu versetzen).

Sind zwei oder mehrere Handlungsverläufe abwechselnd aufeinander bezogen (die „klassische“ Parallelmontage: Verfolgungsjagd mit Rettung in letzter Minute, usw.), handelt es sich um ein Alternierendes Syntagma. Wird der Handlungsverlauf linear erzählt, so kann die Zeitfolge kontinuierlich sein wie in der Theaterszene oder diskontinuierlich, d.h., unwichtige Momente werden übersprungen. Entsprechend entwickelt Metz die Begriffe **SCENE** und **SEQUENZ** (für die geraffte Handlungsschilderung). Die SEQUENZEN wiederum können aus Episoden bestehen, worunter Metz Miniaturscenen versteht<sup>2</sup>, oder einfacher Handlungsverlauf sein.

---

<sup>1</sup> Für diese umstrittene Kategorie nennt Metz ein Filmbeispiel aus Josef von Sternbergs „Scarlet Empress“ (USA 1935): Eine kurze, impressionsartige Folge von Folter- und Gewaltszenen steht stellvertretend für die „Barbarei“ des Zarenreichs im 18. Jahrhundert. a.a.O., S. 174.

<sup>2</sup> Auf die etwas willkürliche Unterscheidung zwischen Sequenzen, die aus Episoden bestehen, und solche, die weniger organisierte diskontinuierliche Handlungsverläufe aufzeigen, weist James Monaco, Film verstehen, Reinbek bei Hamburg 1980, S.208

Metz' syntagmatische Kategorien fassen also das Segment als kleinste Einheit des Films auf, um es je nach Verknüpfungsart mit seinem Bildnachbarn aufgrund binärer Entscheidungen größeren Erzählstrukturen zuzuordnen. Ein Filmsegment ist entweder:

- autonom oder verknüpft <sup>1</sup>
- chronologisch oder a-chronologisch
- deskriptiv oder narrativ
- linear oder alternierend
- kontinuierlich oder diskontinuierlich
- episodisch organisiert oder gewöhnlicher Erzählfluss

Da Metz' Modell auf Integration sämtlicher filmischer Sparten angelegt ist, reicht die ausdifferenzierte Begriffsbildung weit über die naive Sprache früher Stummfilme hinaus. <sup>2</sup> Wie bereits angemerkt, stellt sich das Problem sinnflexibler Bildverknüpfungen erst in dem Moment, wo die einzelnen Einstellungen sich vom Tableau moralischer Entitäten fortentwickeln. „A Corner in Wheat“ kann als primitives Stadium der Auslagerung von Sinnliche aus den Einstellungen durch Verknüpfungsform angesehen werden. So schwanken die Einstellungen der Farmerszenen noch zwischen Autonomie und Parallelem Syntagma, und, wie um den unsicheren Zusammenhalt zwischen Einstellung 2 und 3 zu definieren, erklärt ein Zwischentitel den Orts- und Handlungswechsel: „IN THE CITY THE WHEAT KING ENGINEERS THE CORNER IN WHEAT“. Das gleiche gilt für den Bildwechsel von Einstellung 7 zu 8. Der Sprung von der Feier des „Weizenkönigs“ zu der Szene im Brotladen thematisiert die die Assoziationsleistung des Publikums als Fehlverhalten des Weizenkönigs: „LITTLE THINKING OF THE MISERY AND SUFFERINGS HIS SO-GENIUS HAS INDUCED“. Dagegen verzichtete Griffith auf Zwischentitel zwischen Einstellung 15-18, obwohl hier ansatzweise eine alternierende syntagmatische Verbindung vorliegt: Während der „Weizenkönig“ unter der Getreideflut begraben wird, setzen die Besucher den Rundgang ahnungslos fort. Offenbar ist die Einheit von Ort und Handlung so offensichtlich, dass die

---

<sup>1</sup> Natürlich ist im technischen Sinne jede Einstellung mit der ihr folgenden verknüpft. Da es Metz um die Isolierung unterscheidbarer Erzähl- oder Darstellungsformen geht, sind die Kategorien eher als Cäsuren zwischen Sinneinheiten zu verstehen, also auch semantisch zu bestimmen.

<sup>2</sup> So findet sich in den angeführten Filmbeispielen weder das Syntagma der umfassenden Klammerung, noch deskriptives Syntagma oder episodische Sequenz.

Unterschneidung des Vorgangs nicht erläutert zu werden braucht. Insofern ließe sich über eine genaue Festlegung dieser Montagefolge auf Metz' Begriff des ALTERNIERENDEN SYNTAGMAS streiten. Der Wiederbegegnungspunkt der Handlungsverläufe enthält jedoch auch hier bereits ein „sakrales Moment“. Als die Besucher in den Speicher zurückkehren, wird die Leiche des „Weizenkönigs“ aus dem Schacht gezogen.

Interessant ist die Klimaxanalogie der Einstellungen 18; 19; 20; wiewohl es sich eindeutig um ein PARALLELES SYNTAGMA handelt, korrespondieren die Abläufe „Agonie des Weizenkönigs“ und „Niederschlagung der Hungerrevolte im Brotladen“. Diese Verknüpfungsform eignet sich demzufolge zur Herstellung eher abstrakter, ideeller Sinnbezüge, im Gegensatz zum ALTERNIERENDEN SYNTAGMA, das physisch konkrete Handlungsverläufe zusammenführt.

„The Musketeers of Pig Alley“ zeigt deutlich die Vorzüge aber auch die Grenzen des Alternierenden Syntagmas. Die Handlungsstränge werden aufgrund personeller Interaktion zusammengeführt, was dem Geschehen seine „physische Wahrheit“ und Spannung gibt. Die Sinnbezüge erschöpfen sich dadurch jedoch in der Äußerlichkeit der Darstellung; die „strukturelle Bezüge“<sup>1</sup> stehen hinter dem Spannungskonstrukt zurück. (vgl. Anmerkung zur schematisierten Montagefolge S. 79 dieser Arbeit)

Zudem scheint es eine Wahrnehmungsobergrenze simultan ablaufender Handlungen zu geben, da die dramatische Stringenz durch die zunehmende Aufteilung der Handlung in divergierende Abläufe abgeschwächt wird. So wirkt die Einstellungsfolge 36-60 (vgl. Filmprotokoll/ Schema der Montagefolge S. 75ff) trotz ihres überwiegend nur aus zwei Handlungssträngen bestehenden ALTERNIERENDEN SYNTAGMAS wesentlich eindrucksvoller als die vierfach unterteilte Einstellungsfolge 2-14. Metz' präzise Definition von SZENE und SEQUENZ erlaubt, eine weitere spezifisch filmische Fortentwicklung von „A Corner in Wheat“ und „Musketeers of Pig Alley“ festzustellen. Die SZENE als eine noch als „konkret“ empfundene Einheit: ein Ort, ein Augenblick, eine kleine festgehaltene Handlung“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> vgl. die Ausführungen S. 76, Anmerkung 2

<sup>2</sup> Metz, Christian: *Semiologie des Film*, S. 178 Ebenfalls zur SZENE rechnet Metz Einstellungsfolgen, die bei Wahrung der Einheit von Raum, Zeit und Handlung, zwar unterschritten ist, jedoch nur im Sinne einer reicheren Ausdrucksvielfalt „Abschattungsprofile“ eines kontinuierlichen Geschehens sind, vergleichbar etwa einer simultan mit mehreren Fernsehkameras aufgenommenen „Livesendung“. Diese Verfeinerung ist für den vorliegenden Untersuchungszusammenhang jedoch unwichtig, da es ein modernes Filmverfahren ist.

dominiert die frühen Griffith Filme; die Montage besteht hier im wesentlichen aus einer chronologisch narrativen Folge einzelner Szenen, die entsprechend „schwerfällige“ Konfigurationen eingehen. Im Grunde stellen sie noch so große Erzähleinheiten dar, dass ihre Verknüpfung in Form von PARALLELEM SYNTAGMA eher eine filmische Metastruktur ist, da die Szene im eigentlichen Sinne bei Metz bereits ein eigenständiges, „autonomes Segment“, also die größte distinktive filmische Erzähleinheit ist. (Die SZENE ist Teil eines Ganzen, des Films, und nicht Teil eines Teils, wie bspw. die nicht autonomen parallelen Einstellungen, die erst zusammengenommen das PARALLELE SYNTAGMA bilden).

Dagegen lässt sich die alternierende Montage in „Musketeers of Pig Alley“ unproblematisch auf der von Metz verhandelten Segmentebene einordnen. Die Einstellungen liegen unterhalb des Niveaus einer kompletten SZENE. So wird bspw. das Verlassen der Wohnung des Musikers, das der Titel als erzählte Einheit vorstellt („NEW YORKS OTHER SIDE/THE POOR MUSICIAN GOES AWAY TO IMPROVE HIS FORTUNE), in zwei Einstellungen vorgeführt (vgl. Einstellung 1 und 2 im Filmprotokoll, S. 75). An dieser Stelle lässt sich der mühsame Übergang von der SZENE zur Einstellung innerhalb einer SEQUENZ deutlich nachvollziehen. Die Handlung kann noch „szenisch“ als konkrete Einheit empfunden werden, dafür sorgt der genaue Umschnitt zwischen Wohnraum und Treppenhaus, der den Schein zeitlicher Kontinuität über den Schnitt hinaus wahrt <sup>1</sup>, das Geschehen wird jedoch zugleich auf zwei Handlungsorte ausgedehnt. Die erweiterte „Bühne“ erfordert gewissermaßen eine räumlich ergänzende Kameraarbeit. Oder, anders herum betrachtet: Die Kamera definiert die filmische Geographie noch als gedachte Einheit bruchlos nebeneinander existierender Handlungsorte. Die Schnittkanten zwischen ihnen werden, sobald die Protagonisten sie passieren, von Kontinuität simulierenden Faktoren überspielt: Bewegungsrichtung der Auf- und Abtritte (treten Personen rechts aus dem Bild tauchen sie in der Anschlusseinstellung links wieder auf, Abgänge nach vorn aus dem Bild fordern Auftritte von hinten, usw.), Zeitkontinuität durch Schnitt-/Anschlussverfahren, die „Zeitbrüche“ vermeiden.

---

<sup>1</sup> Diese Beobachtung trifft auf die meisten Umschnitte zwischen Handlungsorten in „Musketeers of Pig Alley“ zu (vgl. Einstellung 2-3; 4-5; 9-10, usw). Die Furcht, kontinuierliche Zeitmomente beim Ortswechsel zu verlieren, und dabei unerklärliche „Erzählsprünge“ zu produzieren, führt zwischen Einstellung 69; 70; 71 zu einer unbeabsichtigten Zeitdehnung. Während man in Einstellung 69 bereits die sich öffnende Tür des Wohnraums von innen sieht, zeigt der Umschnitt 70 das Eintreten „Snapperkids“ von außen. Ohne dass die Handlung weiter fortgeschritten wäre, schließt Einstellung 71 auf dem Niveau von Einstellung 69 an und stellt dadurch eine Bewegungsirritation her. Da reale Filmzeit verfließen ist (1,8 Sek), die Aktion jedoch nicht weiterentwickelt ist, entsteht der Effekt eines Stillstandes, oder besser des „auf der Stelle Trabens“.

Einer der wenigen Einstellungswechsel, die auf diese Anbindung verzichtet, findet sich zwischen Einstellung 28; 29; 30. Vom Treppenhaus, das die beiden Freundinnen durchqueren, schneidet Griffith unvermittelt zum „Gangsterball“ und, ohne dass der Weg dorthin gezeigt wurde, tauchen „The Little Lady“ und ihre Freundin dort auf. Allerdings thematisiert an dieser Stelle der Zwischentitel den Ortswechsel: „The Little Lady at the Gangster's Ball“. Diese filmische Struktur, die innerhalb eines linearen, narrativen Erzählflusses unwichtige Momente überspringt, bzw. durch Zwischentitel ersetzt, entspricht der Metz'schen Kategorie SEQUENZ und stellt damit zunächst den am weitesten entwickelten Typus filmischer Erzählung dar.

An den bisher angeführten Beispielen lässt sich die Tauglichkeit von Metz' Kategorien hinsichtlich der Beschreibung von Bildnachbarschaftsverhältnissen recht gut ablesen und es lassen sich komplizierte Strukturen von einfacheren unterscheiden, bspw. die AUTONOME SZENE<sup>1</sup> von der ALTERNIERENDEN MONTAGE oder der SEQUENZ, die dem Filmschaffenden eine Vielzahl an neuen Möglichkeiten einräumt. In Anlehnung an die diskutierte These von der Entzerrung der Sinndichte aus dem bildlichen Arrangement hin zur flexiblen Verknüpfungsform, lässt sich die Entwicklung, die zwischen Griffith' frühen und späten Biograph-Produktionen liegt, auch als Weg von der weitgehend von theatralischen Konventionen bestimmten Szene zur spezifisch filmischen Sequenz beschreiben.

---

<sup>1</sup> Eigentlich: Die autonome Einstellung, die einen komplexen Vorgang in ein einziges Bild presst. Unter der Bezeichnung „Plansequenz“ (André Bazin) wird sie in den vierziger Jahren ihre Auferstehung im Zeichen des Neorealismus feiern, wiewohl ihre Ursprünge im primitiven Stadium der Kinematographie liegen.

## 5. David Wark Griffith Biografisches II

„I interested myself in short story pictures in much the same way as a painter interests himself in smaller works in order to earn the wherewithal to devote his time to a more ambitious effort.“<sup>1</sup>

Griffith' Wunsch, längere und anspruchsvollere Filme zu drehen, führte zum Bruch mit der „Biograph“, deren Leiter nicht bereit waren, größere Summen Geldes in Drei- oder Vierakter oder sogar Filmen mit einer Lauflänge von acht und mehr Rollen, wie sie jetzt in Europa als Film d'Art Bewegung üblich wurden, zu investieren. Die unabhängigen Filmproduzenten hatten schon seit geraumer Zeit Techniker und Schauspieler von Firmen der Motion Picture Patent Company abwerben können. Sie boten bessere Bezahlung, namentliche Ankündigung der Darsteller im Vorspann der Filme (der Kern des „Starkults“) und ließen den ausfahrenden Regisseuren größeren kreativen Freiraum. Im September 1913 wechselte Griffith und mit ihm die Mehrzahl seiner ständigen Mitarbeiter zu Harry Aitkens „Reliance-Majestic“-Studio (mutual Companie). Vier Filme, „The Battle Of The Sexes“, (5 Akte) „The Escape“, (6 Akte), „Home Sweet Home“ (6 Akte), „The Avenging Conscience“ (6 Akte), bildeten den Auftakt zu dem größten und bisher kostspieligsten Projekt, das bisher in Angriff genommen wurde: Ein Filmepos über den Amerikanischen Bürgerkrieg, aus der Sicht eines überzeugten Südstaatlers. Griffith Absicht, die „Wahrheit“ über den Krieg und seine sozialen und politischen Folgen darzustellen, geriet zum Eklat, dessen berechtigte Ursachen er niemals verstanden hatte. Die Vorlage beruhte auf zwei; bereits länger veröffentlichten Romanen eines Apologeten blinden Rassenhasses<sup>2</sup>, und ein Team von Experten, Kriegsveteranen und Historikern, hatte eine akribische Anhäufung von Material zusammengetragen, deren „Faktizität“, angefangen mit authentischen Kostümen und Uniformen bis hin zur genauen Abfolge historischer Ereignisse (Schlacht von Petersburg, Ermordung des Präsidenten Abraham Lincoln) Griffith mit größtmöglicher Detailtreue reproduzierte. Zudem sah er seine Arbeit als eine Art Vermächtnis seines Vaters an.

---

<sup>1</sup> Griffith, David Wark in: Theatre Magazine, Mai 1920, zitiert aus: Robert M. Henderson: D.W. Griffith. His Life and Work, New York 1972, S. 108

<sup>2</sup> „The Leopard Spot“ und „The Clansman“ von Reverend Thomas Dixon. „Mr. Dixon said that the Ku Klux Klan was formed to protect the white women from negroe men, to restore order and to reclaim political control for the white people of the South, ... that he wishes to have all negroes removed from the United States an that he hoped to help in the accomplishment of that purpose by The Birth of a Nation. „ in: Harry M. Geduld: Focus on D.W. Griffith, Englewood Cliffs, 1971, S. 99

„Underneath the robes and costumes of the actors playing the soldiers and night riders rode my father, on his head the crested cap of courage. This is what I mean by saying that that picture owed more to my father and his gallant comrades than to myself.“<sup>1</sup>

Bei Produktionskosten von ca. 110.000 \$ spielte der Film mehr als fünfzig Millionen Dollar ein und machte alle Kapitalinvestoren über Nacht zu Millionären.<sup>2</sup>

Die Kampagne der NAACP (National Association for the Advancement of colored people) unterstützt von liberalen Persönlichkeiten des Öffentlichen Lebens verhinderte vorübergehend die Aufführung in mehreren Städten, wobei es zum Teil zu Ausschreitungen kam<sup>3</sup>, konnte jedoch den Rekord von knapp einer Million Besucher im ersten Jahr der Aufführung nicht verhindern. Der kommerzielle Erfolg und das Gefühl, das Missverständnis rassistischer Diskriminierung aus dem Weg räumen zu müssen, führte zu Griffiths nächstem Filmprojekt „Intolerance“. Auf die weit geführten publizistischen Vorwürfe, zehn Millionen schwarzamerikanische Bürger zu Bestien abzustempeln<sup>4</sup> und die Lynchjustiz des „Ku Klux Klan“ zu heroischen Taten umzustilisieren<sup>5</sup>, hatte er bereits mit einer Streitschrift reagiert, die das künstlerische Recht zur freien Meinungsäußerung einklagte. Unter der Überschrift „Intolerance: The Root of all Censorship“ heißt es dort: „The moving picture is simply the pictorial press... that, (*Anmerkung d. Verf.*) claims the same constitutional freedom as the printed press“<sup>6</sup>. Erscheinungsdatum und die freizügige Aufforderung an die Presse, sich des Inhalts zu Nachdruckzwecken kostenlos zu bedienen, ließen die Schrift zu einer geschickt lancierten Werbung für den Kollossalfilm „Intolerance“ werden. Mit einem personellen, finanziellen und zeitlichen Aufwand, der alles bisher Erreichte übertraf, wollte Griffith ein Exempel filmtechnischer Innovationen statuieren und zugleich seine ideelle Botschaft religiös fundierter, weltumspannender Humanität propagieren. In Umkehrung der an ihn gerichteten Vorwürfe beabsichtigte er den Film zu einem Kunstwerk über Halle Sprach- und Klassenbarrieren hinweg“ zu gestalten.

---

<sup>1</sup> Griffith, David Wark: Unvollendete Autobiographie; in: The Man who invented Hollywood, James Hart Louisville, 1972, S. 27

<sup>2</sup> Henderson, Robert M.: D.W. Griffith. His Life and Work, New York 1972, S. 148, S. 168

<sup>3</sup> Cripps, Thomas R.: The Reaction of the Negro to the Motion Picture Birth of A Nation, Englewood Cliffs 1971, S. 111 ff

<sup>4</sup> Villard, Oswald Garrison: Fighting a Vicious Film, in: Harry M. Geduld: Focus on D.W. Griffith, Englewood Cliffs 1971, S. 101

<sup>5</sup> Pillsbury, A.E. in: a.a.O., S. 101 (Pressestimmen)

<sup>6</sup> Griffith, D.W.: The Rise and Fall of the Free Speech in America, in: a.a.O., S. 43 ff

„A picture is an universal symbol, and a picture that moves is a universal language. Moving pictures, someone suggests, might have saved the situation, when the Tower of Babylon was built. ... The cinema camera is the agent of Democracy. It levels barriers between races and classes.“<sup>1</sup>

Die Botschaft christlicher Nächstenliebe und Völkerverständigung, erzählt in vier parallel abrollenden Handlungen von der Vorgeschichte, Über Christuspassion, Bartholomäusnacht bis zur zeitgenössischen Episode, bildete im politischen Klima der USA kurz vor dem Kriegseintritt eine schlecht verkäufliche Ware.<sup>2</sup>

Aber auch die relativ komplizierte Erzählstruktur, die das Publikum überforderte, ließ „Intolerance“ zur teuersten Fehlinvestition in der bisherigen Geschichte des Kinos werden: Die zwei Millionen Dollar, die die Produktion verschlang, gingen ausschließlich zu Lasten von Griffith, der sämtliche Anteilhaber ausbezahlen musste, da sie den Ruin voraussehen. In der Folge sah sich Griffith gezwungen, für verschiedene Produktionsfirmen in abhängiger Beschäftigung zu arbeiten, um die Schulden abzubehalten. Aus den „Trash-“Produktionen, die er für Zuckor Art Craft (später Paramount) anfertigte, ragt „Broken Blossom“ (USA 1919) heraus. Um diesen Film unabhängig verleihen zu können, zahlte er Zuckor eine Ablösesumme von 250.000 \$; dennoch wurde „Broken Blossom“ zum ersten erfolgreichen Beitrag zur neugegründeten Verleih- und Produktionsgemeinschaft UNITED ARTISTS (gegründet 1919; Mitglieder: Charly Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, David W. Griffith)

1920 folgte mit „Way down East“ noch einmal ein sowohl künstlerischer als auch kommerzieller Erfolg, der fast allen folgenden Produktionen mit Ausnahme von der Dickens Verfilmung „Orphans of the Storm“ (1922) versagt blieb. Elf weitere Filme in elf Jahren<sup>3</sup>, darunter etliche Remakes von Stoffen, die er bereits als Biograph-Einakter abgedreht hatte, bildeten, gemessen an seinem Arbeitstempo und ehrgeizigen Plänen, nur einen schwachen Abglanz seiner einstigen Schaffenskraft. Es scheint, dass seine späteren Produktionen in ihrer bemühten Ernsthaftigkeit und teilweise altmodischen, „viktorianischen“ Moral an der

---

<sup>1</sup> Griffith, D.W.: Motion Picture. The Miracle of Modern Photography, The Mentor IX, Nr. 6 (1.7.1921) in: Harry M. Geduld: Focus on D.W. Griffith, Englewood Cliffs 1971, S. 56

<sup>2</sup> Christadler, Martin und Hansen, Miriam: D.W. Griffith's Intolerance. Zum Verhältnis von Film und Geschichte in der Progressive Era. Stuttgart 1976, S. 13

<sup>3</sup> Die ausführlichste Filmografie seiner späten Filme findet sich in Edward Wagenknechts: The Films of D.W. Griffith, New York 1975

Erwartungshaltung des amüsierwilligen Nachkriegspublikum vorbei inszeniert worden waren. Sein letzter Film, „The Struggle“ (USA 1931), bereits eine Tonfassung, bestand aus einer sentimentalischen Schilderung des Schicksals eines Alkoholkranken, der erst durch die „Prohibition“ von leichten und verträglichen Getränken zu „Hochprozentigem“ verführt wurde. Noch einmal wurde das Milieu der New-Yorker Armenviertel wie in „The Musketeers Of Pig Alley“ und „The Mother And The Law“ rekonstruiert <sup>1</sup>, in deren Kulissen das Drama um den arbeitslosen Familienvater Jimmie abrollte, der in seiner Trunkenheit Frau und Kinder misshandelt, bis eine neue Arbeitsstelle das obligatorische „Happy-End“ ermöglicht. Statt des erwarteten Applaus löste der Film bei der Uraufführung Gelächter aus; die Besucher, die gekommen waren, um Aufregendes oder Lustiges zu sehen, konnten sich nicht auf ein langsam erzähltes, ernsthaftes Melodram einlassen und verließen den Saal vorzeitig. Eine Kritikerstimme bezeichnete „The Struggle“ als den am schlechtesten fotografierten Film des Jahres. <sup>2</sup>

Zu Griffiths finanziellen Schwierigkeiten <sup>3</sup> gesellte sich nun die schonungslose ästhetische Verurteilung. Seine Filme galten als „outdated“, die Erzählstrukturen als unfreiwillig komisch, und selbst seine einstigen Erfolge verloren unter dem Einfluss des Tonfilms rasch ihren Stellenwert. In einem Interview, das Mildred Martin im Jahre 1932 mit ihm führte, resümierte sie den zeitgenössischen Standpunkt der schnelllebigen Filmindustrie: „... his old masterpieces, when turn off on the new and faster modern projectors, jump and flicker foolishly. His Glory is in the past.“ <sup>4</sup>

Griffiths zahlreiche Versuche, weitere Regierarbeiten zu übernehmen, lehnten die Studios höflich aber bestimmt ab. Er sei zu bedeutend, als dass ihm im gewandelten Studiosystem eine angemessene Aufgabe übertragen werden könne, lautete die häufige Antwort einer

---

<sup>1</sup> Zwei der vier Filmepisoden aus „Intolerance“ wurden nach dem Misserfolg herausgelöst und separat aufgeführt. Die moderne Episode unter dem Titel „The Mother and the Law“, und das antike Drama von der Eroberung Babylons durch Cyrus als „The Fall of Babylon“.

<sup>2</sup> vgl. Arthur Denning: The Struggle, in: Edward Wagenknecht: The Films of D.W. Griffith

<sup>3</sup> vgl. Henderson, Robert M.: D.W. Griffith, His Life and Work, New York 1972, S. 280 ff. Henderson erwähnt neben dem Zusammenbruch der D.W.GRIFFITH, Incorporation, Zahlungsverpflichtungen gegenüber seiner ersten Frau und eine weitläufige Verwandtschaft, die er finanziell aushielt.

<sup>4</sup> a.a.O., S. 282 f

Industrie, die im wesentlichen durch seinen Einsatz sich vom gering geschätzten Amüsierbetrieb zur anerkannten Filmkunst entwickelte.<sup>1</sup>

1939 bot ihm der Produzent Hal Roach eine „Beratertätigkeit“ bei einem seiner Filmprojekte an, die dieser als Regiearbeit missverstand. Griffith betrat das Studio zum letzten Mal, nur um die peinliche Aufklärung des Missverständnisses zu erleben. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er, nunmehr auch von seiner zweiten Frau geschieden, in Hotelzimmern. Exzessiver Alkoholkonsum und unrealistische Hoffnungen auf ein plötzlich wiedererwachendes Interesse Hollywoods bildeten die Endstation. Am 22. Juli 1948 erlitt er einen Schlaganfall, an dessen Folgen er am darauffolgenden Morgen verstarb: Ein vergessenes Fossil des Kinos, an den sich Hollywoods mächtigen Produktionsgesellschaften erst angesichts seines Todes wieder erinnerten, um ihm mit einer pompösen Beerdigung zu spät zu würdigen.<sup>2</sup>

Neuere Untersuchungen zu Griffith Leben und Werk revidieren das harsche Urteil, dass die zeitgenössische Kritik über seine Filme ab ca. 1920 fällt und weisen auf deren versteckte ästhetische Qualitäten hin.<sup>3</sup> Sie wenden sich damit zugleich gegen einen Gemeinplatz, der die entscheidenden Beiträge zur Filmkunst mit Griffith Biograph-Filmen und seinen beiden großen Epen „Birth of A Nation“ und „Intolerance“ abgeschlossen sieht.<sup>4</sup>

Als späte Einsicht oder auch nur Ausdruck der Resignation gegenüber einer unberechenbaren Publikums- und Kritikergrünst mag eine Bemerkung aus Griffith' letzten

---

<sup>1</sup> Griffith, der selbständiges Arbeiten gewöhnt war, galt schlechtweg als schwieriger, seniler und erfolgloser Regisseur. A.a.O., S. 289

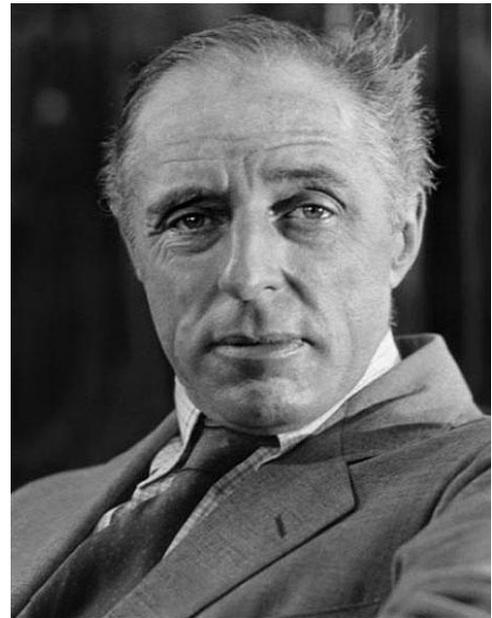
<sup>2</sup> vgl. Jay Leydas bissige Schilderung der Zeremonie, deren peinlicher Phatos mit der Geschäftstüchtigkeit der Anwesenden konkurrierte. Jay Leyda: The Art and Death of D.W. Griffith, in: Harry M. Geduld (Hrsg.): Focus on D.W. Griffith, Englewood Cliffs 1971, S. 161 f

<sup>3</sup> vgl. Wagenknecht, Edward: The Films of D.W. Griffith. New York 1975 Schickel, Richard: D.W. Griffith, An American Life, New York 1981 O-Dell, Paul: Griffith and the Rise of Hollywood, New York, London 1970

<sup>4</sup> Leider war dem Verfasser trotz intensiven Bemühens kein späterer Film von Griffith zu Analyse Zwecken zugänglich. So kann hier nur der Hinweis gegeben werden, derartige Urteile nicht unbesehen zu übernehmen sondern am Material zu überprüfen. Eine einmalige Ansicht von „Broken Blossoms“ (1919) deutet jedoch bereits an, dass Griffith künstlerische Bemühungen in der Folgezeit weniger am Problem der Montage orientiert waren, als an einer atmosphärisch dichten Bildregie, die viele, der für den expressionistischen deutschen Studiofilm der Nachkriegszeit typische Licht und Schatteneffekte vorwegnahm. Vgl. Ingolf Bannemann: Geburt der Filmkunst. D.W. Griffith' Broken Blossoms, in: Kommunales Kino Hannover (Hrsg.): Monatsprogramm Dezember 1985, Hannover 1985

Lebensjahren über seinen meistbewunderten und ebenso heftig attackierten Film „The Birth of A Nation“ gewertet werden.

„If the Birth of A Nation were done again, it would have to be made much clearer. Although the picture was made with no intention of embarrassing the Negroes, as it stands today, it should not be shown to general audience. It should be seen solely by film people and film students. The Negroe race has had enough trouble, more than enough of its share of injustice, oppression, tragedy, suffering and sorrow. And because of the social progress which Negroes have achieved in the face of these handicaps, it is best that „The Birth of A Nation“ in its present form be withheld from public exhibition.“<sup>1</sup>



---

<sup>1</sup> Aus gesammelten Notizen von Varnet Bravermann, die im Museum of Modern Arts aufbewahrt werden. Zitiert nach Fred Silva (Hrsg.): Focus on Birth of A Nation, Englewood Cliffs 1971, S. 8

## 6. „The Birth of A Nation“ und „Intolerance „

### Die Rückkehr der moralischen Entität durch die filmische Metastruktur

Für die meisten amerikanischen Filmhistoriker beginnt die Geschichte des Films als eines souveränen publizistischen und künstlerischen Mediums mit der Uraufführung des zwölfaktigen Bürgerkriegsepos „The Birth of A Nation“ (USA 1915) <sup>1</sup>, wobei sie sich bei der Einschätzung zumeist von der ungeheuren positiven wie auch negativen Resonanz, die der Film hervorgerufen hat, haben leiten lassen.

In filmischer Hinsicht ist „The Birth of A Nation“ unbedingt ein Meisterwerk, dessen ästhetische und strukturelle Momente den am weitesten vorangeschrittenen Stand stilistischer Mittel repräsentieren; inhaltlich jedoch stellt er eine derart einseitige Parteinahme für die Werteordnung des „Old South“ da, dass jede Verteidigung der Darstellung eine wie auch immer motivierte Ignoranz des offenen Rassismus bedeutet. So schreibt James Agee stellvertretend für viele andere Filmästhetiker:

„Even if it were an anti-Negro movie, a work of such quality should be shown, and shown whole. But the accusation is unjust. Griffith went to almost preposterous length to be fair to the Negroes as he understood them, and he understood them as a good type of Southerner does ...“ <sup>2</sup>

Griffith in empiristischer Naivität angenommene Identität zwischen (Ab-)Bild und Wahrheit versuchte sich an einem Stück „objektiver“ nationaler Geschichtsschreibung der Jahre 1860-1875, wobei ihm die „Aufklärung“ unversehens zur Propaganda geriet.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> vgl. Michener, C.: Birth of A Filmpoet, in: NEWSWEEK, 3.2.1975, S. 70 f.

Einer der der bekanntesten Griffith-Biografen schrieb in enthusiastischer Überschätzung:

„From a painful, raw and rather absurd infancy, it (the motion picture) sprang into a mature stature, into a multitude of self-realization ... The picture with which the cinema first came into its own as a serious medium of expression and which has since become the world's most celebrated film was David Wark Griffith's „The Birth of A Nation“... the first masterpiece by the creator of almost all other important technical and artistic „efforts“ in the cinema.“ Seymour Stern: „The Birth of A Nation“ Marked An Industry's Coming Of Age; in: Film Culture, special issue Nr. 36, Spring/Summer 1965

<sup>2</sup> Agee, James: David Wark Griffith, in: Fred Silva: Focus on The Birth of A Nation, Englewood Cliffs 1971, S. 17

<sup>3</sup> Eine „tendenzfreie“ Geschichtsschreibung durch Filme schwebte Griffith als Vision einer künftigen Aufgabe wahrer Filmkunstwerke vor. Bibliotheken, in denen statt der Bücher auf Knopfdruck universell verständliche Filme jede beliebige Epoche der Weltgeschichte vorurteilsfrei vor Augen führen, sollten die Schule von Morgen ersetzen. vgl. D.W. Griffith: Some Prophecies: Film and Theatre, Screenwriting, Education, in: Harry M. Geduld: Focus on D.W. Griffith, Englewood Cliffs 1971, S. 35

Der Film beginnt mit der stark harmonisierenden Darstellung der Vorkriegsepoche, in der die Familienidylle der Stonemans in den Nordstaaten und der Camerons im Süden als intakte Einheit vorgeführt wird; der Krieg zerreißt die freundschaftlichen Bande, die die beiden Familien verbindet und führt die Shne auf gegnerische Seiten der Front. Obwohl die Konfderierten mit äußerster Tapferkeit kämpfen, geht die Sache der Südstaaten verloren; die übriggebliebenen Familienmitglieder kehren in ihr durch Guerilla-Aktionen zerstörtes Herrenhaus zurück. Die gewandelten politischen Verhältnisse erlauben den Farbigen zum ersten Mal eine Partizipation an Wahlen und Parlament, der Film präsentiert sie jedoch als unreif für die politische Verantwortung und diskriminiert jedes Auftreten von ihnen als Folge maßloser Übergriffe.

Nachdem sich die jüngere Schwester des Colonels Benjamin Cameron, um ihre Unschuld vor einem zudringlichen „Negersoldaten“ zu retten, in den Tod gestürzt hat, ergreifen die Weißen „Gegenmaßnahmen“. Sie gründen den „Ku Klux Klan“, greifen die regulären farbigen Einheiten an, entwaffnen sie und etablieren eine Ordnung wie vor dem Krieg, z.B. wird das Wahlrecht der Farbigen gewaltsam verhindert. In einer symbolischen Schlussesequenz verwandelt sich der „Gott des Krieges“ in den „Prinzen der Liebe“ (Jesus). Eine Doppelhochzeit verbindet die Familien der Stonemans und Camerons.

Vor allem der Widerspruch zwischen progressiver Technik und reaktionärer Ideologie überschattet seit Anbeginn die Diskussion des Films.<sup>1</sup>

Wenn im Folgenden die inhaltliche Beurteilung gegenüber der formalen Untersuchung zurückgestellt wird, so liegt es dabei nicht in der Absicht des Verfassers von schwer verdaulichen Kruditten abzulenken, sondern die Struktur des Films als filmspezifische Argumentationsbasis begreifbar zu machen.<sup>2</sup>

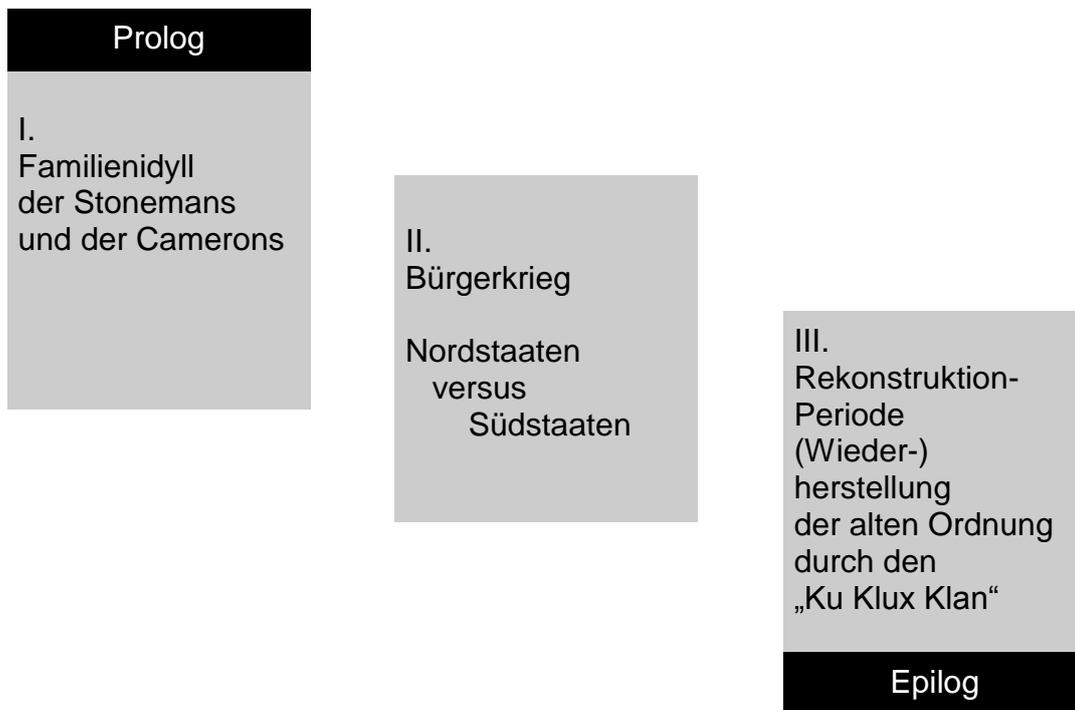
---

<sup>1</sup> vgl. dazu die Ausführungen in Biographisches II, S. XXXf

<sup>2</sup> Auf ein ausführliches Einstellungsprotokoll kann hier verzichtet werden. Eine vollständige „shot by shot analysis“ fertigte Theodor Huff anhand der Kopie des Museum of Modern Arts. Theodor Huff: *The Birth of A Nation, A Shot-by-shot Analysis*, New York 1961

Diese Fassung weist 1.375 von ursprünglich 1.544 Einstellungen auf und besitzt eine Lauflänge von 212 Min. (Bei 16 B/sec.). Knapp 200 Einstellungen sind noch im ersten Jahr des Films aufgrund der vielfältigen Proteste herausgeschnitten worden. Alle vorhandenen Kopien, auch die auf den Videobändern vorliegenden, orientieren sich an der kürzeren Version. Die Verwendung von Metz Kategorien scheint dem Verfasser aus Gründen der Übersichtlichkeit und der spezifischeren Tauglichkeit gegenüber dem kompletten Filmprotokoll sinnvoller.

Die Vorgehensweise orientiert sich dabei auf die bei Metz diskutierten syntagmatischen Verknüpfungsformen, deren Auftreten und Anordnung Indizien für die strukturelle Fortschrittlichkeit des Films bilden. Die folgende Skizze stellt zunächst eine Grobstrukturierung des Films dar, um die spätere Detailanalyse im Filmganzen lokalisieren zu können.<sup>1</sup>



Zunächst lassen sich die drei großen Erzählblöcke I. Vorkriegsepoche, II. Bürgerkrieg und III. Rekonstruktionsperiode unterscheiden, die von einem kurzen Prolog und Epilog eingerahmt werden. Zwei atmosphärisch weit ausgebreitete Szenen<sup>2</sup> charakterisieren die Hauptfiguren, die Familie der Stonemans im Norden und die der Camerons im Süden und schaffen eine Idylle ungetrübter Familienharmonie, die in einem Freundschaftsbesuch der Stoneman-Söhne bei ihren Verwandten im Süden gipfelt. Als Besonderheit kann die geschickte Verflechtung charakterisierender Motive, wie die junge Katze, mit der Elsie Stoneman spielt und das entsprechende Gegenstück der Welpen, die „the kindly Master of Cameron Hall“ streichelt, betrachtet werden. So deutet sich die spielerische Vorwegnahme des Konflikts an, als Hund und Katze ihre Fehde austragen. Ebenso trägt die jugendliche „Rangelei“ der beiden jüngeren Söhne der Stonemans und Camerons den Charakter einer

<sup>1</sup> vgl. Filmausschnittprotokoll, S. 146ff

<sup>2</sup> vgl. Anmerkung 2, S.119 XXX

schicksalshaften Vorahnung. Griffith versäumt dabei nicht, einige gängige Klischees über die „Yankies“ mit einfließen zu lassen. Sie wirken unkultiviert, vorteilsbedacht, usw.. Die homogenisierenden Momente überwiegen jedoch diese kurzen disparaten Eindrücke. Jenseits der physisch präsenten Gemeinsamkeit entsteht sogar eine ideelle Verbundenheit durch die plötzlich aufflammende Liebe, die Benjamin Cameron (Henry B. Walthall) beim Anblick des Porträts von Elsie Stoneman (Lillian Gish) erfasst. Durch diesen Kunstgriff wird die einzige Hauptperson, die in dieser Szene fehlt, in die in der Exposition mit eingeschlossen.

Während auf der visuell vorgeführten Ebene perfekte Eintracht herrscht, treibt ein Zwischentitel den Konflikt voran. Eine Zeitungsnachricht kündigt die unmittelbar bevorstehende Separation der Nord- und Südstaaten an. Eine autonome Einstellung mit szenischem Charakter zeigt die Unterzeichnung der Mobilmachung durch Präsident Abraham Lincoln.<sup>1</sup> Um die Glaubwürdigkeit dieser Szene vor der theatralischen Konventionalisierung zu schützen, d.h. den Zuschauer in der Ansicht zu bestätigen, authentisch nachgebildete, „historische Realität“ vor Augen zu haben, zitiert Griffith im Zwischentitel anerkannte historische Quellen. Dieses „Bild-Dokument“ leitet den Erzählblock II. ein, die Einberufung der Freiwilligen zum Militärdienst und den Bürgerkrieg.

Neben den bereits angeführten syntagmatischen Verknüpfungen SZENE und SEQUENZ treten hier Einstellungsfolgen auf, die sich als DESKRIPTIVES SYNTAGMA und SYNTAGMA DER UMFASSENDEN KLAMMERUNG definieren lassen. Eine Untersuchung ihrer Funktion zeigt, dass sie besser als die SZENE oder SEQUENZ geeignet sind, den Eindruck des „Dokumentarischen“ zu vermitteln, da sie partiell die lineare narrative Kontinuität sprengen. Immer wieder entfernt sich die Kamera von den Hauptakteuren, interessiert sich für alle Momente des „Drumherum“, ohne sie in einen unmittelbar kausalen Bezug zum Haupterzählstrang zu setzen. Anders ausgedrückt: Sie bietet eine optische Überfülle an, eine scheinbar „unnötige“ Dreingabe, deren absichtslose Impressionsvielfalt dem Zuschauer vorgaukelt, das facettenreiche Filmuniversum nach eigenen Maßstäben ordnen zu können. Dies gilt besonders für die eindrucksvollen Bilder des Abschiedsballs vor dem Kriegsausbruch. Tanzende Paare im Ballsaal, ein nächtliches Feuerwerk, der Ausmarsch der

---

<sup>1</sup> siehe dazu auch die Ausführungen auf S.114 XXX

Truppen und die liebevolle Beziehung, die Colonel Benjamin Cameron zu seiner Schwester Flora unterhält, verschmelzen zu einem komplexen Geschehen, an dem sich die Kamera nicht „satt sehen kann“. Unter diesen zahlreichen Manifestationen zugleich<sup>1</sup> ablaufender „Realitätssplitter“, finden sich natürlich auch solche, deren Platzierung eine bewusste Emotionalisierung fördern, bspw. das Fahnenmotiv. Aber der Kameraduktus des scheinbar zufällig Eingefangenen unterläuft geschickt eine allzu plumpe und als Manipulation offensichtliche Präsentation der propagandistischer Symbole.<sup>2</sup>

Während der ganzen Dauer der Einstellungsfolge ertönt der Südstaatenmarsch „Dixie“. Der „Bilderrausch“ entspricht strukturell dem Rausch der Begeisterung bei Kriegsausbruch und verschmilzt Bilder, Bewegungen und Musik zu einem Kaleidoskop, oder, besser, organischem Mosaik, das zusammengenommen Höhepunkt und Feier der Werteordnung des „Alten Südens“ darstellt. Eine ähnliche filmische Konstruktion wiederholt sich in der Kriegsschilderung. Nach der Schlacht von Petersburg, die in SZENEN und SEQUENZEN vorgeführt wird, also personenorientierte Handlungsverläufe bildet, bspw. die „Heldentat“ des Colonels Cameron, vermischt der Film die Bombardierung Atlantas, „Sherman’s March“ und die Bilder der Gefallenen auf den Schlachtfeldern zu einer a-chronologischen Vielzahl von Eindrücken, die als „typisch für eine bestimmte Realität“ angesehen werden können, also unter Metz Begriff des SYNTAGMAS DER UMFASSENDEN KLAMMERUNG fallen. Diese Einstellungsfolge unterscheidet sich vom DESKRIPTIVEN SYNTAGMA in Bezug auf die fehlende Einheit von Zeit und Ort. Willkürlich ausgewählte, diskontinuierliche Fragmente von Kriegshandlungen bilden zusammengenommen einen übergeordneten Ausdruck, den man in Anlehnung an Goyas bekannten Radierungszyklus „Die Schrecken des Krieges“ nennen könnte.

Die akribische szenische Reproduktion von Fotomaterial der Bürgerkriegsteilnehmer<sup>3</sup> unterstreicht, dass es an dieser Stelle nicht in erster Linie um die Entwicklung der Handlung

---

<sup>1</sup> Diese Einstellungen lassen sich eindeutig von dem Strukturprinzip des alternierenden oder parallelen Syntagmas unterscheiden, da sie eine gedachte Einheit des Ortes als filmisches Kontinuum vorführen.

<sup>2</sup> Da der Zuschauer mehr sieht, als aus der Perspektive eines Protagonisten wahrgenommen werden kann, kommt dem deskriptivem Syntagma der Rang einer übergeordneten oder umfassenden „Wahrheit“ nahe, die durch die scheinbar unspezifische Erzählhaltung verstärkt wird; d.h.: der vermutete Standpunkt/Perspektive des Autor/Regisseurs verschwindet hinter einer willkürlichen Zahl und Folge von Beobachtungspunkten (=Einstellungsgrößen und Positionen)

<sup>3</sup> Auf die Adaption fotografischer Dokumente aus dem Bürgerkrieg von 1861-65 ist bereits unter Beifügung eines Beispiels von Timothy Sullivan hingewiesen worden. (Vgl. S. 19 XXX) Griffith' Kameramann Billy Bitzer bestätigte die Bedeutung

auf der Personenebene geht, sondern um die möglichst „authentische“ Nachgestaltung der „Bürgerkriegsrealität“. Zwei alternierende Montagen im Erzählblock III führen die gesamte Handlung schließlich zu Höhepunkt und Schluss.

Als entscheidende Verstärkung des Prinzips endet die erste Montage hier mit dem Tod von Flora Cameron (Vgl. Filmprotokoll, S.XXX ) und bildet damit zum ersten Mal einen wirklich tragischen Schlusspunkt, der den Zuschauer „unerlöst“ vor den zerfallenen Hälften einer Welt des Chaos und des Scheiterns zurücklässt. Griffith' elegischer Zwischentitel nach der ca. einminütigen Sterbeszene thematisiert die erwartete Reaktion der Zuschauer auf diese krasse Verletzung des Harmonieversprechens und verbindet Protagonisten und Publikum zur Trauergemeinschaft.<sup>1</sup>

„FOR HER WHO HAD LEARNED THE STERN LESSON OF HONOUR WE SHOULD NOT GRIEVE THAT SHE FOUND SWEETER THE OPAL GATES OF DEATH“

Ein zweiter, strukturell identischer Verlauf treibt die Handlung wiederum fast bis zum tragischen Ausgang voran - eine Gruppe Weißer und ihnen ergebener schwarzer Diener ist in einem Blockhaus eingeschlossen und verteidigt ihr „arisches Geburtsrecht“ (Zwischentitel) vor der blindwütig anstürmenden „Negersoldateska“.

In letzter Minute trifft eine Kavalkade berittener Ku-Klux-Klan-Mitglieder ein und befreit die Verteidiger, die bereits die Waffen auf ihre eigenen Frauen und Kinder gerichtet hatten, um sie vor dem Verlust der „Ehre“ zu bewahren. Die dramatische Zuspitzung der Handlung profitiert strukturell von der fehlgeschlagenen Rettung in der vorausgegangenen alternierenden Montage. Die Ungewissheit über den glücklichen Ausgang des Geschehens steigert die Spannung der Zuschauer, da sie die ganze Last der Enttäuschung über das Misslingen der ersten Aktion gewissermaßen als verdoppelten Erwartungsdruck in der wiederholten Situation mit sich trägt Wohlbemerkt: Es handelt sich um eine Wiederholung des Strukturprinzips nicht des Inhalts.

---

dieses Materials während der Dreharbeiten, in: Jay Leyda: The Art and Death of D.W. Griffith, zitiert aus: Harry M. Geduld: Focus on D.W. Griffith, Englewood Cliffs 1971, S. 164

<sup>1</sup> Natürlich kann über die Zuschauerreaktion nur spekuliert werden. Geht man aber davon aus, dass bestimmte, als Konventionen etablierte filmische Erzählstrukturen Erwartungsmuster hervorrufen, so lässt sich die Nichteinlösung eben dieser Erwartungen nur als Verletzung dieser Ordnung mit den emotionalen Reaktionen Trauer, Aggression, Irritation usw. beschreiben. (Vgl. die Ausführungen S. 92 XXX ff)

Es scheint, dass mit dem Prinzip des Doppelschlags die dramaturgischen Möglichkeiten der alternierenden Montage ausgereizt sind. Eine häufigere Wiederholung dieses Strukturprinzips innerhalb eines Films läuft Gefahr, als bloßes formales Schema erkannt zu werden und damit unbeabsichtigt seine „Realitätsillusion“ zu verspielen. In „The Birth of A Nation“ ist das Verhältnis von atmosphärisch dichten Erzählstrukturen (hierunter kann man nach einer ersten, vorsichtigen Einschätzung eher SZENEN, als Sonderform der Szene auch die AUTONOME EINSTELLUNG, DESKRIPTIVES SYNTAGMA UND SYNTAGMA DER UMFASSENDEN KLAMMERUNG verstehen) und handlungsvorantreibenden, beschleunigenden Einheiten (SEQUENZ und ALTERNIERENDE MONTAGE) jedoch ausgewogen. Die geglückte Proportionierung zwischen „realistischen“ und „dramaturgischen“ Blöcken macht die Fiktionalisierung von Geschichte und umgekehrt die Verwandlung von Schauspiel in die Schimäre realen Lebens so glaubwürdig.

Die Funktion der Einstellungen, die im Schema (S. 133 XXX) mit Prolog und Epilog bezeichnet sind, kann man als Rahmenhandlung, die das Problem auf einem anderen Niveau verhandeln, betrachten. Die autonome Anfangseinstellung zeigt eine Gruppe schwarzer Sklaven, die in Ketten gefesselt an Land gebracht werden und ein Zwischentitel deutet diesen Umstand als Wurzel aller Zwietracht.

THE BRINGING OF THE AFRICAN TO AMERICA PLANTED THE FIRST SEED OF DISUNION <sup>1</sup>

Fünf weitere Einstellungen bilden zusammen die Szene auf einem Kongress der Sklaverei-Gegner.

THE ABOLITIONISTS OF THE NINETEENTH CENTURY DEMANDING  
THE FREEING OF THE SLAVES

Statt, dass auf die Argumente der Kongressteilnehmer eingegangen wird, was Griffith' Vorstellung von „Objektivität“ nahegekommen sein mag <sup>2</sup>, zeigt der Film das

---

<sup>1</sup> „Disunion“ kann hier sowohl im allgemeinen Sinne als Zwietracht übersetzt werden, als auch speziell als Separation der Bundesstaaten. Der Schlusstitel jedenfalls thematisiert das Gegenstück spezifisch als politische Einheit: „LIBERTY AND UNION, ONE AND INSEPERABLE, NOW AND FOREVER“

<sup>2</sup> In „Some Prophecies“ bezeichnet Griffith das Medium Film als ideales Medium zur objektiven Geschichtsdarstellung: Suppose you wish to 'read up' a certian episode in Napoleon's life. ... you will merely seat yourself in a scientifically prepared

mitleidsheischende Gesicht eines schwarzen Jungen, der von einem Kollektensammler vor sich her durch die Stuhlreihen geschoben wird. Bildlich wird hier also auf jeden Fall tatkräftig argumentiert, in dem die wohltätigen Weißen als scheinheilige „Spendenbetrüger“ gedeutet werden. Da diese Einstellungen mit der anschließend einsetzenden Haupthandlung unverbunden bleiben, erklären sie das Problem hier bereits auf seiner intellektuell anspruchsvollsten Stufe.<sup>1</sup> Weitere Motive für den Ausbruch des Bürgerkriegs und Selbstbestimmungsrecht der Schwarzen werden im Verlauf des Films nicht angeführt.

Folgerichtig ist im Epilog, der Vision vom Weltfrieden am Ende des Films auch kein Platz für die Farbigen vorgesehen, im Namen deren Befreiung der Krieg von der einen Seite offiziell geführt wurde. Die Einstellungen am Schluss des Films (vgl. Filmprotokoll S. 149 f XXX) verdienen besondere Beachtung, da sie Griffith' politisch-soziale Utopie in komprimierter Form enthalten. Sie bilden sowohl in technischer Hinsicht, mehrere Motive werden durch Doppelbelichtung verflochten, als auch zu ihrer inhaltlichen Seite hin, der Antagonismus guter und böser Kräfte wird aufgehoben, ein organisches Symbol, das die Zerrissenheit der Welt durch das homogene Prinzip des Christentums in eine Art millenaristisches Paradies verwandelt. Die Hinweise auf eine andere fiktionale Ebene und damit einer anderen Wertigkeit, als die der bisherigen Filmhandlung, sind zahlreich und deutlich. Zunächst enthält der Zwischentitel eine konditionale Formulierung:

„DARE WE DREAM OF A GOLDEN DAY WHEN THE BESTIAL WAR SHALL RULE NO MORE“

Dann greift der Film auf die eigentlich bereits veraltete filmische Konvention der „Dreballons“ zurück,<sup>2</sup> um die Sphäre abstrakter Vorstellungen abbilden zu können. Und

---

room, press the button, and actually see what happened. There will be no opinion expressed. You will merely be present at the making of history.“ In: Harry M. Geduld: Focus on Griffith, Englewood Cliffs 1971, S. 35

<sup>1</sup> Die Lösung, die Farbigen nach zweihundertfünfzig Jahren der Denaturierung einfach wieder in ihre „Heimatländer“ zurückzuschicken, galt als ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Problem. Wenn diese Möglichkeit in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts noch entfernt als realistisch angesehen werden konnten, wenn auch nicht gerade human, - der „Lincoln-Plan“ sah die freiwillige Repatriierung ausreisewilliger Schwarzer vor - so kann ein derartiger Standpunkt zu Beginn des zwanzigsten Jahrhundert nur als blanke reaktionäre Ideologie verstanden werden. (Vgl. die Anmerkung 1, S. 123 XXX)

<sup>2</sup> „Dreballons“ nennt man die innerhalb eines Filmbilds in Doppelbelichtung eingeblendeten Motive, die auf der visuellen Ebene die Vorstellung einer Person ähnlich wie in einer Comic-Blase transportieren sollen. Es zählt zu Griffith' Verdiensten, diese plumpe Struktur durch das elegantere „switch-back“ (Rückblende) abgelöst zu haben. Da die Einblendung im Filmbild immer als offensichtlicher Eingriff empfunden wird, wurde ihr Einsatz im Interesse der „Realitätsillusion“ normalerweise vermieden. Es handelt sich hier also um eine bewusste Entscheidung Griffith' für eine sichtbar gestaltete Manipulation.

schließlich ist das Arrangement der Personengruppe im Vordergrund im Verhältnis zu den überlebensgroßen eingeblendeten Figuren, die den „Krieg“ und den „himmlischen Frieden“ verkörpern, offensichtlich eine jenseits aller Realität konstruierte, komplexe, ideelle Aussage: Ein Tableau, das ein ideologisches Welt- und Werturteil demonstriert. Insofern feiert die affirmative moralische Entität ihre Wiederkehr im Zeichen der Metastruktur des Films: Der Epilog resümiert den gesamten Konflikt des Filmes auf einer symbolisch verdichteten Ebene, die mit einem elegisch-sakralen Orgelpunkt die Aufhebung des Dualismus Gut gegen Böse, Krieg versus Frieden als Integration aller divergierenden Elemente in den Schoß der Einheit von Filmbild und eingelöstem Glücksversprechen zusammenführt.

„LIBERTY AND UNION, ONE AND INSEPERABLE; NOW AND FOREVER“

„The Birth of A Nation“ enthält so gut wie alle narrativen Einheiten aus Metz' Schema, wobei die SZENEN anfänglich, vor allem im ersten Teil dominieren und im Verlauf mehr und mehr von dramaturgisch beschleunigenden NARRATIVEN SYNTAGMEN abgelöst werden. Ein solcher Großrhythmus der Bilder wird von der Filmkritik üblicherweise als „episch“ klassifiziert. Die ausführliche atmosphärische Ausgestaltung der Szenen bestärkt die Einbindung der Figuren in eine (pseudo-)historische Wirklichkeit und produziert ein hohes Maß an scheinbar zufälligen „Realitätsmomenten“. Erst später beutet das Handlungskonstrukt diese Eindrücke dramaturgisch zielstrebig aus. Es erscheint dann als logische und unaufdringliche Zuspitzung eines Geschehens, das weitgehend als „wirklich“ empfunden wird. „The Birth of A Nation“ stellt in der geschickten Verwendung dieser Struktur einen frühen Höhepunkt des amerikanischen Erzählkinos dar, an dessen Grundkonzeption sich bis heute wenig verändert hat. Vielfach auf bescheidenerem Niveau kopiert, gibt es nur wenige Regisseure, deren Filme einen Strukturvergleich mit Griffith' Meisterwerk standhalten.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Zu Meisterwerken jüngeren Datums zählen sicherlich Kevin Costners "Der mit dem Wolf tanzt" (USA 1991), Michael Ciminos „Deer Hunter“ (USA 1979) und „Heaven's Gate“ (USA 1983). In "Deer Hunter" findet sich interessanterweise ebenfalls eine kuriose Opposition zwischen opulenter, epischer Erzählung und diskriminierender Darstellung, in diesem Fall der vietnamesischen Kriegsgegner. Der Film führte zum Eklat auf der Berlinale 1979, da die Ostblockländer ihre Beiträge aufgrund seiner Aufführung im Wettbewerb zurückzogen. Wie um die politischen Vorwürfe gegen seinen Film als Fehlinterpretationen zu widerlegen, schuf Cimino mit „Heaven's Gate“ einen exzellenten Western, der sich die Sache der armen osteuropäischen Einwanderer in ihrem hilflosen Kampf gegen die Willkür der eingesessenen Viehbarone zu eigen machte. Trotz inhaltlicher und formaler Brillanz erhielt der Film eine missgünstige Rezeption, die zur finanziellen Katastrophe

Auf eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Film „Intolerance“ kann in diesem Zusammenhang verzichtet werden, da er in Bezug auf die Montagetechniken gegenüber „The Birth of A Nation“ keine Fortentwicklungen enthält. Wie bereits erwähnt, dehnt Griffith das Mittel der alternierenden Montage auf vier Handlungsstränge aus. Die Christus-Passion, die Eroberung Babylons durch den antiken Heerführer Darius, die Ermordung der Hugenotten in der Bartholomäusnacht sowie das Schicksal eines fälschlich des Mordes verdächtigen Arbeiters in der modernen Episode werden in gesteigerte Schnittrhythmus miteinander verflochten. In der Schlussphase treiben die Handlungen auf ihren jeweiligen Höhepunkt zu, der dreimal mit dem Tod der harmonischen Elemente endet, um schließlich den Helden der modernen Episode in einer klassischen „Griffith-last-minute-rescue“ kurz vor der Vollstreckung des Todesurteils vor der Hinrichtung zu bewahren. Die formale Struktur des Films mutete dem zeitgenössischem Publikum offenbar so avantgardistisch an, dass die eigentlich naive Botschaft, die ähnlich wie in „The Birth of A Nation“ in einer symbolischen Beschwörung einer völkerumspannenden Humanität im Zeichen des Christentums gipfelt, nicht verstanden wurde. Selbst Jahre später schilderte der französische Film- und Fotokünstler Louis Delluc, den man gewiss nicht des ästhetischen Konservatismus verdächtigen kann, seinen Eindruck als den „einer unbeschreiblichen Verwirrung, in deren Verlauf Katharina de Medici die Armen New Yorks besucht, während Jesus die Kurtisanen des Königs Belsazar segnet und die Armeen des Darius die Stromschnellen von Chicago im Sturm nehmen.“<sup>1</sup>

Neben einigen unmotivierten Handlungssprüngen enthält der Film jedoch auch ein absolutes Novum: In der modernen Episode wird ein von Militär und Privatpolizei niedergeschossener Streik dargestellt, der in der Geschichte des amerikanischen Kinos in dieser Offenheit einzigartig ist. Die Geschichte beruht auf dem wahren Fall „Stielow“. Stielow, Inhaber eines Chemiewerks, ließ auf Arbeiter schießen, die Lohnerhöhungen forderten. Neunzehn Menschen wurden von der Privatpolizei getötet; kurz darauf wurde Stielow ermordet aufgefunden; und man verdächtigte einen jungen Arbeiter der Tat. Viermal wurde der

---

von United Artists führte. Auch hier zeigt sich eine ironische Parallele zu Griffith' Versuch, mit seinem Werk „Intolerance“ alle gegen ihn gerichteten Vorwürfe des Rassismus und einseitiger Parteinahme zu widerlegen.

<sup>1</sup> Delluc, Louis: *Drames de Cinema*, Paris 1922, zitiert aus: Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films*, Gütersloh 1962, S. 38

Verurteilte zur Hinrichtung geführt und bekam Aufschub, bis seine Unschuld schließlich bewiesen werden konnte.<sup>1</sup> Das Thema hatte Griffith unter dem Titel „The Mother and the Law“ bereits 1914 in leicht veränderter Form abgedreht. Das Projekt wurde jedoch vorübergehend zugunsten der Arbeit an „The Birth of A Nation“ zurückgestellt. Die harsche Kapitalismuskritik erschien ihm dann jedoch zu einseitig. Er suchte nach einer Möglichkeit, die gesellschaftliche Anklage in eine allgemeiner gehaltene Verurteilung des Unrechts, als quasi geschichtlicher Konstante umzuformulieren. So kam es zur nachträglichen Transzendierung der aktuellen gesellschaftlichen Widersprüche in den ewigwährenden dualistischen Kampf des Guten gegen das Böse, der die zeitbezogene Kritik zu Teilen wieder neutralisierte.<sup>2</sup>

Der strukturelle Fehler von „Intolerance“ ist, dass die Wechselschnitte zwischen vier verschiedenen Geschichten einen Zeitraum von 3.000 Jahren umspannen. Sie können mithin keine „physische wahre“ Handlungsverbundenheit haben, sondern nur eine ideale Einheit anstreben, die gewaltsam durch ein gemeinsames Schlussmotiv hergestellt werden soll. Die Steigerung der Anzahl ALTERNIERENDER und PARALLELER MONTAGEN mag im Rahmen einer Geschichte und innerhalb eines gedachten Zeitkontinuums als Spannungsprinzip erfolgreich sein. Beim Aufzeigen ideeller Parallelen versagt es.

Griffith' Gigantomanie bot 15.000 Darsteller und fünfzig Meter hohe Studiobauten zu einer Art Materialschlacht der fortschrittlichsten Darstellungstechnik des zwanzigsten Jahrhundert gegen die gesamte bekannte Menschheitsgeschichte auf,<sup>3</sup> und geriet dabei unweigerlich in einen Widerspruch zwischen opulent ausgebreiteter Bildervielfalt und kümmerlicher Stereotypie der schematisierten Handlungsverläufe. Anders ausgedrückt: Die ästhetisch revolutionäre Technik, versinnbildlicht in dem riesigen Fesselballon, aus dem Kameramann Billy Bitzer aus der Vogelperspektive die Totalität des selbstkonstruierten Filmuniversums

---

<sup>1</sup> vgl. Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, München 1979, S. 121

<sup>2</sup> vgl. Karl Browns Erinnerungen als zweiter Kameramann bei „Intolerance“: „Griffith had his little spree of purging himself of all his long-festering resentments against the cruelties of the world through „The Mother and the Law“, in which Society was the blackhearted villain and Sacred Motherhood the heroine. In: Karl Brown: Adventures with Griffith, New York 1973, S. 129

<sup>3</sup> Wagenknecht: Edward: The Films of D.W. Griffith, New York 1975, S. 56

einfiel,<sup>1</sup> stritt mit der ideologischen „Froschperspektive“ von Griffith, in dessen Wahrnehmung sich die Entwicklungslinien von Historie krümmten, bis sie an einem imaginierten Punkt zu einer versöhnten Einheit zusammenfanden.

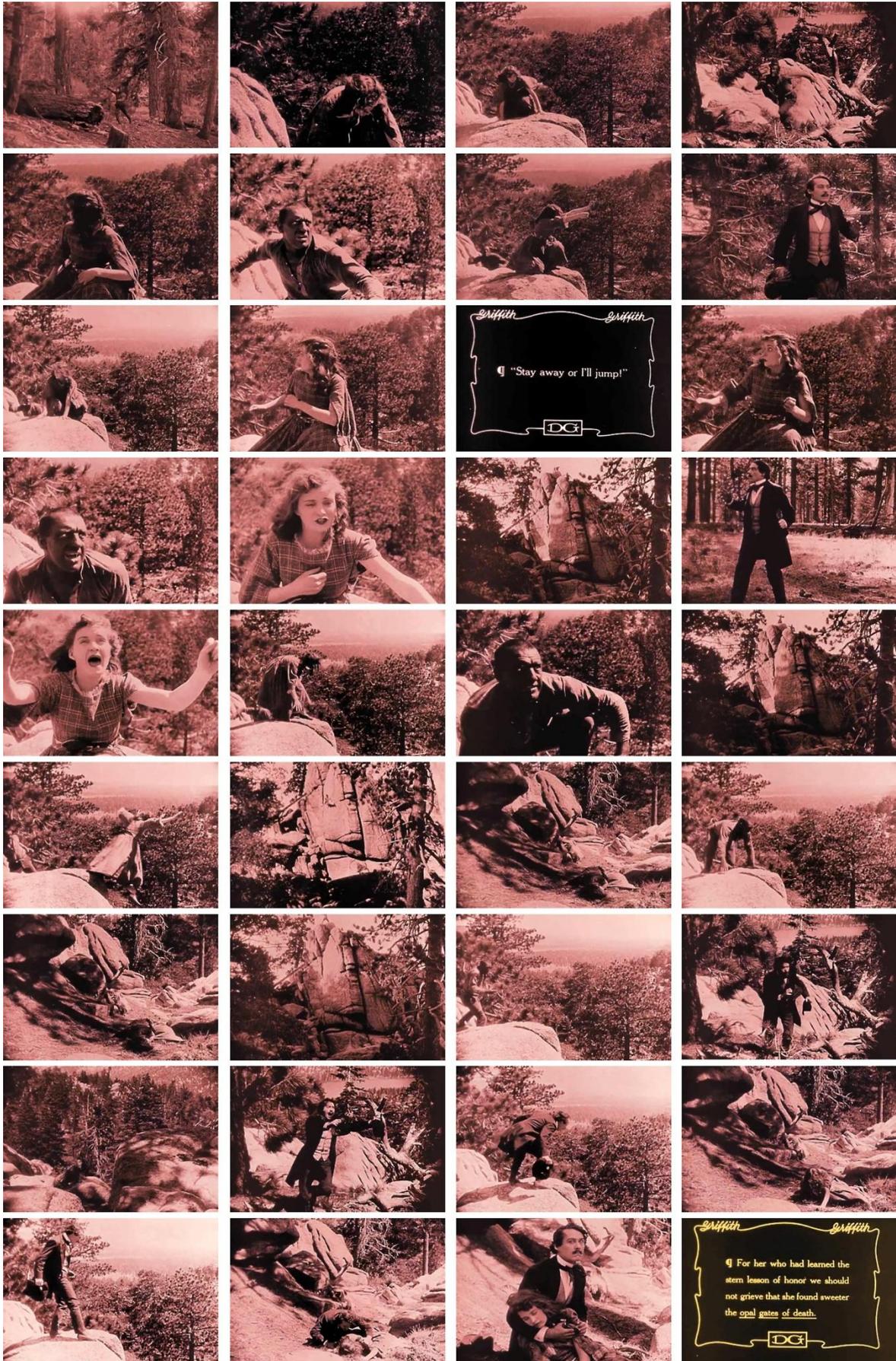
Sämtliche seiner schnitttechnischen Errungenschaften, ob Großaufnahme, Rückblende oder Parallelmontage, alles, was als spezifisch Griffith'sche Errungenschaften von Filmhistorikern immer wieder herausgestellt wird, kann nur vor dem Hintergrund dieser ständig durchschimmernden ideellen Einheit verstanden werden. Auf ihre Wiederherstellung zielt jedes dramatische Konstrukt in seinen Filmen ab. Und das weist den Komplex seiner technisch-künstlerischen Innovationen in den Bereich einer traditionellen Ästhetik, die von der Idee des organischen Kunstwerks und der letztlich harmonischen Assemblage divergierender Sinnfragmente lebt. Wie zum Hohn auf seinen Versuch, diese Sinnstiftung in einem gigantischen Leinwandspektakel zu „verwirklichen“, verrotteten die Kolossalstatuen der babylonischen Elefanten von „Intolerance“ in Jahrzehnte dauernder Agonie. Durch Wind und Regen immer stärker in Mitleidenschaft gezogen, bildeten sie bis Anfang der dreißiger Jahre das sinnfällige Wahrzeichen Hollywoods, das weder Geld erübrigen wollte, um sie abzureißen, noch um sie zu erhalten und seinen Schöpfer vergessen hatte.

---

<sup>1</sup> Bitzer, Gottlob Wilhelm: Billy Bitzer, His Story, Toronto 1971, S. 83

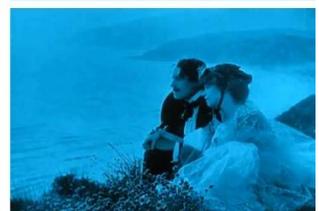
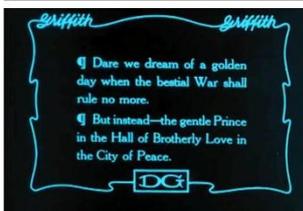
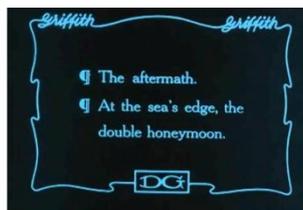
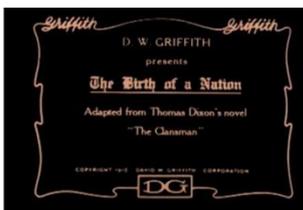
## 6.1. Fotogramme/ Filmprotokoll „The Birth of A Nation“ (Ausschnitte)





Nr.	Einstellung	Bildinhalt / Handlung	Sek.
	Zwischentitel	„Stay away or I'll jump!“	3,1 (4,7)
1	Amerikanische	Auf dem Felsen. Flora Cameron (Mae Marsh) sitzt mit weit aufgerissenen Augen auf dem Felsvorsprung und schaut verängstigt zur linken Bildseite.	0,9 (1,4)
2	Nah	Gus (Walter Long), der farbige Armee-Captain, redet beschwichtigend auf sie ein, weicht kurz zurück und nähert sich ihr wieder.	3,7 (5,6)
3	Nah	Flora wehrt ihn mit wilden Armbewegungen ab, bedeutet ihm, dass sie sich vom Felsen stürzen wird, falls er sich ihr weiter nähert.	4,8 (7,2)
4	Totale	Das schroffe Felsenmassiv aus Untersicht. Auf dem Gipfel versucht Gus eine weitere Annäherung.	2,4 (3,6)
5	Totale - Halbtotale	Ein Waldstück. Floras Bruder, „The Little Colonel“ Benjamin Cameron (Henry B. Walthall) läuft von rechts ins Bild und ruft ihren Namen. Läuft links aus dem Bild.	7,8 (11,7)
6	Nah	Flora hebt verzweifelt die Arme auf dem Felsvorsprung.	3,1 (4,7)
7	Halbtotale	Flora vollführt Abwehrbewegungen gegenüber Gus, der sich ihr weiter nähert.	3,2 (4,8)
8	Nah	Gus schiebt sich auf dem Felsvorsprung weiter in ihre Richtung vor.	1,7 (2,6)
9	Totale	Das schroffe Felsenmassiv, wie in Einstellung 4	2,8 (4,2)
10	Halbtotale	Auf dem Felsvorsprung. Flora springt in den Abgrund.	1,7 (2,6)
11	Totale	Das Felsmassiv. Flora stürzt herab.	3,8 (5,7)
12	Halbtotale	Das Fußende des Felsmassiv. Flora rollt herab und bleibt bewegungslos liegen.	4,3 (6,5)
13	Halbtotale	Auf dem Felsvorsprung. Gus schaut erschrocken in den Abgrund.	1,4 (2,1)
14	Halbtotale	Flora liegt reglos am Fußende des Felsmassivs.	2,5 (3,8)
15	Totale	Das Felsmassiv von unten betrachtet.	2,9 (4,4)
16	Halbtotale	Auf dem Felsvorsprung. Gus wendet sich ab und geht links aus dem Bild.	2,4 (3,6)
17	Totale	Floras Bruder sucht nach ihr in den Felsen; er findet Gus Mütze zwischen den Steinen und läuft nach links aus dem Bild.	4,5 (6,8)
18	Halbtotale	Gus klettert aus den Felsen und geht nach links aus dem Bild.	5,8 (8,7)
19	Totale - Halbtotale	Floras Bruder zwischen den Felsen. Er bleibt wiederholt stehen und ruft ihren Namen.	2,3 (3,5)
20	Halbtotale	Auf dem Felsvorsprung. Floras Bruder schaut sich um und erblickt den leblosen Körper im Abgrund.	8,2 (12,3)
21	Halbtotale	Am Fußende des Felsens. Flora erwacht aus ihrer Bewusstlosigkeit und richtet mühsam ihren Oberkörper auf.	2,9 (4,4)
22	Halbtotale	Ihr Bruder entdeckt sie und eilt auf sie zu.	6,0 (9,0)
23	Halbtotale	Am Fußende der Felsen. Benjamin Cameron läuft auf seine Schwester zu und schließt sie behutsam in seine Arme.	7,9 (11,9)
24	Nah	Flora schmiegt sich mit blutverschmiertem Gesicht an ihn und flüstert ihm sterbend etwas ins Ohr. Seine Miene verfinstert sich; voller Schmerz und Zorn blickt er in die Ferne, dann beugt er sich hinab und schließt sie eng in seine Arme.	1,09,7 (1,44,6)
	Zwischentitel	FOR HER WHO HAD LEARNED THE STERN LESSON OF HONOUR WE SHOULD NOT GRIEVE THAT SHE FOUND SWEETER THE OPAL GATES OF DEATH	7,0 (10,5)

Nr.	Einstellung	Bildinhalt / Handlung	Sek.
	<b>Titel</b>	<b>THE AFTERMATH, AT SEA'S EDGE, THE DOUBLE HONEYMOON</b> Küstenstreifen vor einer Bucht. (Doppelbelichtung)	<b>12,5</b>
1	Halbtotale	Phil Stonemann (Elmer Clifton) und Magaret Cameron (Miriam Cooper) sitzen in der linken Bildseite und blicken verträumt aufs Meer hinaus.	9,1 (13,7)
2	Halbtotale	„The Little Colonel“ Benjamin Cameron (Henry B. Walthall) und Elsie Stoneman (Lillian Gish) sitzen umarmt am Strand und schauen zur Kamera gerichtet in die Ferne.	15,2 (22,8)
	<b>Zwischentitel</b>	<b>DARE WE DREAM OF A GOLDEN DAY WHEN HE BESTIAL WAR SHALL RULE NO MORE. BUT INSTEAD THE GENTLE PRINCE IN THE HALL OF BROTHERLY LOVE IN THE CITY OF PEACE.</b>	<b>7,5 (11,3)</b>
3	Totale	Dicht bevölkerter Platz. Eine Menge erregter Menschen streckt abwehrend die Arme aus. In Doppelbelichtung erscheint in der rechten Bildhälfte eine riesige, halbnackte und muskulöse Gestalt auf einem Schimmel, die Schwerthiebe unter den Versammelten austeilt. Vor ihr türmen sich Leichenberge. Die Gestalt verblasst langsam. (Doppelbelichtung)	10,0 (15,0)
4	Totale	Eine Gruppe friedlich flanierender Menschen in unterschiedlichen historischen Kostümen auf einem Platz. In Doppelbelichtung erscheint überlebensgroß „Jesus Christus“ und hebt segnend die Hände.	13,8 (20,7)
5	Halbtotale	Am Strand. „The Little Colonel!“ und Elsie Stoneman schauen gemeinsam aufs Meer hinaus.	1,6 (2,4)
6	Totale	Auf dem Platz. Friedliche Menschengruppen überqueren die Steintreppe im Vordergrund. Im Hintergrund erscheint in Doppelbelichtung ein „Paradiesgarten“.	5, 3 (8,0)
7	Halbtotale	Am Strand. „The Little Colonel“ und Elsie Stoneman blicken aufs Meer. In Doppelbelichtung erscheint über dem Wasser die Vision einer paradiesischen Stadt. Er schaut seine Frau liebevoll an, dann richten beide den Blick wieder in die Ferne.	6, 6 (10,0)
	<b>Schlusstitel</b>	<b>„LIBERTY AND UNION, OHNE AND INSEPERABLE, NOW AND FOREVER!“</b> <b>THE END</b>	



## 7. Resümee der Überlegungen zur Montageanwendung von D. W. Griffith

Das frühe amerikanische Erzählkino (1909) montiert Filmbilder als Tableau moralischer Entitäten, d.h. jede Szeneneinstellung enthält ein vollausentwickeltes moralisches Werturteil. Der Zuschauer soll die komplexe, ideelle Aussage im hermeneutischen Rezeptionsprozess affirmativ entschlüsseln, im Sinne Gadamers als Einordnung in ein Traditionsgeschehen. (Vgl. „A Corner in Wheat“)

Die Auslagerung der moralischen Sinndichte aus diesen filmischen Tableaus geschieht zunächst durch die Ausdehnung der „filmischen Bühne“. Mehrere Szenenorte werden als kontinuierliche Zeit- und Handlungseinheit, als bruchloses Neben- und Nacheinander innerhalb der „filmischen Geographie“ vorgeführt: Schnitte ohne „Zeitverluste“, Bewegungen der Schauspieler aus dem Bild und von Bild zu Bild ohne „Raumverluste“, (vgl. „The Musketeers of Pig Alley“)

Die Sequenz als diskontinuierliche narrative Filmeinheit überbrückt Zeit und Handlungssprünge zunächst noch durch Zwischentitel, die als erklärende Ersatzbilder funktionieren. Will man die narrative Folge der Szenen innerhalb eines kontinuierlichen Handlungsstrangs etwas großzügig als Vorläufer des Sequenz betrachten, so kann der Gebrauch der Zwischentitel in „A Corner in Wheat“ ebenfalls als explikatives Ersatzbild bestimmt werden. Die Verwendung des „Wechselschnitts“ („crosscutting“ *amerik.*, paralleles oder alternierendes Syntagma in der Terminologie von Metz) intensiviert die scheinbare „physische Wahrheit“ der „Story“, da sie sich Werturteilen auf der Ebene der einzelnen Einstellungen zunehmend enthält. Dies geschieht durch kürzere Montagestücke. Die Rücknahme der komplexen, ideellen Aussage des Tableaus lässt sich vergleichen mit dem Entwicklungsschritt in der Fotografie von Rejlanders „The Two Ways of Life“ zu Robinsons „Red Riding Hood“. Das motorische Element - sowohl die Bewegung im Bild (Verfolgungsjagd usw.) als auch zwischen den Bildern - diskontinuierliche, parallele oder alternierende Montage - schiebt sich vor die Explikation der Motive innerhalb der Bilder.

Der Zerfall der moralischen Entität durch die Auflösung der Tableaus in divergierende Sinnfragmente reproduziert einen Dualismus, der die Vernichtung der disharmonischen Elemente als triviale Handlungslösung einklagt. Die alternierende Montage entwickelt den Moment des Zusammenpralls der Handlungsstränge als „sakralen Moment“, an dem sich der Mythos erfüllt („Chiasmus der Parallelen“). Tragik als nicht triviale Handlungslösung entsteht, wenn die moralische Harmonie verletzt wird. Dies ist der Ausgangspunkt jeder „dramatischen story“, vgl. Schema S. 68 sowie Filmprotokolle 72f; 106f) und das Versprechen auf deren Wiederherstellung verweigert wird (teilweise verwirklicht in „Birth of A Nation“ und „Intolerance“).

Der schlussendliche Rekurs auf die Einlösung des Harmonieversprechens entlarvt die Griffith'sche alternierende Montage jedoch als Stilprinzip, das die ideelle Einheit, die stabile harmonische Ordnung zum Zweck der Spannungssteigerung nur vorübergehend verhindert. Die Rückführung aller divergierenden Elemente in den Schoß der wiedervereinigten Handlungsstränge findet seinen ideell überhöhten Ausdruck in der Rückkehr der moralischen Entität als Metastruktur des Films (Organisches Schlussymbol des Films, vgl. Epilog-Szene in „The Birth of A Nation“, Filmprotokoll S. 107 und „Intolerance“).

Die Montage lässt sich insofern als nur vorübergehende, eher atmosphärische (Szene, autonome Einstellung, deskriptives Syntagma) oder eher dramaturgische (alternierendes Syntagma, paralleles Syntagma, Syntagma der umfassenden Klammerung, Sequenz) Segmentierung einer gedachten ideellen Einheit verstehen. In Anlehnung der bisher diskutierten Thesen (S. 79) kann also der narrative Duktus in Griffith Filmen als Prinzip der Schaffung falscher Präzedenzfälle des wirklichen Lebens bestimmt werden, von denen der Schein der Totalität ausgeht.

Insofern wäre es richtiger, von Griffith als einem Innovator der Filmkunst als von einem „Revolutionär“ zu sprechen. Nicht die Institution Kunst wird in ihrer traditionellen, statisch-abbildenden, reproduzierenden Funktion herausgefordert, sondern eine konservative Ideologie bedient sich eines vitalen Prinzips zur (Re)-etablierung ihrer Inhalte. Dieses gilt insbesondere für die Wiederauferstehung des individuellen, bürgerlichen Helden als Lichtschimäre zu einem Zeitpunkt, da er realiter aufgehört hat zu existieren.

Die Ideologie des „Einzelnen“ lässt sich durch kein anderes Medium so gut „massenadäquat“ propagieren und als „Erfahrung“ produzieren wie durch den Film. Griffith wies den Weg.

## 8. ANFÄNGE DER SOWJETISCHEN FILMKUNST

Lenins Dekret zur Verstaatlichung der Film- und Fotoindustrie vom 27. August 1919 markiert den offiziellen Beginn der sowjetischen Filmindustrie. Als wichtiger Bestandteil einer allgemeinen kulturpolitischen Initiative zur Förderung des revolutionären Bewusstseins<sup>1</sup> wurden die bisher privatwirtschaftlich betriebenen Filmproduktionsstätten dem Volkskommissariat für Bildungswesen unter Leitung des künstlerisch aufgeschlossenen Anatoli Lunatscharski unterstellt. Da die meisten Filmunternehmer jedoch aufgrund der anhaltenden Rohmaterialkrise oder ideologischen Vorbehalten die Arbeit eingestellt und das Land verlassen hatten, standen die Kulturkader vor „leeren Ateliers und Filmtheatern sowie Verleihbüros ohne Filmen“.<sup>2</sup> Wochenschaukameramänner von der Front des Bürgerkriegs bildeten die ersten Filmschaffenden der neuen Sowjetrepublik und kurze Propagandafilme, „Chroniken“ und „Kinoprawda“(-Wahrheit), stellten die erste souveräne filmpublizistische Tätigkeit dar. Diese war zunächst von „dokumentarischen“ Aufnahmen der bedeutender politischen und militärischen Ereignisse geprägt: Einmarsch der Roten Armee in der Ukraine, Einnahme von Krim ..., die Friedensverhandlungen von Brest-Litowsk, revolutionäre Kundgebungen in Finnland. Aber auch Geschehnisse des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens wurden festgehalten, wie die „Eröffnung des Kraftwerks in Schatursk, Beendigung des Baus des Kasaner Bahnhofs, Kundgebung der Intelligenz in Moskau. ... von Zeit zu Zeit wurden auch interessante 'Alltagsskizzen' (Hervorhebung d. Verf.), zum Beispiel die Bourgeoisie bei Zwangsarbeiten, gezeigt.“<sup>3</sup>

Trotz oder gerade wegen des Mangels an Material, Organisation und einheitlichen kulturpolitischen Vorstellungen, entwickelte sich eine fruchtbare Vielzahl von künstlerischen Konzepten und praktischen Methoden, deren ausschlaggebende aber auch kontroverse Richtungen sich zum einen in der eher intellektuell avantgardistisch orientierten „Linken

---

<sup>1</sup> Das Schlagwort vom „Film als wichtigster aller Künste“ zur Mobilisierung und Agitierung der ungebildeten Arbeiter- und vor allem Bauernmassen, findet sich in zahlreichen Varianten unter Lenins Äußerungen. Vgl. Lenin, Wladimir Iljitsch: Über Kunst und Künstler, Berlin (-Ost) 1970

<sup>2</sup> Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, Berlin (-Ost) 1984, S. 184; dort auch das obengenannte Dekret, S. 191

<sup>3</sup> Hochschule für Film- und Fernsehen der DDR (Hrsg.): Der sowjetische Film, Berlin (-Ost) 1974, Bd. I, S. 81 f

Künstlerfront“ (LEF) und zum anderen in der eher pragmatischen Massenorganisation „Proletkult“ widerspiegelten.<sup>1</sup>

Die kriegsbedingte Reprivatisierung der Verleihgesellschaften im Zuge der NEP (Neue Ökonomische Politik 1921-26) führte zu einer vorübergehenden Überschwemmung des Markts mit ausländischen Produktionen,<sup>2</sup> die teilweise in scharfem inhaltliche Widerspruch zur angestrebten Aufklärungsarbeit standen:

„Tarzan hangelt sich durch unzählige Fortsetzungsromane des Staatsverlag Goszidat .., die sowjetische Schriftstellerin Marietta Saginjan wählt in der Hoffnung auf breitere Leserschichten das amerikanische Pseudonym <Jim Dollar> ...

Als <The Thief of Bagdad> (USA 1924) anläuft, muß Douglas Fairbanks mit seiner Mary Pickford persönlich anreisen, und ein Jahr später existiert natürlich auch ein sowjetischer <Dieb von Bagdad>.“<sup>3</sup>

Die Vorliebe für amerikanische Filme beruhte laut Toeplitz auf deren, im Vergleich zum europäischen Kino, dynamischen und wenig psychologisierenden Handlungsstruktur, das sich im Zusammenhang mit einem hohen technischen Standard als nachahmenswertes Modell empfahl. Eine revolutionäre Filmkunst, die es mit dem Niveau dieser Filme aufnehmen wollte, musste also fast zwangsläufig deren Strukturen studieren, um sie unter gewandelten Vorzeichen für die eigenen Zwecke umzufunktionieren.

Die Schöpfer der „Agitka“-Propagandastreifen begannen sich zunehmend für die „amerikanische Montage“ zu interessieren, speziell für die Filme von Griffith.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Eine solche Gegenüberstellung muss im Rahmen der Themenstellung der vorliegenden Arbeit notwendigerweise grobschlächtig bleiben und ist überdies vom jeweiligen Standpunkt des Betrachters abhängig. Während die „Heißsporne der LEF“ dem Proletkult künstlerische Rückständigkeit vorwarfen - die traditionellen realistischen oder naturalistischen mimetischen Methoden führten ihrer Ansicht nach zur Wirkungslosigkeit des gutgemeinten Anliegens bewegten sich einige Sektionen des Proletkults, vor allem Meyerholds Moskauer Theaterlaboratorium bereits jenseits („links außen“) dessen, was Lenin für kulturpolitisch geboten hielt. Vgl. dazu ausführlicher Eberhard Knödler-Bunte, Bernd Steinborn: Proletkult, Eine Dokumentation zur proletarischen Kulturrevolution in Russland. ÄSTHETIK UND KOMMUNIKATION Heft 5/6, 1972.

<sup>2</sup> In der Spielzeit 1922/23 liefen zwölf sowjetische Filme neben mehreren Hundert ausländischen. Vgl. Jerzy Toeplitz: Geschichte der Filmkunst, S. 194 f

<sup>3</sup> Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): Eisenstein Schriften 2, München 1973, S. 10

<sup>4</sup> Als frühes Beispiel von Spielfilmdramaturgien in einen Propagandafilm führt Patalas den 1920 gedrehten Streifen „An der roten Front“ (Regie: Lew Kuleschow) an, in der eine typische „Griffith-Verfolgungsjagd“ den Ausgang entscheidet. Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films, Reinbek bei Hamburg 1976, Bd. I, S. 101

Die Präferenz für Griffith mag an dem Zufall gelegen haben, dass sich eine Kopie von „Intolerance“ als eine der wenigen ausländischen Produktionen bereits während der Blockade durch die Alliierten Streitkräfte 1919 in Moskau auffand. Zudem war man natürlich von der unverhüllten Sozialkritik in der „modernen Episode“ begeistert. Nicht zuletzt deshalb lief der Film für die nächsten zehn Jahre kontinuierlich in sowjetischen Kinos.

„Russian audience had never seen such a believable tragedy of American working-class life, it must have given life to every slogan they had heard about the sympathies of foreign workers with the Revolution in Russia. It was this score of sincerity in the film, rather than its philosophy (Which would not have stood up under any objektive Marxist inspektion) that gave „Intolerance“ its popular Soviet appeal. ...  
No Soviet film of importance made with in the following ten years was to be completely outside <Intolerance's> sphere of influence.“<sup>1</sup>

Die Reaktionen der sowjetischen Filmavantgarde auf die Rückkehr „bürgerlicher Szenarien“ in Gestalt amerikanischer Leinwanddramen fiel unterschiedlich aus. Am radikalsten lehnte der Dokumentarist Dziga Wertow jegliche Form von erzählendem Kino ab. In zeittypischem revolutionären Enthusiasmus propagierte er den „Maschinenmenschen“, der, als verlängerter Arm des Kameraobjektivs, mechanisch unbestechliche Fakten der Wirklichkeit anstelle „psychologischer Intrigenfabeln“ aufnehmen sollte.

„Wir erklären die alten Kinofilme, die romantizistischen, theatralischen u.a. für aussätzig  
- Nicht nahekommen  
- Nicht anschauen  
- Lebensgefährlich  
- Ansteckend“  
Unser Weg: Vom sich herumwälzenden Bürger über die Poesie der Maschinen zum vollendeten elektrischen Menschen.“<sup>2</sup>

Wertow drehte 1923 einen abendfüllenden, programmatischen Dokumentarfilm („Kino-Glaz“, Kinoauge, UdSSR 1923), der über das „Pathos der Fakten“ die „kommunistische Entzifferung der Welt“ ermöglichen sollte.<sup>3</sup> Die verwirrende Eindrucksvielfalt seiner

---

<sup>1</sup> Leyda, Jay: KINO: A History of the Russian and Soviet Films, in: Donald E. Staples: The American Cinema, Washington 1973, S. 149 f

<sup>2</sup> Wertow, Dziga: Wir. Variante eines Manifestes, 1922; in: Franz-Josef Albersmeier: Texte zur Theorie des Kinos, Stuttgart 1979, S. 19; An diesem Pamphelt lässt sich deutlich der Einfluss des italienischen Futurismus ablesen. Die Verwandlung des bürgerlichen Individuum zur „l'homme machine“ und die Poesie der Maschinen zitieren Marinettis berühmtes Manifest aus dem Jahre 1913.

<sup>3</sup> Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, Berlin (-Ost) 1984, Bd. I, S. 200 f

montierten Realitätssplitter stellte die gewöhnlichen Zuschauer jedoch vor ein schwer zu lösendes Rätsel. Die Zerschlagung der statischen Wirklichkeit in ein faktografisches, dynamisches Universum führte zu eher formalen Montagekunststücken, wie z.B. das Hisen einer Fahne im Pionierlager, das etwa eine Minute realer Zeit in Anspruch nahm, in dreiundfünfzig Einstellungen zu zeigen.<sup>1</sup>

Eine analytischere Auseinandersetzung mit europäischen und amerikanischen Filmen stellten die Experimente Lew Kuleschows dar. In seiner Moskauer Lehrwerkstatt wurden die importierten Filme auseinandergenommen, mit neuen Zwischentiteln versehen und neu zusammengesetzt, um sie entsprechend den revolutionären Bedürfnissen umzuinterpretieren.<sup>2</sup> Die Erfahrungen, die mit dieser Art filmarchitektonischer Arbeit gesammelt wurden, systematisierte er in einem berühmten Experiment mit dem Schauspieler Mosjushin: Eine Archivaufnahme seines Gesichts kombinierte er mit verschiedenen Folgeeinstellungen: Dem Bild einer jungen Frau mit kaum verhüllter Blöße, einer Kinderleiche und einem Teller Suppe. Je nach der Motivkonstellation bemerkten Testpersonen unterschiedliche Gefühlsregungen in seinem Gesichtsausdruck, also erotisches Begehren, Entsetzen, Hunger, obwohl das Filmbild von Mosjushin faktisch unverändert war.<sup>3</sup> Die Entdeckung, dass der Sinn einer Einstellungsfolge sich weniger über den unmittelbaren Gehalt der Einzelbilder, als über deren Konfiguration herstellte, ließ Kuleschow eine wenn auch primitive Zeichentheorie entwickeln, in der die Addition möglichst klarer Bildchiffren zu variierbaren Begriffen führte.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Die scheinbare Totalität unmittelbarer „Fakten“, die in einem strukturellen Schockangriff den Rezipienten mit ihrer Wahrheit überrumpeln, findet heute in Form der Werbetrailer und der Musikclips seine Aktualisierung. Marinettis Vision des verdinglichten Maschinenmenschen feiert hier seine würdige Auferstehung als Rezeptionsautomat, der seine eigene Zerstückelung als lustvolles Leinwandspektakel erlebt. Vgl. Ingolf Bannemann: Betrifft: Kinowerbung, in: Filmwärts, 3/86, Hannover 1986

<sup>2</sup> Erfahrungen mit Filmkorrekturen dieser Art besaß auch Eisenstein, der zusammen mit Esfira Schub den deutschen Film „Dr. Mabuse“ (Regie: Fritz Lang) umschnitt. Vgl. Eckhard Weise: Eisenstein, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 34

<sup>3</sup> Eine leicht zugängliche Bildquelle zu dem Experiment findet sich in Hans Richters: Filmgegner von heute Filmfreunde von morgen, Frankfurt a. Main 1981, S. 29. Kuleschow wählte eine ältere Aufnahme des beliebten Schauspielers Mosjushin. Die Testpersonen erklärten ihre je nach Szenenkombination unterschiedlichen Eindrücke als das Ergebnis seiner schauspielerischen Leistung. Zum Zeitpunkt des Experiments 1921, hielt sich dieser erste russische Filmstar aber bereits seit zwei Jahren in Frankreich auf. Vgl. Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Berlin 1984, S. 183

<sup>4</sup> In seinem theoretischen Werk „Filmkunst“, (Moskau, 1929) entwickelt Kuleschow einen Analogiebegriff zwischen Bild und Buchstabe: „Das Bild muß wie ein Zeichen, wie ein Buchstabe wirken, die sofort gelesen werden, und dem Zuschauer sofort in erschöpfender Weise verdeutlichen, was mit dem gegebenen Bild ausgesagt wird“. Überflüssige Dinge und ein freier,



**TRAUER**

**HUNGER**

**LUST**

Kuleschows Einfluss auf die sowjetische Kinematographie kann gar nicht überschätzt werden, aus dem Umfeld seines Experimentierlabor gingen fast alle später bekannten Regisseure hervor: Pudowkin, Obolenski, Komarow, Fogel. Seine eigene praktische Anwendung der Erkenntnisse stellt der Film „Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiken“ dar (UdSSR 1924), der die gängigen Klischees des Detektiv- und Verfolgungsfilms parodiert, also aus der strukturellen Umdeutung bekannter Muster besteht. Ein Amerikaner, der voller Vorurteile gegenüber den Bolschewisten das Land bereist, gerät prompt in kriminelle Verwicklungen. Wie sich später herausstellt, sind seine Widersacher jedoch „konterrevolutionäre Elemente“. Die guten, proletarischen Helden befreien ihn sowohl aus der Zwangslage als auch von seinem Irrglauben. Ein späterer Film, der eigenständig und vor allem nicht länger im Rahmen einer Komödie dieses Montagekonzept benutzt, scheint jedoch weniger überzeugend ausgefallen zu sein.<sup>1</sup>

Eine dritte Richtung der produktiven Auseinandersetzung mit den ausländischen Einflüssen bildete die in Petrograd gegründete Fabrik des exzentrischen Schauspielers (FEKS). Sie baute auf den unverbrauchten Attraktionselemente nicht kanonisierter Künste auf.

---

„nicht arbeitender Raum“ müssen aus dem Bild entfernt werden. Zitiert aus: Hochschule für Film und Fernsehen in der DDR (Hrsg.): Der sowjetische Film, Berlin(-Ost) 1974, S. 126

<sup>1</sup> „Der Todesstrahl“ wurde bis zur Perestroika von der offiziellen sowjetischen Filmgeschichte als formalistische Entgleisung bezeichnet, a.a.O. S. 129. Bei Beurteilungen empfiehlt sich also Zurückhaltung, solange sie nicht am Material überprüft werden können.

„...das Lied, die Heftchen <Nat Pinkerton>, das Geschrei des Auktionars, die Anpöbeleien auf der Straße ... Musik der Jazzband; Zirkusmärsche amerikanische Tänze aus dem Varieté-, Music-Hall, Cafe Chantants“<sup>1</sup>

Alle genannten Gruppierungen veröffentlichten ihre häufig rigorosen ästhetischen Konzepte in der Zeitschrift der „Linken Front der Kunst“ (LEF). Obwohl man sich einig war in der Ablehnung statisch abbildender, „traditioneller Methoden“, gaben die mit Verve verfochtenen avantgardistischen bis exzentrischen Kunstentwürfe genug Anlass zu produktiv-provokanten Auseinandersetzungen innerhalb der Bewegung linker Künstler.

Der plötzlich kreative Schub, der die sowjetischen Künstler praktisch über Nacht in die vorderste Reihe der kunsttheoretischen und -praktischen Experimente stellte, ist natürlich nur denkbar vor dem Hintergrund der „Umwertung aller Werte“, die die Revolution mit sich brachte oder doch zumindest propagierte. Es scheint, dass gerade die freie Konkurrenz aller künstlerischen Konzeptionen die „kulturpolitische Revolution“ garantierte, bis die Doktrin des „sozialistischen Realismus“<sup>2</sup> das hoffnungsvollste Kunstexperiment der zwanzigsten Jahrhunderts in die museale Einbahnstraße „statisch widerspielenden“, affirmativen Kitsches zurückverwandelte.

Die künstlerische Tätigkeit Sergej Eisensteins entstand auf dem Boden dieser enthusiastischen Phase. Von ihr wurde er so stark beeinflusst, dass er aus Einsicht oder aus politischen Druck obsolet gewordene Positionen in seinen späteren theoretischen Ausführungen ständig neu definieren musste. Die Entwicklungslinie von der Mobilmachung gegen alle bürgerliche Kunst bis zur Relativierung und Verurteilung formalistischer Experimente<sup>3</sup> zeigt ein Vergleich der Texte „Montage der Attraktionen“ (1923) bis „Das Organische und das Pathos“ (1939), die im Anschluss zu den Notizen zu Eisensteins Biographie analysiert werden.

---

<sup>1</sup> Manifest der FEKS von Grigori Kosinzew Leonid Trauberg u.a., zitiert aus: Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Berlin 1984, S. 204

<sup>2</sup> Definitiv erfolgte die Festlegung der offiziellen Kunstpolitik auf dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongress 1934.

<sup>3</sup> McCabe ordnet sie etwas überzogen in den Bereich prosozialistischer Kunstgebungen ein. Vgl. Collin McCabe: Was ist ein revolutionären Text? Realismus und das Kino, in: Alternative, 1977 (Heft 117) S. 239 ff.

## 9. Eisenstein, Biographisches

Am 10. Januar 1898 wird Sergej Michailowitsch Eisenstein als einziger Sohn des Rigaer Stadtbauarchitekten Michail Eisenstein und seiner aus wohlhabender Familie stammenden Frau Julia geboren. Ohne materielle Not, jedoch eingezwängt durch die karrierebedachte Leistungserwartung seines Vaters, wächst Sergej wohlbehütet in großbürgerlichen Verhältnissen vor dem Hintergrund heftiger Klassenkämpfe auf. Da er sich willig allen Anforderungen fügt, verläuft sein Bildungsweg zunächst reibungslos.

„Ein vorgezeichneter Weg, pfeilgerade. Schule. Hochschule. Ingenieurstudium. Jahr um Jahr... Ich wundere mich selbst, wie ich es bei all meiner Sittsamkeit fertigbrachte, von diesem mir bestimmten <Fließband> abzuspringen.“<sup>1</sup>

Fotografien aus dieser Zeit zeigen ihn als korrekt gekleideten, etwas haltungssteifen wohlzogenen Jüngling, der mit ernsten Augen in die Kamera blickt, was für die repräsentative Studioaufnahme jedoch nur üblich ist. Aber der Schein trügt: Die Ehe der Eltern ist brüchig. Nachdem die Mutter ausgezogen ist, dominiert der Einfluss seines autoritären Vaters, gegen den er sich nicht einmal in Gedanken aufzulehnen wagt. Eine heimliche Flucht bedeutet jedoch für ihn die Literatur: Mit zehn Jahren Mirbeaus „<Im Garten der Qualen> und Sacher Masows <Venus im Pelz>, letzteres sogar mit Illustrationen“,<sup>2</sup> die er wahllos konsumiert und in fantastischen „Theaterstückchen“ mit seinem Jugendfreund Maxim Strauch nachspielt. Anlässlich einer Bildungsreise nach Paris erlebt er 1906 seinen ersten beeindruckenden Filmbesuch: „Les 400 Coups du Diable“, von George Méliès. 1908 besucht er die erste Klasse der Mittelschule in Riga und beginnt einen enzyklopädischen Wissensschatz zu sammeln. Er bekommt stets die besten Beurteilungen. Vertraut man den Erinnerungen seines Freundes Strauch, beherrscht er im Alter von zehn Jahren bereits drei Fremdsprachen und liest „im Original die Klassiker der Weltliteratur“. <sup>3</sup> Der übersteigerte Ehrgeiz dieses „Wunderkindes“ speist sich aus der mangelnden

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej: ... und fand sich berühmt, in: Aufzeichnungen und Gedanken des großen Revolutionärs der Filmkunst, Wien Düsseldorf 1968, S. 419

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergej: Yo. Ich selbst. Memoiren, Wien, Berlin (Ost) 1984, Bd. II, S. 646

<sup>3</sup> Strauch, Maxim: Erinnerungen an Eisenstein, zitiert aus: Eckhard Weise: Eisenstein, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 14 f

Zuwendung im Elternhaus, deren Folgen, Überempfindlichkeit, Introvertiertheit, Einsamkeit und Schüchternheit er zeitlebens nicht überwinden kann.<sup>1</sup>

Den Kriegsausbruch erlebt er als vorübergehende Befreiung von seinem übermächtigen Vater, da er zu seiner Mutter nach Petersburg evakuiert wird. „Die Krieg ließ mich eine märchenhaft schöne Reise machen. Sonst berührte mich in jedem Jahr der Krieg wenig.“<sup>2</sup>

Im Mai 1915 beendet Eisenstein die Mittelschule. Im Herbst beginnt er am Petersburger Institut für Ziviltechnik mit dem Bauingenieurstudium, entsprechend den Wünschen seines Vaters. In der Freizeit besucht er Zirkus- und Theateraufführungen, darunter auch eine Inszenierung seines späteren Lehrmeisters Meyerhold. Als im Februar 1917 in Petersburg die revolutionären Kämpfe ausbrechen, nutzt er die Unruhen, um sein ungeliebtes Studium zu unterbrechen und tritt in die Offiziersschule der städtischen Pioniermilizen ein. Seine literarischen Neigungen nehmen ihn jedoch derart in Beschlag, dass er den ereignisreichen 25. Oktober, den Tag der Erstürmung des Winterpalastes ahnungslos in der öffentlichen Bibliothek verbringt und sich die Kupferstiche des 18. Jahrhunderts anschaut, während „irgendwo in der Stadt geschossen wird, anscheinend mehr als sonst.“<sup>3</sup>

Als im März 1918 die Rote Armee gegründet wird, meldet er sich freiwillig und wird bis zum Sommer 1920 an verschiedenen Frontabschnitten, zunächst als Leiter einer Pionierabteilung, dann aufgrund einiger nebenher organisierter Laientheater-Aufführungen als Mitglied einer Fronttheatergruppe eingesetzt. Seine Entscheidung für die Revolution begründet er rückblickend als einzig motiviert durch sein tief empfundenes Unrechtsgefühl gegenüber familiärer Tyrannei, die für ihn erlebtes Vorbild aller sozialen Tyrannei war.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> a.a.O, S. 14

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergej:... und fand sich berühmt, Wien, Düsseldorf 1968, S. 111

<sup>3</sup> Eisenstein, Sergej: Yo. Ich Selbst. Memoiren, Wien, Berlin (-Ost) 1984, B. I, S. 108

<sup>4</sup> Eisenstein, Sergej:... und fand sich berühmt. Düsseldorf, Wien 1968, S. 57

Bei seiner Demobilisierung entscheidet sich Eisenstein gegen eine Fortführung seines Ingenieurstudiums und nach einer kurzen Phase als Student der Sinologie<sup>1</sup> tritt er im Oktober 1920 dem Moskauer Ersten Proletkult-Theater als Leiter der Bühnenabteilung bei. Zusammen mit Boris Arwatow einem Mitarbeiter der Zeitschrift LEF arbeitet er am Bühnenbild einer Inszenierung nach einem Stoff von Jack London. „Der Mexikaner“, eine Agitprop-Bufferade, dessen Höhepunkt ein Boxkampf zwischen stilisierten Vertretern des Kapitals und einem „schlagkräftigen“ Revolutionärs ist, wird 1921 in der Inszenierung von Smysljaew aufgeführt, der Eisenstein bei einzelnen Szenen jedoch auch die Regierausarbeitung überlassen hatte.

„Eisenstein erzählt, dass er (*der Boxkampf*, Anmerk. d.Verf.) hinter den Kulissen stattfinden sollte, so wie der Stierkampf in der Oper „Carmen“, wo auf der Bühne nur das Echo des Kampfes zu hören ist. Eisenstein und Arwatow setzen nun durch, dass der Boxkampf ganz real auf offener Bühne gekämpft wurde. Und zwar nicht auf einer nur nach einer Seite hin offenen Guckkastenbühne, sondern im Proszenium, wo ein wirklicher Boxring aufgebaut wurde, dass das Theater also in eine Sportkampfarena verwandelt wurde, in der ein echter Boxkampf stattfand. Mitten im Zuschauerraum durfte der Boxring zum Leidwesen Eisensteins wegen der Feuerschutzbestimmungen nicht aufgebaut werden. Das signalisierte genau jene Annäherung von Theater und Leben, die Eisenstein und Arwatow in Varieté und Zirkus verwirklicht sahen, denn nach Arwatow „besteht der Unterschied zwischen dem Zirkus ... und dem Theater in folgendem: während im Theater der Schauspieler nur den Anschein erweckt, dass er kühn, geschickt, scharfsinnig, findig, tapfer usw. ist - dort ist er es tatsächlich.“<sup>2</sup>

Die Inszenierung des „Mexikaners“ stellt den ersten Versuch Eisensteins dar, mit dem Mittel der „starken physischen Reizerreger“<sup>3</sup> das Theater vom traditionellen „Erleben durch Mitfühlen“ in die Sphäre realen Handelns zu überführen. Konkret sah das so aus, dass rund um den Boxring verteilte Schauspieler den „Champion“, der für die Kapitalisten kämpfte“ anfeuerten, während die Zuschauer im Verlauf des Boxkampf sich genötigt fühlten, für den „revolutionären Helden Rivera“ Partei zu ergreifen. Die Methode bewirkte tatsächlich eine starke Emotionalisierung auf Seiten des Publikums, das hier zum eigentlichen Material der

---

<sup>1</sup> Die Studien in japanischer Sprache hatte er bereits während der Dienstzeit bei einem ebenfalls zur Armee eingezogenen Professor aufgenommen. Als Hauptgrund für den kurzfristigen Aufenthalt in der Generalstabsakademie, Abtlg. für Orientalische Sprachen, darf wohl sein Wunsch, nach Moskau zu kommen, vermutet werden. Vgl. Eckhard Weise, Eisenstein, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 20

<sup>2</sup> Hielscher, Karla: S.M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924), in: Ästhetik und Kommunikation, Reinbek bei Hamburg 1973, Heft 13, S. 65

<sup>3</sup> Diese Reizerreger, wie er sie unter Anlehnung an die Pawlowsche Reiz-Reflex-Theorie später nennt, bestehen aus „aggressiven Momenten“: Attraktionen des Theaters, die den Zuschauer in einem „experimentell überprüften und mathematisch berechneten“ Rezeptionsvorgang emotional erschüttern sollen.

Aufführung geriet. Die zuständige Kommission für das Bildungswesen vermochte die neue Qualität jedoch nicht zu erkennen und reagierte scharf auf diese „typisch bourgeoise Nichtigkeit“.

„Irgendwelche düsteren Schatten laufen in der Dunkelheit über die Bühne, heulen kollektiv Unverständliches, schießen, die Revolution ist vollbracht. ... Das Dargestellte ist so unschön, widerspricht so sehr der Klassenkampf Erfahrung des russischen Arbeiters, dass man sich nicht von einem Gefühl der Verlegenheit freimachen kann.“<sup>1</sup>

Da sich Eisenstein auch mit dem Regisseur Smysljaew „in völligem prinzipiellen Widerspruch bei der folgenden Arbeit“ sieht,<sup>2</sup> trennt er sich vorübergehend vom Proletkult und beginnt als Regieschüler an der neugegründeten „Höheren Staatlichen Regie-Werkstatt“ unter Leitung von W. Meyerhold.

Meyerholds Methode der Biomechanik<sup>3</sup> gewinnt starken Einfluss auf ihn, und das beiderseitig herzliche Verhältnis beschert Meyerhold einen Schüler, der ihn vergöttert<sup>4</sup> und Eisenstein Gelegenheit als sein Assistent bei Bühnenbildentwürfen zu debütieren. Im Frühjahr 1923 dreht Eisenstein seinen ersten kurzen Film, der als Teil der Theateraufführung „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ eingesetzt wird. Es handelt sich dabei um einige Trickszenen, in denen sich die Hauptfigur Glumow durch Überblendung „mit einem Purzelbaum in diesen oder jenen Gegenstand verwandelt, der von der entsprechenden Handlungsperson gerade gewünscht wurde“.<sup>5</sup>

„Insgesamt nahmen wir 120 Meter an einem einzigen Tag auf ...Diese Aufnahmen hatten mit dem Kinematographen noch nichts Gemeinsames, obwohl sie schon Großaufnahmen und Totalen enthielten - ja, sogar ein Stück Abenteuer-Film, in dem Alexandrov in schwarzer Maske Zylinder und Frack über die

---

<sup>1</sup> Offiziell von Lenin autorisierter Brief Jakowlews über die proletarische Kultur und den Proletkult. Zitiert aus: Karla Hielscher: S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-24), in: Ästhetik und Kommunikation, Reinbek bei Hamburg 1973, Heft 13, S. 66

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergej: Montage der Attraktionen, 1923. In: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.): Eisenstein, Schriften 1; München 1974, S. 216

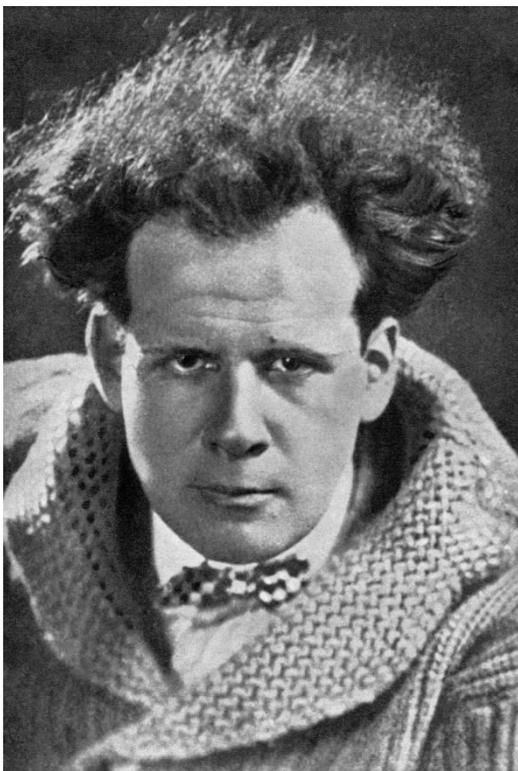
<sup>3</sup> System zur Schulung der Schauspieler in exakter rhythmischer und ausdrucksstarker Bewegung. Der Schauspieler wird dabei als eine Art Roboter gesehen, der Erleben als Reiz-Reflex-Funktion auszudrücken hat.

<sup>4</sup> „... ich muß zugeben, daß ich niemals jemanden so geliebt, verehrt und vergöttert habe, wie meinen Lehrer.“ Eisenstein, zitiert aus Eckhard Weise: Eisenstein, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 26

<sup>5</sup> a.a.O.; S. 28

Dächer... kletterte, .. von einem Doppeldecker-Flugzeug auf ein dahinrasendes Auto sprang, zum Proletkult-Theater fuhr und in dem Moment, wo das Licht auf der Leinwand erlöschte, mit einem Schrei in den Zuschauerraum stürzte und dabei eine Filmrolle in den Händen schwenkte.“<sup>1</sup>

Als die neue sowjetische Filmzentrale Goskino zusammen mit dem Proletkult Anfang des Jahres 1924 gegen den wachsenden Einfluss ausländischer Filme eine verstärkte eigene Spielfilmproduktion beschließt, erhält Eisenstein einen Regieauftrag. Als fünfter Teil eines geplanten Zyklus über Russlands „Weg zur Diktatur des Proletariats“ entsteht das Projekt zu Eisensteins Erstlingswerk „Streik“.



Sergej Eisenstein, 1925

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej: Mein erster Film, 1928. In: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.): Eisenstein, Schriften 1, München 1974, S. 222 f

## 9.1 Von der „Montage der Attraktionen“ bis „Das Organische und das Pathos“

### Ausgewählte Texte zu Eisensteins Theoriebildung

„Es gab in unserer Filmkunst eine Periode, in der die Montage <alles> galt. Jetzt geht eine Periode zu ihrem Ende, in der die Montage <nichts> gilt. Wir hängen keinem der beiden Extreme an und halten es für erforderlich, jetzt daran zu erinnern, dass die Montage ein ebenso notwendiger Bestandteil eines Filmwerks ist wie alle anderen Elemente der filmischen Gestaltung. Nach dem Feldzug <für die Montage> und dem Sturm <gegen die Montage> ist es an der Zeit, ganz von neuem und unvoreingenommen an die Probleme der Montage heranzugehen.“<sup>1</sup>

Eine oberflächliche Betrachtung der Eisenstein'schen Montagekonzepte scheidet sein Werk in zwei Phasen:

1. der von revolutionärem Enthusiasmus und formalistischen Experimenten getragenen Stummfilmperiode, verkörpert durch seine Filme „Streik“ (1924), „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), „Oktober“ (1927) und „Das Alte und das Neue“ (1929)

und

2. einer mehr oder weniger freiwilligen Unterordnung unter das Primat des „Sozialistischen Realismus“ in seinen späteren Tonfilmen „Alexander Newski“ (1938) und „Iwan Groszny“ (1944-46), die die Montage-Errungenschaften der ersten Phase weitgehend zugunsten einer expressiven Bildästhetik zurücknehmen.

Dabei bleibt häufig unbeachtet, dass sein Beitrag zur russischen Avantgarde der zwanziger Jahre durchaus kein homogenes, filmspezifisches Kapitel darstellt. Zumal die frühen Schriften zur Montagetheorie durch seine Erfahrungen von der Theaterarbeit im Moskauer Proletkult bestimmt sind, im Kern also theatertheoretische Texte sind, deren Maxime Eisenstein zunächst jedoch ohne Änderungen auf die Filmarbeit überträgt. In der 1923 in der LEF veröffentlichten Schrift „Montage der Attraktionen“ heißt es:

„Die Schule der Montage ist der Film und **vor allem** (Hervorhebung d. Verf.) das Varieté und der Zirkus.“<sup>2</sup>

In Anlehnung an die Pawlowsche Reiz-Reflex-Untersuchungen<sup>1</sup> entwickelt Eisenstein dort einige Begriffe und ein Rezeptionsmodell, um die Aufgaben einer utilitaristischen Kunst,

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej: Es genügt nicht zu sehen, (1938); in: Alternative, Berlin 1977, Heft 117, S. 252

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergej: Montage der Attraktionen, (1923). In: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), Eisenstein, Schriften 1, München 1974, S. 220

deren Zweck in Agitation und Aufklärung besteht, und den lebendigen Prozess zwischen Schauspieler und Zuschauer zu definieren. Das Hauptmaterial des sozialistischen Theaters ist der Zuschauer, der über ein Stakkato „experimentell überprüfter und mathematisch berechneter Einwirkungen (Attraktionen),“<sup>2</sup> emotional erschüttert und in die gewünschte Richtung geformt werden soll. Die Methode, über starke Erregungszustände den Betrachter für eine ideologische Botschaft zugänglich zu machen, entbehrt nicht einer naiven Direktheit.

„Unserer Auffassung nach ist das Kunstwerk (zumindest auf den Gebieten, auf denen ich arbeite - Theater und Film - vor allem ein Traktor, der die Psyche des Zuschauers mit der geforderten Klassenzielsetzung umpflügt.“<sup>3</sup>

Distanzlosigkeit, sowohl im bühnentechnischen Sinne - man erinnere sich an Eisensteins Wunsch, den Boxring im „Mexikaner“ mitten im Zuschauerraum aufzustellen - als auch in der umwegslosen Umsetzung ideologischer Zielsetzungen, ist charakteristisch für die emphatische Phase des linken Flügels innerhalb des Proletkults und der LEF. Gegenüber dem rechten Flügel und seiner Guckkastenbühne besitzen sie immerhin den Vorteil, dass die Probleme nicht in „anwesender Abwesenheit“ der Zuschauer auf der Bühne verhandelt werden, sondern „real produziert“, „gelebt“ werden. Um die durchschlagende Anteilnahme des Publikums sicherzustellen, verwendet Eisenstein im „Mexikaner“ und in „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ in bewusster Abkehr von den klassischen Theatermitteln künstlerische Randformen: Circensische Elemente, Commedia dell'Arte, Grand Guignol, Seiltänzer, Akrobaten, Clowns und Boxer, kurz: Alle starken physischen Eindrücke, die sich erst während der Aufführung kraft ihrer realen Verausgabung von Energie, Schweiß, Kunstfertigkeit und Risiko als reine Momente von Wahrheit herstellen. Diese „Attraktionen“ bilden die Konstruktionselemente, die jedoch nicht um ihrer selbst willen angewendet werden als Trick oder aner kennenswerte akrobatische Leistung, die ein

---

<sup>1</sup> Die Pawlowsche Reflextheorie geht davon aus, dass alle biologischen und psychischen Funktionen des Menschen über ein Reiz-Reaktionsschema abgerufen werden, wobei die Kategorie der bedingten Reflexe (erworbene, individuell unterschiedliche und zeitweilige Reaktionsformen) den Ansatzpunkt für eine durch Lernverhalten beeinflussbare Verhaltensänderung markieren. Demnach können z.B. ideale Abbilder über den Weg der Wahrnehmung bedingte Reflexe, also konditionierbare Lernerfolge erzielen.

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergej: Montage der Attraktionen, (1923). In: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), Eisenstein, Schriften 1, München 1974, S. 217

<sup>3</sup> Eisenstein, Sergej: Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form, (1925), in: a.a.O., S. 231

Künstler als „seine Sensation“ anzubieten hat. Ausschließlich im funktionalen Sinne, mit der Zielsetzung, die angestrebten Reaktion beim Zuschauers auszulösen, erfüllen sie ihren Zweck. Gegen das statisch widerspiegelnde Theater setzt Eisenstein „die freie Montage bewußt ausgewählter, selbstständiger (auch außerhalb der vorliegenden Komposition wirksamer) Einwirkungen (Attraktionen), jedoch mit einer exakten Intention auf einen bestimmten thematischen Endeffekt: Der Montage der Attraktionen“.<sup>1</sup>

Statt „illusionistischer Abbildhaftigkeit“ die Montage „real gemachter“ Dinge oder „das lebendige Spiel der Leidenschaften“. Die kleinste Einheit der Wirksamkeit, die Attraktion, vergleicht Eisenstein formal mit „den Montageteilen der Bilder von George Grozs oder den Elementen der Fotoillustrationen von Rodschenko.“<sup>2</sup>

Diese Bemerkungen werden in Bezug auf seine erste Filmarbeit am „Streik“ noch einmal vertieft und vor allem in Richtung auf die sorgsame Auswahl der Reizerreger ergänzt:

„Das Studium der Reizerreger und ihre Montage mit interpretierender Zielrichtung kann ein erschöpfendes Material für die Frage nach der Form liefern. Der Inhalt ist - meinem Verständnis nach - ein Komplex von kettenförmig aufeinander bezogenen Erschütterungen, denen das Publikum in einer bestimmten Reihenfolge nach ausgesetzt werden soll (grob gesagt, so und so viel Prozent an Material, das die Aufmerksamkeit fesseln soll, so und so viel Prozent, um Zorn zu erregen... ). Eine Anwendung der Attraktionen soll kein Selbstzweck sein, sondern nur <Auslöser klassenbezogen bedingter Reflexe>.“<sup>3</sup>

Während der Auseinandersetzung mit Mitgliedern des Proletkults, die sich vor dem Endschnitt von „Streik“ gegen einige Montagepassagen in Eisensteins Film aussprachen, argumentierte er mit der spezifischen *strukturellen Balance* und *Anordnung* der organisierten Reizerreger:

„Was Streik angeht, so sollte man lieber keine Stücke aus einem Kontext reißen, der mit einem bewußt gewollten und berechneten Plan darauf abzielt, dass sich die Stücke in entsprechender Korrelation auf den Zuschauer stürzen und diesen mit entsprechenden Assoziationen dem tragenden und letztgültigen Ideenmotiv gefügig machen.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej, a.a.O., S. 219

<sup>2</sup> a.a.O., S. 218

<sup>3</sup> Eisenstein, Sergej: Die Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms, 1925. In: Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein, Schriften 1, München 1974, S. 228f

<sup>4</sup> a.a.O.: Zur Frage des materialistischen Zugangs zur Form, 1925; a.a.O., S. 236f

Mit einem Seitenhieb auf Dziga Wertows Dokumentarfilmbewegung, der er mangels gezielter Manipulationstechniken Wirkungslosigkeit prophezeit, lobt er „Streik“ zum „Oktober“ des Films hoch.<sup>1</sup> Die Begeisterung für das eigene Werk und die Deutlichkeit der Sprache verbürgt jedoch nicht die Klarheit in der Sache. Führt man sich die Aussagen nüchtern vor Augen, so finden sich drei Größen in seinem Montagemodell, die in ein gegenseitiges Verhältnis größtmöglicher Wirksamkeit gesetzt werden sollen:

- a) die Attraktionen der Reizerreger
- b) die „wissenschaftlich exakt bemessenen“ Anordnungen derselben
- c) die Zuschauer, die hier jedoch das kleinste Problem darstellen, da sie nur als willenloses Rezeptionsmaterial gedacht werden, das es zu unterwerfen gilt.

Die angenommene Analogie der „molekularen Wirkungseinheiten“ zu Fotomontageteilchen müsste einschließen, dass ein Fotografiebruchstück, eine Filmeinstellung und das Attraktionsfragment einer Theateraufführung sowohl hinsichtlich ihrer kleinsten distinktiven Konstruktionseinheit für das Aussageganze, als auch bezüglich ihres Wirkungsvermögens vergleichbar sind. Während das erstere zumindest von der Seite der künstlerischen Praxis noch akzeptiert werden kann, der Fotograf, Filmemacher oder Theaterregisseur kann die ästhetische Arbeit als eine Operation mit Fragmenten angehen, so muss doch letzteres in Frage gestellt werden. Die Wirkung der Fotomontage kann z.B. nicht auf das spezifische Nacheinander der Attraktionspartikel spekulieren wie der Film. Sie tritt immer zugleich als Sinnganzes auf, das zwar seinen Fragmentstatus mehr oder weniger stark hervorheben, nie jedoch in eine temporäre Beziehung der Teile untereinander verwandeln kann. Wie man in Kuleschows Experimenten feststellen konnte, drückt sich der filmspezifische Sinn eines Bildes, das überdies mehr ist als ein Fotografiemontageteilchen<sup>2</sup>, erst über das *zeitlich anschließende Folgebild* aus. Eine Attraktionseinheit, die aus lediglich einer Filmeinstellung besteht, denkt noch zu sehr in Kuleschows Kategorien der Zeichen/Bildanalogie; umgekehrt

---

<sup>1</sup> „Wertow wählt dasjenige aus seiner Umgebung aus, was ihn beeindruckt, nicht aber das, womit er den Zuschauer beeindrucken kann. ...Wir brauchen kein <Filmauge> (Anspielung auf Wertows Gruppe <Kinoglasz>; Anmerk. d. Verf.) sondern eine <Filmfaust>“; a.a.O., S. 236; 238.

Der <Oktober> wurde zur stehenden Redewendung für alle als revolutionär empfundenen Neuerungen.

<sup>2</sup> Es ist für die Feststellung unerheblich, ob das Filmbild als Buchstabe, Zeichen, Wort oder Begriff definiert wird. Materiell besteht es aus entsprechend der Einstellungspläne endlich vielen Filmcadres, von denen wiederum nur ein einziges, in Stücke geschnittenes Zelluloidbild dem nahekommt, was ein Fotomontageteil ist.

findet eine Definition, die die Attraktion als Zusammenstoß mehrerer Bilder begreift, wie z.B. die berühmte Schlussparallelmontage (hier im Sinne der Metz'schen Kategorie) im „Streik“, kein Analogieverhältnis zur Theaterattraktion. Die „Realitätsblöcke“ von Theater, Film und Fotografie sind so stark verschieden, dass die Rezeption unterschiedlich ausfallen muss, was Rudolf Arnheim in seinen wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen zum „partiellen Illusionscharakter“ der Medien unterstreicht.<sup>1</sup>

Mit der letztlich offenen und sogar widersprüchlichen Definition der kleinsten konstitutiven Einheit gerät auch der Anordnungsmodus ins Schwanken. In Umkehrung der an Wertow gerichteten Vorwürfe kann man Eisenstein unterstellen, er sucht zunächst ebenfalls aus, was ihm gefällt. Jedenfalls behält er es sich vor, selbst zu entscheiden, was ein sozial nützlicher Reizerreger ist. Und den Beweis für die Wirksamkeit der Konstellation muss das gewiss nicht „wissenschaftlich exakte Maß“ der Überrumpfung des Zuschauers antreten.<sup>2</sup>

Jenseits der filmischen Qualitäten von „Streik“ lässt sich feststellen, dass Eisensteins theoretisches Konzept eher zu einem mechanistischen, schock-orientierten Rezeptionsmodell tendiert, als zu einer entwickelten Vorstellung über die vielfältigen Sinnbezüge zwischen den Filmbildern. Der Umgang mit dem Material der Attraktionen in „Streik“ ist, ungeachtet des revolutionären Eifers, der aus seinen Verlautbarungen spricht, spielerischer Natur. Das zeigen die im Stil einer Agitprop- Buffonade agierenden Darsteller des Kapitals und seiner kleinen Handlanger.

Die „Maskierung“ der Spitzel, vorgeführt als Demaskierung ihrer „tierischen Triebhaftigkeit“ ist ein naiv ergötzliches Trickschauspiel, das letztlich auf die gutmütigen Illusionsmittel von Georges Méliès zurückgreift: Stopptrick und Überblendung.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, München 1974, S. 38 ff

<sup>2</sup> vgl. Eisenstein, Sergej: Zur Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms, in: Hans-Joachim Schlegel: Schriften 1, München 1974; S. 227 ff.

<sup>3</sup> Vielleicht knüpfte Eisenstein jedoch auch bewusst an die verschüttete Tradition physiognomischer „Psychologien“ an, um Charaktermerkmale als äußerliche ablesbare Typisierungen zu gestalten: Im 16. Jahrhundert stellte bspw. der Neapolitaner Giovan Battista della Porta einen vergleichenden Atlas von Tier- und Menschenköpfen zusammen, um aufgrund behaupteter wechselseitiger Ähnlichkeiten, Mensch-Löwe, Mensch-Rind, Mensch-Affe zu verallgemeinernden Rückschlüssen auf das Wesen der Personen zu kommen. Für das äußerliche, antipsychologische Spiel der LEF Künstler ein herrlicher Fundus circensischer Attraktionen. (Vgl. Bildbeispiel S.129)

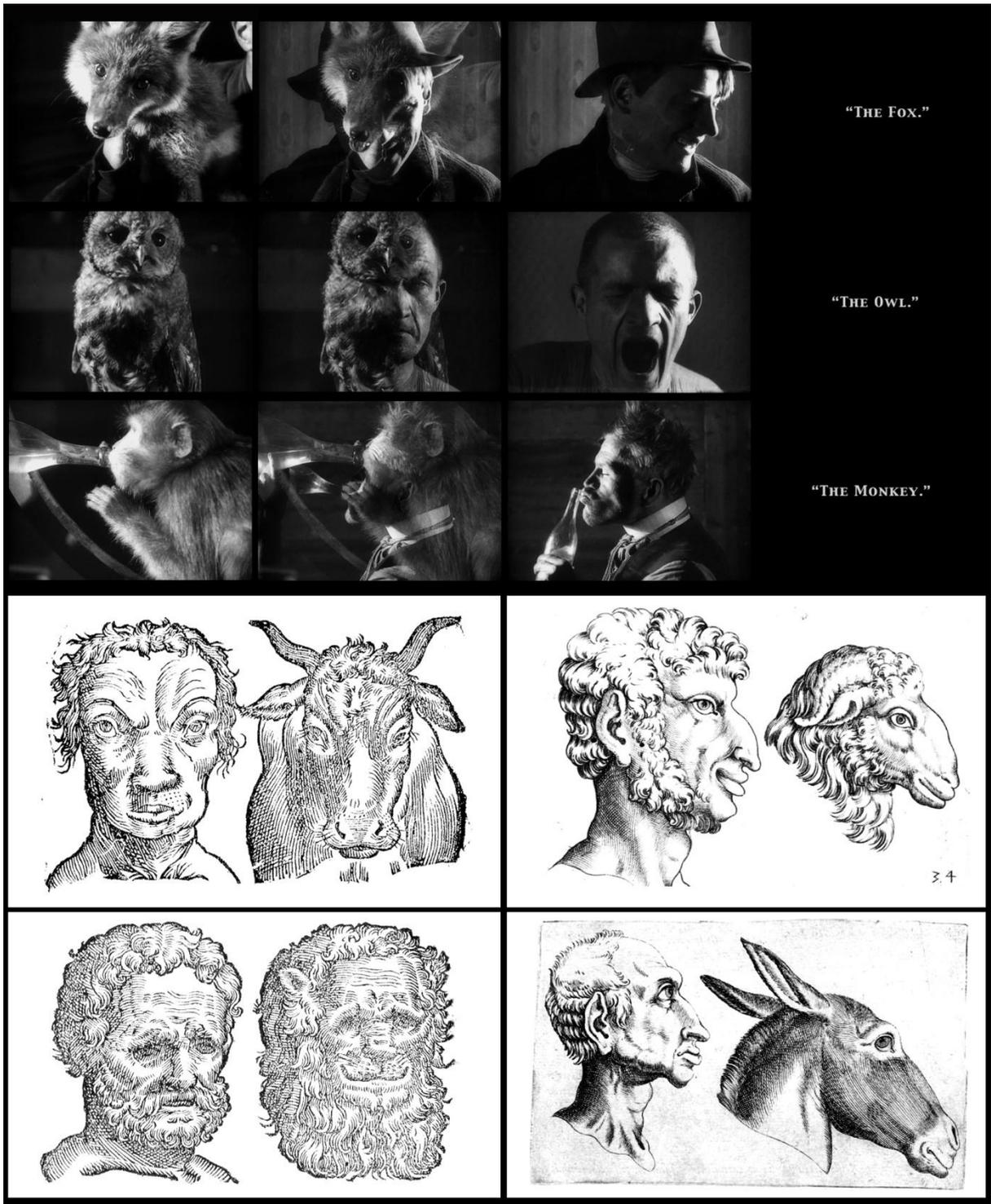


Abb. 11

Die Spitzel „Fuchs“, „Eule“ und „Affe“ halten die Polizei auf dem Laufenden, „Streik“, UdSSR 1924  
 Giovan Battista della Porta entwarf im 16. Jahrhundert eine vergleichende physiognomische Studie Mensch/  
 Tier und schloss von den animalischen Eigenschaften auf den Charakter der Personen.

Quelle: Giovan Battista della Porta: De humana physiognomonia libri IIII, Neapel 1586. Eine Reihe liebevoll  
 faksimilierter Druckgrafiken findet sich in der National Library of Medicine

Eine komödiantische Mimikry der herrschenden Gesellschaftsschicht schließlich stellt das Lumpenproletariat dar (man vergleiche die Rolle des Dieners in „Hofstaat der Diebe“ mit dem „indignierten Provinzburschen“, der im Haus des Direktors arbeitet). Das exzentrische Element des Films wird im Verlauf der Handlung jedoch immer weiter zurückgenommen, und die Slapstick-Nummern schlagen um in eine Montagesequenz, die den Zuschauer keinen Moment in Zweifel über den Ernst der Situation lässt: Die Niedermetzlung der Arbeiter durch Miliz und Kosaken.

Die entscheidende Inszenierungsleistung von Eisenstein besteht in der glaubhaften Entwicklung von der unbekümmerten Komödie hin zur tragischen Handlungsverdichtung. Diese strukturelle Inkohärenz gilt vielen Filmkritikern als typische Schwäche eines Erstlingsfilms. Tatsächlich bereitet aber gerade erst der Umschlag von der komischen, theatralischen in die ernste, „realistische“ Handlung die Voraussetzung für die überzeugende Schockwirkung der Attraktionen am Schluss: Dem Massaker an den Streikenden.<sup>1</sup>

In der *strukturellen Umwertung vorgefundener narrativer Muster* liegt die erste souveräne Leistung der sowjetischen Filmkunst begründet. Eisenstein verbindet im „Streik“, ähnlich wie Kuleschow in „Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Land der Bolschewiken“ Elemente des Detektivfilms und der Slapstick-Comedy mit der Kraft des exzentrischen Schauspiels. Die Spirale der Attraktionen führt so vom Stadium der Erheiterung, über Grand Guignol Effekte, bis zum reinen Entsetzen. Stufe Eins verdeutlicht sich etwa, als der Kapitalist als Dickwanst vorgeführt wird oder als die unsolidarischen Angestellten und Werkmeister ein unfreiwilliges Bad nehmen, Stufe Zwei anhand der Darstellung des Lumpenproletariats, bei dem Liliputaner den Ton angeben, und Stufe Drei beim quasi realen Miterleben der Gräueltaten der Kosaken und dem Ermordung von „1.000 Proletariern“ durch die Miliz: Ein kleines Kind wird von den Berittenen von einer Brüstung geschleudert; Soldaten schießen wahllos in die flüchtende Menge. Die brutale Niederschlagung des Streiks unterschneidet Eisenstein mit „dokumentarischen“ Aufnahmen von der Schlachtung eines Rindes. Diese Bildverknüpfung, eine Montage der Attraktionen in Reinkultur, spekuliert auf die als Sinneinheit verstandenen Reizauslöser trotz krasser, inhaltlicher Differenz: hier die die blutverschmierte Kehle des

---

<sup>1</sup> In der Tat gibt es nur wenig Filme, die sich erfolgreich an einem „Genrewechsel“ innerhalb einer Story versucht haben. M.E. das in dieser Beziehung überzeugendste Beispiel: Dennis Hoppers „Out Of The Blue“ (USA 1986).

Schlachtviehs, dort das Niedermetzeln der Streikenden. Ersichtlich Unzusammenhängendes prallt aufeinander, mit der Absicht, den Schock, den die Bildern inhaltlich transportieren, durch das Montagprinzip strukturell zu wiederholen und zu verstärken. Eisenstein hoffte, dass diese Filmbilder, deren Inhalt ohne jeden Schutz durch Fiktionalisierungen auf den Zuschauer unmittelbar durchschlagen sollte, die größte Betroffenheit auslösen würden. Die Rezeptionsgeschichte zeigt aber, dass ausgerechnet die Schlussequenz (vgl. Einstellungsfolge, S. 132)<sup>1</sup>, die er für die gelungenste hielt, missverständlich und von dem jeweiligen hermeneutischen Vermögen des Betrachters abhängig war. Während die Stadtzuschauer entsetzt den Saal verließen, schaute das ländliche Publikum der Schlachtung des Rindes ohne große Anteilnahme, allenfalls mit fachmännischem Interesse zu, und verstand den Zusammenhang zwischen dem Niederschießen der Streikenden und einer alltäglichen landwirtschaftlichen Praxis kaum.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 33 Einstellungen und drei Schrifttafeln bilden die zweiminütige Schluss-Sequenz des Films. Die Niederschlagung der Demonstration ist also durchaus als furiose Montage der Attraktionen zu bezeichnen, zumal das damalige Publikum derart schnelle Schnittfolgen kaum gewohnt war. Der intendierte Schock über die Geschehnisse korrespondiert mit der ästhetischen Gestaltung. Entsprechend pathetisch fällt die Schlusstafel aus: DIE WUNDEN VON LENA, TALKA, ZLATAUST, YARO, SLAVL, TSARITSIN UND KOSTEROMA LIEGEN WIE UNVERGESSENE BLUTIGE NARBEN AUF DEM KÖRPER DES PROLETARIATS. Man darf annehmen, dass das mit den Ideen des Kommunismus sympathisierende Publikum es zumindest teilweise als kathartische Entlastung empfunden haben muss, dass die barbarischen Einsätze von zaristischem Militär und Polizei zum „ewigen“ Gedenken an die Opfer führen soll.

<sup>2</sup> vgl. Eisenstein, Sergej: Die Inszenierungsmethode eines Arbeiterfilms, 1925, in: Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein, Schriften 1, München 1974, S. 228

**BLUTBAD**



**NIEDERLAGE**



DIE WUNDEN VON LENA,  
TALKA, ZLATAUST, YARO,  
SLAVL, TSARITSIN  
UND KOSTEROMA  
LIEGEN WIE UNVERGESSENE  
BLUTIGE NARBEN AUF  
DEM KÖRPER  
DES PROLETARIATS.

Die widersprüchlichen Rezeptionserfahrungen von „Streik“ verwertete Eisenstein in seinem zweiten Film „Panzerkreuzer Potemkin“, in dem er die Auswahl der Reizerreger allgemeingültiger anlegte und dabei sogar auf die eigentlich „verwerflichen“ Prinzipien der alten bürgerlichen Kunst zurückgriff. Die vor diesem Hintergrund entwickelten Überlegungen stellte er in seinem 1926 veröffentlichten Artikel „Constanza, wohin geht die Fahrt des Panzerkreuzers“ dar. In überraschend scharfer Abkehr von seinen bisherigen Ausführungen, wirft er seinem Erstlingswerk nun „Sujetlosigkeit“, „Protokollhaftes“ und „abstrakte Naturtreue“ vor, entdeckte sogar „Filmaugenhaftes“ an ihm.<sup>1</sup>

Zwar hält er auch im „Potemkin“ an der Theorie der Reizerreger fest, wählt als Attraktionselemente jetzt jedoch traditionelle psychologische Verfahrensweisen aus dem Fundus der zuvor verachteten bürgerlichen „Staffeleikunst“: „Zaudern, Tränen, Sentimentalitäten, Lyrik, Psychologismen, Muttergefühle...“<sup>2</sup>

Diese Stimuli sind zwar „kleinbürgerlich“, besitzen gegenüber den Reizerregern der Materialkunst den Vorzug des präziseren und feinfühligere Zugriffs.<sup>3</sup> Zudem räumt er ein gewisses Maß an Verständnis für Zeitgenossen ein, die „nach der Schlacht eine Zeitlang ein bisschen was für das Gefühl brauchen. Ja, ich gehe sogar davon aus, dass man sie nur übers Gefühl auf den gebührenden, richtigen, linken und aktiven 'Trab' bringen kann.“<sup>4</sup>

Diesen Standpunkt kann man, je nach vermuteter Ernsthaftigkeit, mit der er geäußert sein mag, als vollständigen theoretischen Rückzug aus dem Komplex der Avantgarde werten, oder als bissiges Wendemanöver, das die formalen Experimenten nur wenig aufgeschlossenen Durchschnittskonsumenten dazu bewegen soll, über den Weg ihrer ästhetischen Präferenzen die ideologische Fracht der verdeckt operierenden Kulturrevolutionäre als Konterbande der vertrauten Affektstrukturen mit zu schlucken. Den nach beendigtem Bürgerkrieg einsetzenden Rückzug der „Parteiarbeiter-Persönlichkeiten“ in die Familienidylle fürchtete der eingefleischte Junggeselle als gleichzeitige Demobilisierung

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej: Constanza, wohin die Fahrt des 'Panzerkreuzer Potemkin' geht, 1926, in: Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein, Schriften 2, München 1973, S. 130. Betrachtet man seine bisherige polemischen Feldzüge gegenüber den „Kinoglasz“-Theoretiker und Praktiker Dziga Wertow, so trägt diese Selbstbeziehung schon schwere Züge.

<sup>2</sup> a.a.O., S. 130, dies gilt insbesondere natürlich für die berühmte Szene auf der Hafentreppe von Odessa

<sup>3</sup> Überspitzt formuliert Eisenstein den Unterschied von alten und neuen Attraktionen als Verhältnis wie zwischen Keule und sanftem Licht.

a.a.O., S. 130

<sup>4</sup> a.a.O., S. 130

der weit gespannten kulturpolitischen Hoffnungen, und rückte präventiv die „stärksten Geschütze“ von der „Kunstfront“ ab, um den Konsens nicht zu verlieren.

Die positive Stimulierung der Zuschauer als Folge des „neuen Psychologismus“, worunter man die Kombination der alten, zur Anteilnahme aufrufenden Wirkmittel mit den neuen politischen Inhalten zu verstehen hat, definiert Eisenstein als „Pathos“, das den dargestellten Konflikt jedoch nicht, wie im Film traditioneller Machart, beschwichtigen soll, sondern ihn verschärft („Happy-End“ und „individuelle Helden“ sind ausgeschlossen). Die „Entdeckung, dass mithilfe subtilerer psychologischer Mechanismen, jenseits der unmittelbar abgebildeten Handlungsebene, „Sinn“ produziert werden kann, der über die bloße Summe des Geschauten hinausreicht, gilt ihm nun als fulminanter Unterschied zur „amerikanischen Montage“. Die ehrsam, erzählbeflissene Montage, die nur aus erzähltechnischer Notwendigkeit<sup>1</sup> von Verfolger und Verfolgtem oder von Publikumslieblich zu Publikumslieblich umschneidet, kann die Kombinationsmöglichkeiten, die sich hier abzeichnen, nicht leisten, weil sie sich des Sinnstiftungsprinzip nicht bewusst ist. Dieses ist, wie Eisenstein später rückblickend feststellen wird<sup>2</sup>, das einer umfassenden Dialektik, die sich bereits im „Panzerkreuzer Potemkin“ bewährt.

Vorerst sprach der Film für sich selbst, und die Zugeständnisse, die er an die bürgerliche Ästhetik „de jure“ machte, hob er „de facto“ durch seinen ungeheuren Einfluss in aller Welt wieder auf. Es würde zu weit führen, die Rezeptionsgeschichte des berühmtesten aller sowjetischen Revolutionsfilme, der 1956 unter die zehn besten Filme aller Zeiten gewählt wurde, auch nur ansatzweise zu beschreiben.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Insbesondere in diesem Punkt untertreibt Eisenstein die Wirkungsmöglichkeiten der Griffith'schen Montage gewaltig. Wenn auch das Konstrukt von „Intolerance“ verunglückt sein mag, die Intention reicht dort weit über die dargestellte Physis der Handlungsebene hinaus. Und das 1919 entstandene Melodram „Broken Blossoms“ zeigt vorzüglich die Leistungen eines „psychologisch motivierten“ Schnitts.

<sup>2</sup> vgl. Eisenstein, Sergej: Die Dramaturgie der FilmForm, 1929, in: Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein, Schriften 3, München 1975, S. 200ff

<sup>3</sup> vgl. die ausführliche Dokumentation über die deutschen Aufführungen in der Weimarer Republik - Hochschule für Film und Fernsehen in der DDR (Hrsg.): Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland, 1918-1932, Berlin (-Ost) 1978, S.322ff

Моему мальчику  
очень плохо



КАЗАНИ!





Die Kombination psychologischer Elemente der klassischen Ästhetik, im Dienst einer klar formulierten politischen Tendenz, schuf ein „Pathos“, das noch 1933 holländische Matrosen des Kriegsschiffes „De Zeven Provinciën“ zur Meuterei veranlasste.<sup>1</sup>

Die Formulierung einer Theorie, die die vielfältigen Bildverknüpfungen (vgl., 9.2 Montagefiguren) in „Panzerkreuzer Potemkin“ erfasst, findet sich jedoch erst in Eisensteins Schrift „Dramaturgie der Film-Form“.<sup>2</sup> Dort heißt es programmatisch: „Im Gebiet der Kunst verkörpert sich das dialektische Prinzip der Dynamik im Konflikt“, und „Kunst ist immer Konflikt.“<sup>3</sup> In dieser selbstkonstruierten Falle, die einen Ansatz entwickelt, den sie im nächsten Atemzug zur Bedeutungslosigkeit aufschwemmt, stellt Eisenstein ein höchst widersprüchliches Modell sich gegenseitig beeinflussender Kräfte vor. Die Filmmontage gerät ihm dabei zur Reinkarnation des dialektischen Prinzips schlechthin. Allerdings dehnt er den Begriff der Montage auf ein erweitertes Repertoire filmtechnischer Praktiken aus. So gerät bereits das bloße Aufeinandertreffen der Kamera als „agent movens“ des Films mit einer darzustellenden Realität zum Schauplatz dialektischer Prozesse: Ein „dynamisches Medium“ trifft auf eine „statische“ Wirklichkeit und aus dem „Konflikt“ entspringt ein Drittes, das Filmbild, das er vorerst „Dynamik“ nennt,<sup>4</sup> aber Synthesis meint. Natürlich finden sich die polaren Kräfte darin aufgehoben, im erwähnten Schema bspw. als Kamerawinkel, der das Objekt -Götzenstatue- erfasst und ihm seinen schöpferischen Stempel durch verfremdende „Schräglage“ aufsetzt. Es würde jedoch schwerfallen, irgendein Filmwerk von diesen gestaltenden Eingriffen auszunehmen, mit der Folge, dass amerikanische Slapstick-Comedies letztlich ebenso dialektisch wären wie russische Revolutionsfilme.

---

<sup>1</sup> Schlegel, Hans-Joachim, Eisenstein, Schriften 2, München 1973, S. 7

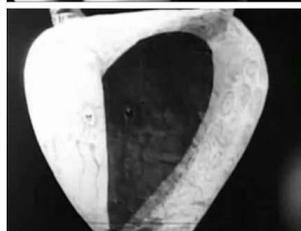
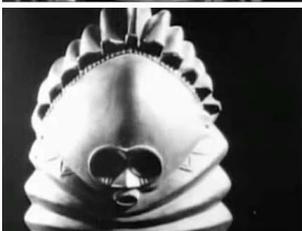
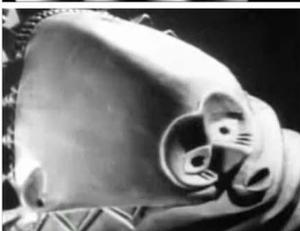
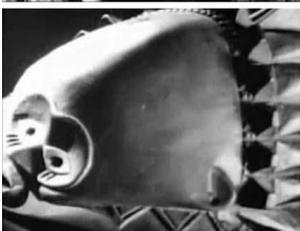
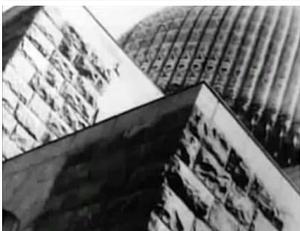
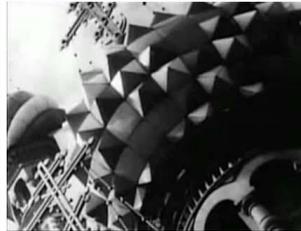
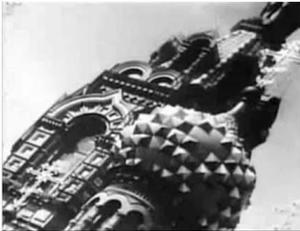
<sup>2</sup> Auszugsweise wiedergegeben in Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein Schriften 3, München 1975, S. 200ff

<sup>3</sup> a.a.O., S. 201

<sup>4</sup> vgl. a.a.O. Schema, S. 212

OCTOBER

"In the name of God..."

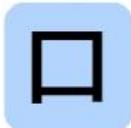


...and Country."

Zum Repertoire dialektischer Konfliktprozesse zählt er desweiteren:

1. innerbildlich arrangierte Konflikte, diese sowohl auf der Ebene des physisch Abbildhaften: graphischer Konflikt, Konflikt der Volumen, der Bewegungen usw., als auch der ideelle, bspw. der Konflikt der Pläne (Kosaken gegen Demonstranten)
2. ein auf der Bewegung der Filmcadre beruhender Prozess, der „Superposition“<sup>1</sup> von Sinnpartikeln, d.h. Sinneseindrücke bauen sich aus einer Überlagerung von Einzelfragmenten auf, deren Qualität über die additive Reihung hinaus geht: Die Summe zweier Bildzeichen, die materielle Dinge repräsentieren, vereinigt sich in Kombination zu einem Begriff auf ideeler Ebene. Diesen Gedanken entwickelt Eisenstein zunächst recht anschaulich über einen Vergleich mit der japanischen Hieroglyphik.

Die Ideogramme (Bildwortzeichen) stehen in einer Halbwelt zwischen natürlicher Abbildung des bezeichneten Gegenstandes und gedanklicher Abstraktion und bilden in der Kombination jeweils qualitativ neue inhaltliche Begriffe, z.B. die Zeichen für:

	Auge	+		Wasser	=	weinen
	Tür	+		Ohr	=	lauschen
	Mund	+		Hund	=	bellen

usw.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Superposition: Die schichtweise Überlagerung der Filmbilder auf der Netzhaut. Bevor das neue Bild restlos wahrgenommen wird, steht das alte noch einen Moment vor Augen. Dieser Prozess ist Grundlage des Bewegungsverstehens im Film schlechthin. Würden die Einzelteile in deutlicher Trennung nebeneinanderstellen, sähe man 16 oder 24 einzelne unverbundene Cadre ohne Bewegungsfluss.

<sup>2</sup> Die Auswahl, die Eisenstein hier trifft, ist natürlich absichtsvoll einfach: je zwei Substantivkategorien bilden zusammengenommen ein Verb und wiederholen so getreulich die deduktive Einsicht, dass Statik in Bewegung überspringt. Vgl., Eisenstein, Sergej: Dramaturgie der Film-Form, 1929, in: Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein, Schriften 3, München 1975, S. 205

Leider lässt sich Eisenstein Behauptung nicht belegen. Weder im Japanischen noch im traditionellen bzw. vereinfachten Chinesisch bestehen die Schriftzeichen für die „weinen“, „lauschen“ und „bellen“ aus einer Kombination der zuvor beschriebenen Substantivkategorien. Entweder hat der Regisseur wissentlich die Wahrheit seiner Theorie gebeugt, oder er saß einem Missverständnis auf. Hans-Joachim Schlegel verschafft in seiner herausragenden Schriftenreihe darüber keine Aufklärung.

Hier finden sich naturgemäß die mannigfaltigsten Formen der eingreifenden Gestaltung, um vom sinnlich präsentem, vorgefundenem Inhalt zur gedanklich abstrakten „filmischen Rede“ durch Begriffsbildung zu gelangen.

Diese Grundannahmen führen Eisenstein zu einer Reihe von Folgeüberlegungen wie Proportion und Rhythmus der Montageteile, und als forciertestes Montagemodell die an der Musiktheorie angelegte tonale Montage. Dominante, Ober- und Untertöne sind hier jedoch reine Gefühlswerte, etwa die Korrespondenz „düsterer Stimmungen“ = Nebel <Grundton>; leichte Bewegung des Wassers und der Schiffe <Oberton> usw.

Der „emotionale Klang“ ist jedoch höchst subjektiv und sicherlich nicht verabsolutierbar, wiewohl es filmische Versuche anderer gegeben hat, eine angeblich kongeniale Entsprechung von Filmbild und musikalischem Klang herzustellen.<sup>1</sup> Eine Auseinandersetzung mit diesen „musikalischen“ Konzepten kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Sie verlassen den Bereich der Montagetheorie zugunsten einer Bildästhetik, deren Anschauungsergebnisse weder auf Griffith noch auf die Stummfilmperiode hinreichend zu beziehen sind. Um dennoch einen Eindruck von dem expressionistischen Valeur späterer Eisensteinfilme zu geben, ist eine Auswahl von Fotos beigefügt (vgl., 9.2 Montagefiguren).

Als „Handlungsorte“ seiner dialektischen Montagetheorie müssen also folgende Momente filmischen Schaffens angenommen werden:

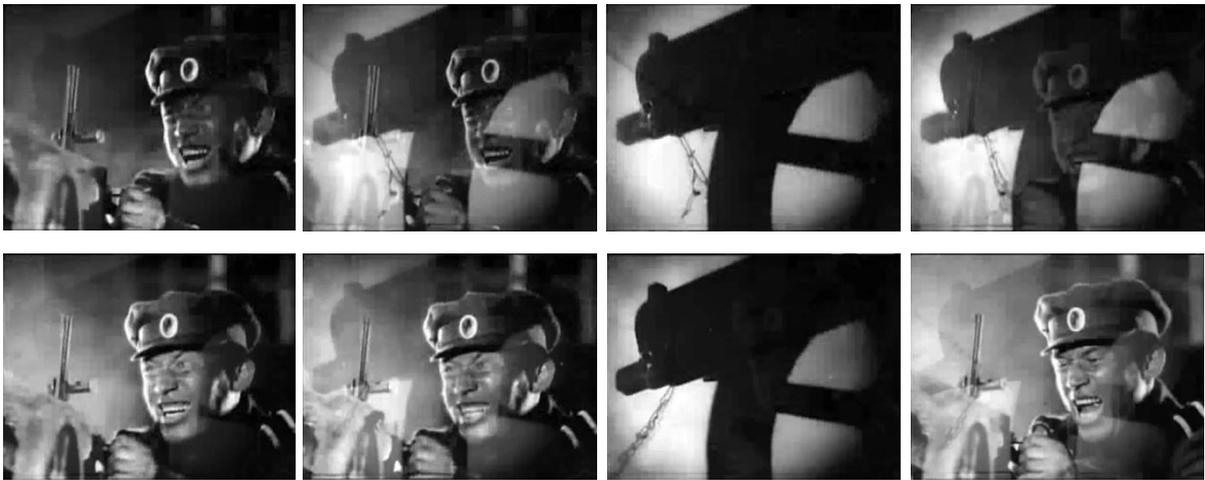
1. Der Aufnahmeprozess, in dem sich eine vorgefundene „Realität“ in das bewegte Bild der Kamera einschreibt und unter Berücksichtigung dynamisierender Eingriffe zum Filmbild transformiert.



Panzerkreuzer Potemkin: Drei statische Einstellungen von Löwenstatuen hintereinander montiert dynamisieren den Prozess. In der Folgeeinstellung beschießen die meuternden Matrosen die zaristische Kaserne: Das Volk „erhebt sich“ gegen seine Unterdrücker. Statik springt in Bewegung über. „P. Potemkin“, UdSSR 1925

<sup>1</sup> Der prominenteste Vertreter ist sicherlich Walt Disney, der in seinem dritten abendfüllenden Spielfilm „Fantasia“ 1940 ebendies versucht hat: Eine Kombination klassischer Musik und Filmbildern, die vorgeblich eine adäquate Umsetzung des Soundtracks darstellen sollten.

2. Der Wechsel von Bild zu Bild, den Eisenstein bis in die Ebene der Cadre verfolgt. So ergibt z.B. die Superposition der Filmbilder Maschinengewehr (statisch), Gesicht des Schützen (statisch), die im 2-Cadre Rhythmus geschnitten werden, den Eindruck einer „ratternden“ Waffe in Aktion (vgl. „Oktober“, s.u.).



3. Der innerbildliche Konflikt, verkörpert durch die gedankliche und räumliche Opposition von Motiven und Figuren. Die zaristischen Soldaten marschieren in einer starren Linie von oben die Treppe hinab. Die Mutter steigt mit ihrem toten Kind auf im Arm die Stufen hinauf. Licht und Schattenspiel, Ober- und Untersicht sowie „graphische Konflikte“ dramatisieren die Opposition. „Panzerkreuzer Potemkin“, UdSSR 1925



4. Der Konflikt von Bildeinstellung zu Bildeinstellung, der auf der physischen Ebene handlungsimmanent wirkt; auf der ideellen als abstrakte Begriffsbildung:

Kerenskij + Napoleonbüste = der „Bonapartismus“ des „Februarrevolutionärs“



„Oktober“, UdSSR 1927



5. Die Wechselwirkung langphasiger Bilderfolgen mit hauptsächlich einem Grundton, die von entgegengesetzten abgelöst werden: Elegische Stimmung im Morgennebel bei Vakulintschuks Begräbnis; freudige Massendemonstration der Bewohner von Odessa; Niederschießung der Bevölkerung auf den Hafentreppen durch die Kosaken, usw. (vgl., 9.2 Montagefiguren; „Potemkin“)

Dieser Überblick mag ausreichen, um die Hybris „dialektischer Prozesse“ in Eisensteins Filmen zu skizzieren. Das Problem liegt offenkundig in der behaupteten Universalität dieses Modells, das als Primat aller Filmprozesse nicht unterscheidet zwischen rein technischen Abläufen (Aufnahme), perzeptiven Verfahren (Superposition), produktionsästhetischen Momenten (Mise-en-scène der Motive; Inszenierung der „filmischen Rede“ als Arrangement ideographischer Bildsymbole) und hermeneutischer Applikation (Wahrnehmung von kontextbezogenen Grundstimmungen und Deutung der „filmischen Rede“).

Eisensteins problematischer Versuch die ästhetische Praxis vollends unter sein ideologisches Weltbild zu subsumieren, musste letztlich zur undialektischen Integration der Institution Kunst, zu einer paradoxen totalen Widerspiegelung aller gesellschaftlichen Prozesse führen, von der Molekularbewegung der Ionen bis zur großen Scheidung emanzipatorischer und restaurativer Tendenzen. Diese „Einheit im Mannigfaltigen“ sieht Eisenstein unter geänderten Vorzeichen Ende der dreißiger Jahre als erreicht an und feiert ungewollt die „Qualität“ dieser Kunst als Selbstaufhebung:

„Unsere Montage als Methode ist keine Kopie des 'Kampfes der Gegensätze' mehr, keine Darstellung des Klassenkampfes, sondern spiegelt die Einheit dieser Gegensätze wider als das Ergebnis des Weges über die Liquidierung der Klassen zum Aufbau der klassenlosen Gesellschaft; diese Widerspiegelung lässt durch die 'Mannigfaltigkeit' des sowjetischen Nationalitätenstaates, *in dem für alle Zeiten jeder Antagonismus beseitigt ist* (Hervorhebung d. Verf.), die sowjetische 'Einheit' erstrahlen.“<sup>1</sup>

Analog zu dieser gewandelten Einstellung ist wohl auch der Aufsatz „Das Organische und das Pathos“ zu verstehen, in dem nun auch von Dialektik keine Rede mehr ist. Die Ursachen

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej: Dickens, Griffith und wir, 1941/42, in: derselbe Gesammelte Aufsätze 1, Zürich 1963, S. 135

dafür sind vielseitig, der Hauptgrund kann jedoch in dem späten Erscheinungsdatum (1939) gesehen werden, als die Doktrin vom sozialistischen Realismus bereits zur Aussonderung bestimmter als „Linksabweichler“ und „Formalisten“ abqualifizierter Künstler geführt hatte.<sup>1</sup>

Die Begriffe „Organisch“ und „Pathos“ bilden unverfängliche Werkzeuge, mit denen sich Eisenstein lange nach der Etablierung des Tonfilms noch einmal mit seinem großen Stummfilm-Meisterwerk „Potemkin“ analytisch auseinandersetzt, um nun dessen Eingebundenheit in die große abendländische Ästhetik nachzuweisen. Tatsächlich entdeckt er Zusammenhänge zur antiken Dramentheorie, die er vollendet in der Proportionierung des Films in fünf Akten erfüllt sieht, die am Ende jeweils wieder „Peripetie“-ähnlich umschlagen. Eine strenge formale Struktur teilt den Film, so Eisenstein, überdies noch nach den Regeln des goldenen Schnitts in Drittel-Segmente.

„Der Potemkin sieht aus wie eine Chronik von Ereignissen, rollt aber ab wie ein Drama.“<sup>2</sup>

„Das Gesetz der Organisation der allgemeinen Ordnung ist also vollkommen erfüllt...“<sup>3</sup>, weil das Konstruktionsprinzip dieses Kunstwerks den Strukturgesetzen der organischen Erscheinung in der Natur entspricht. Diese „Organologie reinsten Wassers“, die Vorbild, Werk, Schöpfer und Betrachter in einem Akt völligen harmonischen Gleichklangs verschmilzt, mutet in ihrer lyrisch-hypnotischen Redundanz, wie eine absichtsvolle Parodie eben jenes Prinzips an.

„Es liegt auf der Hand, dass ein Kunstwerk dieser Art eine ganz besondere Wirkung auf den Zuschauer ausübt... weil sein Strukturgesetz identisch ist mit dem Gesetz, dem jeder unterworfen ist, der das Kunstwerk wahrnimmt, sofern er ein Teil der organischen Natur ist. Der Betrachter fühlt sich in der gleichen Weise mit einem Werk dieser Art organisch verbunden, verschmolzen, wie er sich verschmolzen und eins fühlt mit der ihn umgebenden organischen Umwelt und Natur ...“<sup>4</sup>

Der „Minnesang“ auf die teilweise dreitausend Jahre alte Ästhetik, die Eisenstein zitiert,<sup>5</sup> gepaart mit Streifzügen durch Shakespeares Dramen, Zolas realistischen Romanen und die

---

<sup>1</sup> So Eisensteins Freunde und Weggenossen Meyerhold und Tretjakow

<sup>2</sup> Eisenstein, Sergej: Das Organische und das Pathos, in Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein, Schriften 2, München 1973, S. 154

<sup>3</sup> a.a.O., S. 157

<sup>4</sup> a.a.O., S. 153

<sup>5</sup> Platos „Timaios“: Regel von der schönen Proportionierung und Aristoteles „Poetik“: 5-aktiger Tragödienbau.

russische naturalistische Malerei des 19. Jahrhunderts, wirkt stellenweise wie eine Übersollerfüllung der Forderung, sich des kulturellen Erbes habhaft zu machen. Spätestens jedoch bei der Erläuterung des Begriffs „Pathos“ deutet sich eine Pointe an, die in naiver Begeisterung über die Vorteile einer statisch abbildenden Kunst das Folgende zu berichten weiß:

„Pathos ist das, was den Zuschauer von seinem Sitz auffahren lässt; das, was ihn von der Stelle springen lässt; das, was ihn Beifall klatschen und schreien lässt; das, was seine Augen vor Begeisterung erglänzen lässt, bevor sie sich mit den Tränen der Begeisterung füllen ...

Mit einem Wort: Pathos ist alles das, was den Zuschauer >außer sich geraten< lässt.“<sup>1</sup>

„Wollen wir ein maximales >Außersichgeraten< des Zuschauers erreichen, dann müssen wir ihm in unserem Kunstwerk eine entsprechende 'Vorlage' bieten, durch die er möglicherweise in den gewünschten Zustand gerät. Das einfachste 'Vorbild' für eine solche Nachahmung ist natürlich ein auf der Leinwand sich ekstatisch auffahrender Mensch, das heißt eine handelnde Person, die von Pathos ergriffen ist, eine Person, die in diesem oder jenem Sinne >außer sich gerät<.

Hier fällt die Struktur mit der Darstellung zusammen. Und der Gegenstand der Darstellung - das Gebaren dieses Menschen - rollt *selbst* gemäß den Bedingungen der 'ekstatischen' Struktur ab. Man erkennt das zum Beispiel an der Art der Diktion. Die in ihrem gewöhnlichen Fluss *unorganisierte* Sprache bekommt durch das Pathos einen deutlich hervortretenden *rhythmischen* Charakter; die ungebundene und darüber hinaus in ihren Formen *nüchterne* Sprache beginnt sofort in Formen und Wendungen zu funkeln, die der *poetischen* Sprache eigen sind (zum Beispiel in verblüffenden Vergleichen, Bildern) und so weiter und so weiter.“<sup>2</sup>

In einer in diesem Stil weitergeführten Hymne auf die offenbar sehr schwierige Kunst der Ekstase führt uns Eisenstein am Beispiel einer Art literarischen „Hyperekstase“ („Außer-sich-geraten“ von Mensch und Natur zugleich) vor, dass diese nicht mehr zu steigernde Verzückung, das „Superpathos“ besonders wirkungsvoll von „Königsmördern“ praktiziert wird, um ihre kriminellen Absichten dahinter zu verbergen.<sup>3</sup> Die angeführten Beispiele mögen genügen, um die Geisteshaltung zu skizzieren, aus der heraus der Autor hier schreibt. 1937 wurde auf Stalins Wunsch in Windeseile der Film „Lenin im Oktober“ zum Revolutionsjubiläum fertiggestellt.

„Lenins erste Worte im Film waren: Ich muss unbedingt Stalin sehen. ... Wie bei gefälschten Fotoreihen ... wurde hierbei Lenins Popularität ausgenutzt, um Stalin aufzubauen und um die Vorstellungen von Stalin als Lenins natürlichem Erben zu begründen.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej: Das Organische und das Pathos, 1939, in: Hans-Joachim Schlegel, Eisenstein, Schriften 2, München 1973, S. 172f

<sup>2</sup> a.a.O., S. 174f

<sup>3</sup> Gemeint ist die Passage aus Shakespeares „Hamlet“ (5. Aufzug, zweite Szene), in der König Claudius seinem Neffen zutrinkt, bevor er ihn in das Duell mit vergifteten Degenspitzen schickt.

<sup>4</sup> Fuhrhammer, Leif; Folke, Isaksson, Politik und Film, Ravensburg 1974, S. 35

Auf Anordnung des Generalsekretärs Josef Stalin hatte Eisenstein den Film „Oktober“ und „Generallinie“ überarbeitet, und ein weiteres Filmprojekt („Beshin Wiese“, 1936) abbrechen müssen. Rehabilitiert durch den Erfolg seines patriotischen Geschichtsepos „Alexander Newski“ (1938), erhielt er im Februar 1939 den Leninorden. Nach Veröffentlichung der Schrift „Das Organische und das Pathos“ konnte er im Sommer ein zweites Tonfilmprojekt beginnen, das jedoch ebenfalls abgebrochen werden musste.

Im Gegensatz zu Hans-Joachim Schlegel, der aufgrund einer Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1934 der Ansicht ist, Eisensteins Ausführungen zum „Organischen...“ seien als Rekurs auf kanonisierte ästhetische Prinzipien zu verstehen, mit denen er sich offiziell arrangierte, ist der Verfasser der Meinung, dass es sich bei dem vorliegenden Text zwar auch um eine vorsorgliche Rehabilitierung des stark formalistischen „Potemkin“ handelt. Eisensteins verdeckte Argumentation (letztlich setzen sich nur zehn der vierzig Seiten mit dem Film auseinander) formuliert jedoch hinter- und abgründige Kritik an der politisch ästhetischen Praxis im allgemeinen sowie an der Person Josef Stalins im besonderen, dem „König Claudius“ des Sowjetreichs. Dieser Text spricht nicht mehr über die Montage als souveränes Stilprinzip, kann oder will keine („links-“) exponierten Gedanken mehr entwickeln, also redet er von den „Vorzügen“ einer Jahrtausende alten Kunst, deren derzeitige Verwalter so unbelesen sind, dass sie Provokationen als Schmeicheleien oder devote Unterwerfungsgesten missverstehen.

Betrachtet man Eisensteins theoretischen Gang der Argumentation von der „Schockmontage“ bis zur selbstgenügsamen Versenkung in ewig gültige harmonische Regeln der „Staffeleikunst“, so kann man nicht umhin, die rhetorische Frage seines Constanza-Aufsatzes „Wohin die Fahrt des Panzerkreuzer führt“ mit der Polemik eines früheren Freundes von ihm zu beantworten: „Zurück zu Ostrovskij, zu den Idealen der Künstler der 60er und 70er Jahre, zur Dichtung Nekrasovs, in der Musik zu Magucaja Kucka, in der Malerei zu den Peredvizniki...“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 1922, als er mit Eisenstein die Aufführung des Theaterstücks „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ vorbereitete, fasste S. Tretjakow den „Trend zur Einbürgerung des Geschmacks und der Sympathien der guten alten Zeit im Bewusstsein des Tages“ ironisch mit dem Rekurs auf die naiv bemühten Künstler des 19. Jahrhunderts zusammen. Vgl. derselbe: Die Arbeit des Schriftstellers, Hamburg 1972, S. 21  
1939, im Jahr des „Pathos“-Aufsatzes wurde Tretjakow nach zwei Jahren Lagerhaft erschossen.

## 9.2. S. M. Eisensteins späte Montagefiguren in Fotogrammen



### 9.3. Schlussbemerkungen und Ausblick

„Es zeigte sich (und mußte sich zeigen), daß Geist und Inhalt unseres Landes und seiner Thematik den für Griffith erreichbaren Idealen samt den künstlerischen Mitteln zu ihrer Darstellung nicht nur in Thema und Sujet unerreichbar weit überlegen waren. Die mitleidsvolle Moral seiner Filme erhebt sich nirgends über das Niveau einer christlichen Anklage gegen die menschliche Ungerechtigkeit. Bei Griffith gibt es keinen Aufruf, keinen Kampf gegen soziales Unrecht. In seinen Filmen zeigt er sich als Priester des Pazifismus.(...) In seinen thematisch zweifelhafteren Erzeugnissen begegnen wir der Verteidigung trockener Gesetze oder einer metaphysischen Philosophie über die ewige Existenz von gut und böse (Intolerance). (...) Und schließlich sehen wir Griffith in seinen abstoßenden Filmen als unverhohlenen Apologeten des Rassenhasses, der mit dem Streifen "Birth of A Nation" dem Ku Klux Klan ein Zelluloiddenkmal setzte."<sup>1</sup>

Wenige Jahre vor seinem Tod schrieb Eisenstein diese Zeilen im Rahmen einer vergleichenden Studie des amerikanischen und des sowjetischen Films. Ein Vergleich, der von ungleichen Ebenen ausgeht, da er die eigene Kunst weniger als Erbe bestimmter Filmtraditionen begreift, denn als dialektische Verneinung bürgerlicher „Vorformen“. Von der Höhe einer scheinbar über jeden Zweifel erhabenen Kunstpraxis<sup>2</sup> nehmen sich die Einzelheiten der „Vorgeschichte des Films“ als vernachlässigbare Größen aus. Es ist die Rede von „eigentlich erstaunlich zwecklosen Erzeugnisse“<sup>3</sup> des Filmlandes USA, deren forcierteste Darstellungstechnik für die junge Riege sowjetischer Filmschaffender nur deswegen faszinierend war, weil sie sofort die weitreichenden Möglichkeiten einer ideologisch sinnvollen Anwendung andeutete.

Während sich aus Eisensteins Perspektive, die nachrevolutionären russischen Filme zur Stufe der Vollendung vorarbeiteten, existiert jenseits eines qualitativen Sprungs die kapitalistische Filmindustrie, die das überkommene, narrativ handlungsbezogene Schema perpetuierte, ohne je in den Bereich einer durch Montage erreichbaren, gedanklichen Neukonstruktion zu gelangen.

"Die Gründe...warum Griffith'sche Montageanwendung gerade über das Problem der Abstraktion so oft stolperte ...sind nicht professionell-technischer, sondern ideologisch gedanklicher Natur."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Eisenstein, Sergej: Dickens, Griffith und wir, 1941/42, in: derselbe, Gesammelte Aufsätze 1, Zürich 1963, S.108f

<sup>2</sup> „... jene höchste Einheit, die in unserer sozialistischen Ordnung dort liegt, wo die Klassengesellschaft zu Zwietracht und Antagonismus verurteilt ist.“ a.a.O., S. 135

<sup>3</sup> a.a.O., S. 76

<sup>4</sup> a.a.O., S. 122

Nicht also die technische Dimension des Begriffs Montage klärt die Methode sondern die spezifisch ideologisch-ästhetische Anwendung. Die Filmeinstellung bei Griffith, das meint ein organisches Bruchstück eines Erzählganzen. Mühsam herausgelöst aus dem komplexen ideellen Tableau, bezieht es sich selbst noch in der Negation, im Zerfall der moralischen Entität in divergierende Sinnpartikel, auf diese gedankliche Einheit, in die es zurückstrebt. Die vorübergehende Entlastung der Montageteile vom Ballast des Sinnganzen (wie ihn früher die Szene als autonome Einstellung des Einakters trug), rückt die Fragmente in die Nähe scheinbar größerer „physischer Wahrheit“, die sinnflexible Verknüpfungsmöglichkeiten erlaubt. Diese wirken entweder dramaturgisch handlungsbeschleunigend oder atmosphärisch beschreibend. Der Höhepunkt dieser ästhetischen Konzeption bildet die vorübergehende „Aussetzung der Struktur“ an sich: die Negation des Harmonieversprechens in Form der „missglückten“ Wiedervereinigung zweier Handlungsstränge. Über diese, in der Wiederholung des Strukturprinzips korrigierten Synthese der divergierenden Elemente hinaus (Prinzip des Doppelschlags), gibt es keine qualitative Steigerung des ästhetischen Konstrukts (vgl. „The Birth of A Nation“). Eine quantitative Steigerung der alternierenden Montage (vgl. „Intolerance“) läuft Gefahr, dass das formale Gestaltungsprinzip die Handlung dominiert. Damit verspielt es die „Realitätsillusion“, die für das Erzählkino unerlässlich ist.

Das sowjetische Kino kopiert zunächst die „amerikanische Montage“ hinsichtlich ihres Spannungsaufbaus durch Wechselschnitte, wobei die Montageeinheiten jedoch entsprechend den kulturpolitischen Bedürfnissen umgedeutet werden. So existieren z.B. die Erzählstrukturen alternierendes (abwechselnd aufeinander zu strebendes) und paralleles Syntagma (handlungsmäßig unverbundene, ideale Opposition) in „Intolerance“ ebenso wie in „Streik“, mit dem Unterschied, dass im ersten Fall die Handlung unter das "Hypersymbol der organischen Einheit" zurückkehrt, während im zweiten Fall der unversöhnte Zerfall eine Metapher der Zerrissenheit darstellt. Indem die Wiederherstellung der affirmativen moralischen Entität, die der Griffith'sche Trivialmythos einklagt, verweigert wird, stellt sich der Film als Ganzes gegen den Schein einer widerspruchsfreien Realität. Das Prinzip des Schocks:

- a. als "Attraktionswert" einer Einstellung,
- b. als Nichteinlösung eines bekannten strukturellen Prinzips,

spielt die (trivial-)ästhetische Erfahrung der Rezipienten aus und öffnet dadurch den Blick für eine neue „Realität“. Während Griffith' narrative Montage von großen Erzählstrukturen, moralische Tableaus, zu immer „kleiner“ unterschrittenen „Realitätspartikeln“ mit „physischer Wahrheit“ tendiert, um auf der Ebene des unmittelbar Abbildhaften realistische Glaubwürdigkeit zu erzeugen (Entzerrung der Sinndichte), verläuft der Prozess bei Eisenstein umgekehrt von den molekularen Reizerregern (Streik), zu spezifisch psychologischen Formen (Potemkin), intellektuellen "Wortbildsätzen" (Oktober), zu Einstellungen mit expressionistischer Bildästhetik (Iwan Groszny).

Anders formuliert: Griffith tendiert zum Anschein unmittelbarer Wahrheit und schafft so falsche Präzedenzfälle ideologischer Erscheinungen, *affirmative moralische Entitäten*. Eisenstein arbeitet an einer Versprachlichung des Objektbereichs (mithilfe unterschiedlicher ästhetischer Konzepte, so dass von Experimenten gesprochen werden kann), der unmittelbar sinnlich präsente Phänomene in den Diskurs der „filmischen Rede“ verwandeln will, die sowohl den Inhalt als auch die Form als künstlich begreifbar macht. Man kann es also als emanzipatorischen Versuch begreifen, im Sinne Habermas, die „Macht des Vorurteils“ nicht nur „rückblickend reflektierend“ sondern durch eigenes Neugestalten zu brechen.

Die konsequente Entwicklung der narrativen Griffith'schen Montagemethode in allgemeingültige Prinzipien des „Hollywood-Erzählkinos“ ist bekannt. Zumal unter dem Einfluss des Tonfilms, gewannen die „pseudorealistischen“ Konzepte die Oberhand über die formalen, und es schien lange Zeit, als sei die Phase der Montagehegemonie in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zusammen mit den exzentrischen Theaterkonzeptionen und den futuristischen und konstruktivistischen Strömungen in der Kunst als Experimentalstadium des Mediums abgeschlossen.

Aktuell zeigt sich, dass die „filmische Literarisierung der zweiten Phase“ (Entwicklung spezifischer filmischer Rede) in dem Bereich der Kulturindustrie wieder aufgegriffen wird, der noch jedes emanzipative ästhetische Konzept „von Haus aus“ in Wirkungslosigkeit verwandelte. Die Rede ist von den Leistungen der Werbeindustrie, die sowohl spezifisch

filmische Erzählstrukturen zur Präsentation ihrer Warenobjekte aufgreift als auch den Duktus einer Technik, die ihre formale Struktur selbst thematisiert.

Der Montage-Rhythmus der zeitgenössischer Werbung ebenso wie die Videoclips der Musikindustrie haben allemal die Attraktionsmontage in Schnelligkeit und Schockvermögen überwunden. Das heißt, sie spielen mit der formalen Gestaltung einer „Montage der Attraktionen“. Aber selbstverständlich nicht, um im Sinne Eisensteins den Zuschauer über den falschen Schein von Realität in ihren ideologischen Produkten die Augen zu öffnen, sondern im Gegenteil, um ein Einverständnis des Rezipienten zu einzufordern, angesichts einer Welt, die sich zunehmend widerspruchsbehaftet zeigt. Das Diskontinuum moderner Schnittfolgen - Jump Cut, Strobe und ähnlich auffällige bildgestalterische Effekte, Raffung und Dehnung von Zeit innerhalb einer Einstellung, das In-die-Kamera-agieren von Akteuren, das selbstreferentielle Zitieren bekannter Filmmuster - kurz: all das, was dem Zuschauer unmittelbar klar macht, dass er es mit künstlich hergestellter „Wirklichkeit“ zu tun hat, will nicht länger die Widersprüche der Welt in Frage stellen sondern das Publikum augenzwinkernd um Zustimmung zu einem disparaten Leben bitten. Es schmeichelt dem Zuschauer, da es ihn als „aufgeklärt“ erklärt, mündig genug, um das Spiel mit den Versatzstücken montierter „Realität“ zu erkennen und zu durchschauen. Und gleichzeitig bestärkt es ihn in seiner wohligen Ohnmacht. Das eigene Scheitern an einem fairen, gerechten, besseren Leben kann als entschuldigt gelten, frei nach Adornos Urteil „es gibt kein richtiges Leben um falschen“. Diese spezielle Bewusstseinsform hat Peter Sloeterdijk in seinem Opus Magnum „Kritik der zynischen Vernunft“ auf den Punkt gebracht.

„Zynismus ist das aufgeklärte falsche Bewusstsein. Es ist das modernisierte unglückliche Bewusstsein, an dem Aufklärung zugleich erfolgreich und vergeblich gearbeitet hat. Es hat seine Aufklärung gelernt, aber nicht vollzogen und wohl nicht vollziehen können. Gutsituiert und miserabel zugleich fühlt sich dieses Bewusstsein von keiner Ideologiekritik mehr betroffen, da seine Falschheit bereits reflexiv gefedert ist.“<sup>1</sup>

Der Mainstream moderner Filmproduktionen liefert die geschmackvolle Bildtapete dazu, bei selbstverständlich revolutionärer Bilddramaturgie und Montagetechnik. Insbesondere durch den Einbruch digitaler Technik im Produktionsbereich lassen sich restaurative bis reaktionäre

---

<sup>1</sup> Sloeterdijk, Peter, „Kritik der zynischen Vernunft“, Frankfurt a. Main, 1983

Lebensmuster so überzeugend wie nie zuvor - demnächst auch flächendeckend in 3D-„realisieren“.<sup>1</sup>

Wie sich zeigte, kann und konnte die Montage nicht von ihrer formal technischen Seite her a priori als progressive ästhetische Praxis angesehen werden. Seit ihrem Beginn in der Fotografie - erst da wird filmrelevant montiert, wo „echte Realitätssplitter“, „objets trouvés“ der Kamera zu Aussagezwecken modifiziert werden - diente sie zunächst und ausschließlich als Mittel, um einer ideellen Einheit oder, besser, der herrschenden Vorstellung davon Gestalt zu geben, die sich anders nicht gleichwertig, mit eben jenem Respekt erheischenden Maß an analoger Wirklichkeitskodierung ausdrücken können. Diese summarische Qualität gerät zum Vorteil, nachdem die ersten Filme durch ihre technisch bedingte Kürze, die „Express-Dramen“ mit ihrem überdrehten Tempo, sich durch zusätzliche Verteilung auf Raum- und Zeitkontingente entfalten können.

Dies ist ein rein additives Verfahren, birgt aber die Möglichkeiten einer entwickelteren Dramaturgie. Am Ende der Erprobung aller Raum- und Zeitkonstellationen steht fast zwangsläufig der Umschlag in eine andere Dimension, die der Gefühle, Ideen und Motivationen: das Pathos und die intellektuelle Montage.

Den Weg von den Anfängen bis zu dem Punkt nachzuzeichnen, an dem die progressive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer nicht-narrativen Montage praktisch abbricht, hat die vorliegende Arbeit versucht.

---

<sup>1</sup> Ein Paradebeispiel dafür ist der Blockbuster „Avatar“ (USA 2009), der mit avancierter Digitaltechnik ein Märchen von Völkerverständigung mit Aliens erzählt. Schade nur, dass es eine Intrigenfabel wie aus den Anfangstagen der „Flickers“ ist und alle Konfliktlösungen auf das altbewährte Gewaltmuster setzen.

## Literaturangaben

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. Main 1970  
Eingriffe, Neun kritische Modelle, Frankfurt a. Main 1963
- Arnheim, Rudolf Film als Kunst, München 1974
- Balázs, Béla Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1961  
Schriften 1-2, München/ Budapest 1982-1984
- Bardèche, Maurice, Histoire du cinema, Paris 1964
- Brasillach, Robert
- Barry, Iris D.W. Griffith, American Film Master, New York 1965
- Barthes, Roland Mythen des Alltags, Frankfurt a. Main 1964
- Baudrillard, Jean Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982
- Bazin, André Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln 1975
- Benjamin, Walter Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. Main 1977
- Bitzer, Gottlieb Wilhelm Billy Bitzer. His Story, Toronto 1973
- Bloch, Ernst Das Prinzip Hoffnung, Bd. III, Frankfurt a. Main 1959
- Brown, Karl Adventures with D.W. Griffith, New York 1973
- Bürger, Peter Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. Main 1974
- Buddemeier, Heinz Das Foto, Reinbek bei Hamburg 1981
- Cardars, Pierre/ Geschichte des Films im Dritten Reich, München 1975
- Coutade, Francis
- Cook, David A. A History of the Narrative Film, New York/London 1981
- Eisenstein, Sergej Yo. Ich selbst. Memoiren, Band 1-2, Wien 1984  
Gesammelte Aufsätze I, Zürich 1963  
Erinnerungen, Zürich 1963  
Mein Weg zum Film, Zürich 1963  
Eine nicht gleichmütige Natur, Berlin 1980  
Über mich und meine Filme, Berlin 1975  
...und fand sich berühmt, Erinnerungen eines großen Revolutionärs der Filmkunst, Wien, Düsseldorf 1968
- Fetscher, Iring Wer hat Dornröschen wachgeküßt? Hamburg 1972
- Foster-Han, Francois Marey, Muybridge und Meissonier, Stuttgart 1976
- Gadamer, Heinz-Georg Wahrheit und Methode, Tübingen 1965
- Geduld, Harry M. Focus on Griffith, Englewood Cliffs (New Jersey) 1971
- Gernsheim, Helmut Masterpieces of Victorian Photography, London 1951
- Griffith, Linda Avridson When the movies were young, New York 1969
- Griffith, Richard/Meyer The Movies, New York 1969
- Habermas, Jürgen Zur Logik der Sozialwissenschaften, Frankfurt a. Main 1982
- Hampton, Benjamin B. History of the American Filmindustry, New York 1970
- Hannany, John Masters of Victorian Photography, London 1976
- Hart, James The man who invented Hollywood, Louisville (Kentucky) 1972
- Henderson, Robert M. D.W. Griffith. His Life and Work, New York 1972
- Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hrsg.) Der sowjetische Film, Bd. I, Berlin 1974
- Holtfreter, Jürgen Politische Photomontage, Berlin 1975
- Jacobs, Lewis The Rise of the American Film, New York 1975 (fünfte Auflage)
- Jürgens-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage, Lahn-Gießen 1978
- Annegret
- Kandorfer, Pierre DuMont`s Lehrbuch der Filmgestaltung, Köln 1984
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.) Theorie der Fotografie, Bd. I-II, München 1980
- Krakauer, Siegfried Theorie des Films, Frankfurt a. Main 1979  
Von Caligari zu Hitler, Frankfurt a. Main 1979
- Lukács, Georg Ästhetik, Bd. 1, Berlin/ Neuwied 1972
- Maas, Ellen Die goldenen Jahre der Photoalben, Köln 1977
- Martin, Marcel/ Cinema in Revolution, New York 1973
- Schnitzer, Jean und Luda

Sloeterdijk, Peter	Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt a. Main 1983
Neumann, Thomas	Sozialgeschichte der Photographie, Berlin 1966
Niver, Kemp R.	D.W. Griffith. His Biograph Films in Perspective, Los Angeles 1974
Patalas, Enno/ Gregor, Ulrich	Geschichte des Films, Bd. I, II, Reinbek bei Hamburg 1976
Prokop, Dieter	Soziologie des Films, Frankfurt a. Main 1982
Prokop, Dieter (Hrsg.)	Materialien zur Theorie des Films, Frankfurt a. Main 1971
Reisz, Karel/ Millar Gavin	The Technique of Film Editing, London/New York 1968
Riess, Curt	Die Geburt der Illusion, München 1980
Sadoul, George	Geschichte der Filmkunst, Frankfurt a. Main 1982
Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.)	Eisenstein, Schriften 1-4, München 1974-84
Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.)	Das wandernde Bild, Berlin 1979
Time-Life Redaktion (Hrsg.)	Große Photographen 1840-1960, ohne Ort (Niederlande) 1973
Wagenknecht, Edward	The Films of D.W. Griffith, New York 1975
Weise, Eckhard	Eisenstein, Reinbek bei Hamburg 1975
Wiegand, Wilfried (Hrsg.)	Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt a. Main 1981
Witte, Karsten (Hrsg.)	Theorie des Kinos, Frankfurt a. Main 1972
Yamane, Keiko	Das Japanische Kino, München/Luzern 1985
Zglinicki, Friedrich von	Der Weg des Films, Hildesheim/New York 1979

## Aufsätze und Kritiken

- Bannemann, Ingolf  
Banzhaf, Albert H.T.      Betrifft: Kinowerbung, in: filmwärts Hannover 1986, Heft 3  
Zeitungsanzeige in: The New York Dramatic Mirror vom 3.12.1913  
aus: Jacobs, Lewis, The Rise of the American Film, New York 1975
- Barthes, Roland      Der dritte Sinn; Diderot, Brecht, Eisenstein, in: FILMKRITIK, Nr. 215,  
München 1974
- Bazin, André      Die Entwicklung der kinematographischen Sprache, in: Albersmeier,  
Franz-Josef, Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 1979
- Bitomsky, Hartmut      Film-Geschichte, in: Filmkritiker Kooperative (Hrsg.), FILMKRITIK  
Nr. 220, München 1975
- Bogdal, Klaus Michael      Eine Metaphysik des Sichtbaren, in: Bremer, Hildegard (Hrsg.),  
Alternative Heft 117, „Brecht/ Eisenstein.“, München 1977
- Christadler, Martin/  
Hanse, Miriam      D.W. Griffith's Intolerance 1916. Zum Verhältnis von Film und  
Geschichte in der Progressiven Ära, in: Christadler, Martin (Hrsg.),  
Amerikastudien, Stuttgart 1976
- Daguerre, Louis Jacques      Das Daguerreotyp, Paris 1839, in: Wiegand, Wilfried (Hrsg.), Die Mandê  
Wahrheit der Photographie, Frankfurt a. Main 1981
- Dart, Peter      Griffith to Eisenstein and back: Soviet Reciprocity, in: Staples,  
Donald E., The American Cinema, Washington D.C. 1973
- Dauthendey, Max      Der Geist meines Vaters, München 1912, in: Wiegand, Wilfried  
(Hrsg.), Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt a. Main 1981
- Disderi, André      Praxis und Ästhetik der Portraitphotographie, Paris 1982, in:  
Wiegand, Wilfried (Hrsg.), Die Wahrheit der Photographie,  
Frankfurt a. Main 1981
- Fox-Talbot, William Henry      The Pencil of Nature, London 1844, in: Wiegand, Wilfried (Hrsg.),  
Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt a. Main 1981
- Folke, Isaksson/  
Fuhrhamar, Leif  
Guertolt, Georges      Formes, Couleure et Mouvements, Gazette e Beaux Arts, Paris 1882,  
in: Foster-Hahn, Francois, Marey, Muybridge und Meissonier, Stuttgart 1976
- Hielscher, Karla      S.M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921 -24)  
in: Ästhetik und Kommunikation, Reinbek bei Hamburg 1973, Heft 13
- Janin, Jules      Le Daguerrotypie, in: L'Artiste no. 2, Paris 1838-39, aus: Buddemeier, Heinz.  
Das Foto, Reinbek bei Hamburg 1981
- Knödler-Bunte, Eberhard/  
Kempas, Thomas  
Kempe, Fritz      Proletkult: Eine Dokumentation zur proletarischen Kulturrevolution in Steinborn,  
Bernd: Rußland. Ästhetik und Kommunikation, Reinbek bei Hamburg 1972, Heft 5  
Portraits und Situationen, Berlin 1976, Ausstellungskatalog  
Das Menschenbild in der Photographie, in: Deutsche Gesellschaft für Photographie  
(Hrsg.), Das Menschenbild in der Photographie,  
Berlin 1965
- McCabe, Collin      Was ist ein revolutionärer Text? Realismus und das Kino, in: Alternative Nr. 117,  
München 1977
- Meyer, Richard J.      The Films of D.W. Griffith: The Developement of Themes in Forty-Two of his Films,  
in: Geduld, Harry M., Focus on Griffith, Englewood Cliffs 1971
- Salt, Barry      The Physician of the Castle, in: Huston, Penelope (Hrsg.), Sight & Sound,  
International Film Quarterly. Autumn 1985
- Siepmann, Eckhard      Was hat das Proletariat mit der Fotografie, die Fotografie mit der Montage und die  
Montage mit dem Proletariat zu tun? in: Holtfreter, Jürgen, Politische  
Photomontage, Berlin (West) 1975
- Stern, Howard      Umkehrung des déjà-vue, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Edition Text und Kritik,  
Heft 31/32, München 1979

## **FOTONACHWEIS**

Alles Bildmaterial, das nicht gesondert durch Quellennachweis ausgewiesen ist, entstammt Filmkopien, die mir die Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin zur freundlichen Einsichtnahme und Anfertigung von Szenenbildern überlassen hat. Für die großartige Unterstützung möchte ich mich herzlich bedanken.

Ebenso gilt mein Dank dem Kommunalen Kino Hannover, das mir Einsicht in das umfangreiche Videoarchiv gewährte.

### **Anmerkung**

Alle Zitate wurden in ihrer sprachlichen und orthographischen Originalfassung belassen. Daraus resultiert eine mitunter verwirrende Vielfalt von Schreibweisen des Wortes Fotografie, das der Verfasser in seinen Textteilen durchgängig wie vorstehend anführt. Daneben existieren die zum Teil fremdsprachlichen Varianten: Photographie, photography, photographie usw. . Das Gleiche gilt für die Begriffe: Talbotypie und Daguerreotypie

### **Erklärung**

Ich versichere hiermit, unter Benutzung der vorstehend angeführten Literatur sowie der genannten Bildunterlagen die Arbeit eigenständig angefertigt zu haben.

Hannover, den 06. 08. 1986

Ingolf Bannemann

Der Text enthält im Fazit einen Nachtrag zur aktuellen Situation von Montage in filmischen Erzeugnissen. Dieser ist blau gekennzeichnet.