

Geschichte des Films – dieser Titel bedarf hier der Erläuterung.

Eigentlich sollte dieses Buch *Geschichte der Filmkunst* heißen, denn nur mit der Geschichte des Films als Kunst befaßt es sich, mit den geglückten und nicht geglückten Versuchen, Filmkunst zu realisieren, mit den Pionierleistungen, die zur Etablierung neuer Stilformen beitrugen. Eine *Geschichte des Films*, die ihren Titel mit vollem Recht trüge, müßte sich darüber hinaus auch mit den außerkünstlerischen Phänomenen der Filmgeschichte beschäftigen; sie müßte Kunst-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des Films in einem sein. *Geschichte der Filmkunst* aber konnte dies Buch nur deshalb nicht genannt werden, weil der Titel bereits mit Beschlag belegt war.

Auch *Geschichte der Filmkunst* nimmt sich noch recht anspruchsvoll aus; eher wäre *Einführung in die Geschichte der Filmkunst* angemessen. Denn mehr als eine Einführung vermag ein Buch dieses Umfangs schwerlich zu geben. Mit der Zeit wird es immer schwieriger, die Kontinuität filmgeschichtlicher Entwicklung überhaupt noch in einem Band zusammenzufassen. Namentlich in der Behandlung der überseeischen Filmländer muß das vorliegende Buch fragmentarisch bleiben, da die Perspektive des hiesigen Beobachters wesentlich von den Zufälligkeiten des Filmimports nach Europa bestimmt wird. Weder können in den folgenden Seiten alle je hergestellten Werke der Filmkunst gebührend behandelt, noch alle bedeutsamen Regisseure und Autoren hinreichend gewürdigt werden. Leser, die sich auskennen, werden keine Schwierigkeiten haben, hier Lücken festzustellen. Angesichts der Alternative, entweder auf lexikalische Vollständigkeit oder auf vertiefende Interpretation zu verzichten, erschien der Verzicht auf Vollständigkeit sinnvoller. Eine *Geschichte der Filmkunst*, die alle ästhetisch irgend bedeutsamen Erscheinungen der Filmgeschichte mit hinreichender Gründlichkeit abhandelt, ist noch zu schreiben. Sie ist schwerlich von einem oder zwei Autoren oder auch nur in einem Land zu bewältigen.

Statt *Einführung in die ...* hieße es besser noch: *Kritische Einführung ...* Die Autoren geben nicht vor, filmgeschichtliche Phänomene »objektiv« deuten zu wollen. Sie leugnen nicht, daß sie jedem Film mit dezidiertem Parteilichkeit gegenüberstehen. Auch sind sie der Meinung, daß die ästhetische Betrachtung eines Kunstwerks nicht an seinem ideologischen und politischen Gehalt vorbeigehen und daß die gesellschaftliche Grundlage, auf der ein Film entsteht, vom Kritiker und Historiker dieses Buchs die Frage, unter welchen Bedingungen in dem jeweils behandelten Zeitraum und Land Filmkunst entstehen konnte. Im weiteren wird dann auch versucht, darzulegen, wie die Filme auf die gesellschaftliche Realität geantwortet haben.

Schließlich wäre *Einführung ... für Zeitgenossen* eine weitere sinnvolle Einschränkung des Titels gewesen. Denn Geschichte wird hier nicht sub specie aeternitatis, sondern mit dem Blick auf die Gegenwart dargestellt. Die Autoren wenden sich nicht an einen idealen Leser, der alle Zeiträume der Filmgeschichte aus der gleichen Perspektive betrachtet; sie erstreben nicht, wie es in vielen vorliegenden Filmgeschichten

der Fall ist, umfangreiche Gründlichkeit in den Anfangsepochen und summarische Kürze in den späteren Abschnitten, zu denen »noch kein historischer Abstand gewonnen ist«, sondern im Gegenteil wachsende Dichte der Darstellung zur Gegenwart hin. Dies Buch richtet sich an die Filmfreunde unter den Zeitgenossen. Was ohne Belang für das Verständnis gegenwärtiger Filmkunst schien, bleibt angedeutet oder unerwähnt; was dagegen im modernen Filmschaffen als Tradition oder Stimulus lebendig geblieben ist, erfährt ausführlichere Behandlung.

So dürfte dieses Buch eigentlich nur den Titel *Kritische Einführung in die Geschichte der Filmkunst – für Zeitgenossen* beanspruchen.

Trotz dieser notwendigen Einschränkungen haben sich die Autoren im Rahmen des Möglichen um Zuverlässigkeit der Dokumentation bemüht. So versuchen sie, dem bislang in Filmgeschichten üblichen Wirrwarr verschiedenartiger Titelübersetzungen vorzubeugen, indem sie grundsätzlich jeden Film zunächst mit seinem Originaltitel in der jeweiligen Landessprache benennen, dem dort, wo der Film erstmals ausführlichere Behandlung findet, in Klammern die deutsche Übersetzung oder der Verleihtitel folgt, falls der betreffende Film nach 1945 in der Bundesrepublik öffentlich gezeigt worden ist. Innerhalb der Klammer erscheinen Übersetzungen in normalen Schrifttypen, Verleihtitel dagegen kursiv. Bei weiteren Nennungen des Films wird nur der Originaltitel wiederholt, sofern es sich um einen englischen, amerikanischen, französischen oder italienischen Film handelt; in allen anderen Fällen wird der Film später mit seinem deutschen (übersetzten oder Verleih-) Titel zitiert.

Die Jahreszahlen beziehen sich im allgemeinen auf das Datum der ersten öffentlichen Aufführung eines Films, falls Realisierung und Aufführung nicht mehr als ein Jahr auseinanderliegen.

Die Perspektive des Buchs drückt sich nicht zuletzt in der Gliederung des Stoffs aus. Übergreifende Hauptabschnitte markieren die wichtigsten Epochen der Filmgeschichte: die Pionierzeit von den ersten Erfindungen bis zum Ende des Weltkriegs; die Blütezeit des Stummfilms von 1919 bis 1929; die Entstehung nationaler Stilrichtungen im Tonfilm zwischen 1930 und 1939; die Reaktionen der Filmkunst auf die Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegszeit von 1940 bis 1949; schließlich die Epoche vorherrschender Restauration von 1950 bis 1959 und die eben erst beginnende Periode, in der sich – etwa ab 1960 – eine neue Generation im Filmschaffen der verschiedenen Länder zu Wort meldet. Sind diese Zäsuren auch nicht für die Filmgeschichte aller Nationen gleichermaßen bedeutsam, so lassen sie dennoch die vorherrschenden Tendenzen der Entwicklung deutlicher hervortreten, in deren Licht auch das isolierte Detail größere Verbindlichkeit gewinnt. Aus der gleichen Intention heraus wird die streng chronologische Darstellung, die die Kontinuität der Geschichte nur allzuleicht in ein Nebeneinander beziehungsloser Fakten auflöst, immer da verlassen, wo es gilt, das Werk eines Regisseurs im Zusammenhang zu interpretieren. So erlauben sich die Autoren wiederholt, zukünftiges vorwegzunehmen und Vergangenes in »Rückblenden« nachzuholen, um eine synthetische Darstellung zu erreichen.

Auch der Bildteil des Buches trägt der Anlage des Textes Rechnung. Statt einer Vielzahl einzelner Illustrationen erscheint jeweils eine Serie von Bildern aus einem Film, der im Text ausführlich behandelt wird; die Bilder wurden dabei so ausgewählt, daß sich aus ihrer Konfrontation ein möglichst plastischer Gesamteindruck des betreffenden Films ergibt.

Berlin und München, August 1962
Ulrich Gregor Enno Patalas

Am 16. April 1896 fand in New York die erste öffentliche Filmvorführung auf dem amerikanischen Kontinent statt. Der Vorführapparat stammte von Thomas A. Edison, dessen Gesellschaft auch die Streifen produziert hatte, die gezeigt wurden. Kurze Zeit darauf gehörten Filmprogramme von fünfzehn bis dreißig Minuten zum Repertoire zahlreicher Variététheater, und während eines Schauspielertreffs im Jahre 1900 gingen einige Bühnen dazu über, nur noch Filme zu zeigen. Ihnen folgten die »Penny-Arkaden«, kleine Lokale in Vorstädten und Nebenstraßen, die bis dahin Filmstreifen nur in Guckkästen vorgeführt hatten. Ab 1902 stellten sich viele von ihnen ganz auf die Projektion von Filmen um. Auf dem Lande wurde der Film hauptsächlich durch wandernde Schausteller bekannt. 1905 stattete ein Unternehmer in Pittsburgh als erster seinen Theatersaal mit Annehmlichkeiten aus, wie sie bisher den »richtigen« Theatern vorbehalten waren; mit seinem »Nickelodeon« schuf er den Prototyp für Tausende fester Filmtheater, die dem Film nun ein ständiges Publikum zuführten.

Produziert wurden die Filme zunächst von den Gesellschaften, die das Monopol im Apparatebau besaßen: *Edison, Biograph und Vitagraph*. Als die Nachfrage nach neuen Filmen ab 1902 rapide stieg, begannen mehrere neue Gesellschaften das Monopol der drei alten zu unterhöheln, *Lubin, Selig, Kalem und Essanay* waren unter ihnen die erfolgreichsten. New York blieb auch nicht das einzige Produktionszentrum. In Chicago, Philadelphia, Florida und Kalifornien entstanden ebenfalls Filmateliers.

Als dritte Sparte der Filmwirtschaft trat nach dem Aufschwung des Kinogewerbes zwischen Produktion und Theater der Filmhandel. 1903 etablierten sich die Brüder Harry J. und Herbert Miles als erstes selbständiges Verleihunternehmen. Bis 1907 fanden sie über hundert Konkurrenten.

Der Aufschwung des Kinogewerbes führte bald zu einem rücksichtslosen Konkurrenzkampf im Verleihwesen. Um das dadurch bewirkte Absinken der Filmpreise zu verhindern, schlossen sich 1909 die führenden Produzenten und Importeure mit einem Verleih zum ersten Filmtrust, der *Motion Picture Patents Company*, zusammen. Durch das Monopol über alle für Aufnahme- und Vorführapparate notwendigen Patente sowie durch ein Abkommen mit dem einzigen Rohfilmlieferanten, *Eastman-Kodak*, hofften sie den Markt ganz in die Hand zu bekommen. Um die Filmherstellung zu rationalisieren, normierten sie die Produkte und beschränkten sich auf die Herstellung von Zehn- bis Fünfzehn-Minuten-Filmen. Unabhängige Produzenten, Verleiher und Theaterbesitzer begannen indessen damit, nach dem Vorbild europäischer Firmen längere Spielfilme herauszubringen, deren Popularität die Stellung des Trusts bald erschütterte. Zudem trugen die Unabhängigen dem Interesse Rechnung, das viele Zuschauer den Schauspielern entgegenbrachten. Während die Mitglieder des Trusts deren Namen geheimhielten, um die Gagen zu drücken, gaben die Unabhängigen ihre Darsteller bekannt und propagierten sie, was die Beliebtheit ihrer Filme steigerte und die Akteure der alten Firmen bewegte, zu ihnen überzulaufen.

Durch die Einführung des langen Spielfilms und des »Star-Systems« wurde die

Macht des Trusts 1912 endgültig gebrochen. Als er 1917 durch einen Gerichtsbeschluss aufgrund des Sherman-Antitrust-Gesetzes aufgelöst wurde, spielte er ohnehin wirtschaftlich keine Rolle mehr. Neue Unternehmer, wie William Fox, Adolph Zukor, Marcus Loew, Carl Laemmle, Samuel Goldwyn und Jesse Lasky, wurden die beherrschenden Gestalten der Filmproduktion und nahmen Einfluß auf das Verleih- und Theaterwesen. Durch sie wurde Hollywood zum wichtigsten und bald zum einzigen Produktionszentrum der Vereinigten Staaten.

Der Übergang zum langen Spielfilm hatte eine erhebliche Vertenerung der Produktion zur Folge – die Preise für Manuskripte, Bauten und Schauspieler und der Aufwand an Rohfilmmaterial stiegen gleichermaßen. So mußten auch die Miet- und Eintrittspreise erhöht werden. Größere und repräsentativere Kinos wurden in den Stadtzentren errichtet. In den Jahren des Ersten Weltkriegs zogen sie auch das bisher filmfeindliche Kleinbürgertum an, der Film verlor seinen Charakter als vornehmlich proletarisches Unterhaltungsmedium.

Von Porter zu Griffith

Während europäische Filmgestalter der Frühzeit in verschiedenen Richtungen experimentierten, den Film einerseits in den Dienst dokumentarischer Wirklichkeitsschilderung stellten und andererseits mit den Mitteln des Tricks eine unrealistische Phantasiwelt schufen, schlugen die amerikanischen Regisseure schon früh den Weg ein, dem sie in fast allen ihren künstlerisch relevanten Äußerungen gefolgt sind: den des realistischen Films. Phantastische Filme, wie die des Franzosen Méliès, fanden in Amerika keine Nachahmer.

Vor allem Edwin S. Porter und David W. Griffith entdeckten und entwickelten zwischen 1902 und 1914 die wesentlichen Möglichkeiten der realistischen Filmerzählung. Wenn ihnen in der Erfindung einzelner Erzähltechniken auch einige Europäer zuvor gekommen waren, so brachten erst sie sie zu der Vollkommenheit, die den Film als der Literatur ebenbürtiges episches Medium erscheinen lassen konnte.

Edwin S. Porter (1870-1941), ein erfindetischer Mechaniker, kam 1896 hauptsächlich wegen seines Interesses für Automobile zur Edison Company. Die Gesellschaft beschäftigte ihn statt dessen als Kameramann. Bis 1902 filmte er, wie andere Kameraleute in aller Welt, aktuelle politische und sportliche Ereignisse, Varieténummern, Landschaften, Sensationen, Genrebilder – alle in einer Einstellung, die »stand«, bis der Streifen durch die Kamera gelaufen war. Ab 1902 regte ihn das Beispiel europäischer Filme, die Edison importiert hatte, dazu an, einen Vorgang, der zeitlich oder räumlich nicht in einer Einstellung zu erfassen war, in mehreren aufzunehmen und diese aneinanderzufügen. Dabei wechselte er auch bereits die Einstellungsart und montierte Totalen und Großaufnahmen aneinander – zwei Jahre nach dem Engländer G. A. Smith.

Die Anfänge von Spielhandlung und Montage im amerikanischen Film finden sich in Porters Streifen von 1902 und 1903. *The Life of an American Fireman* (Das Leben eines amerikanischen Feuerwehrmannes, 1902) und *The Great Train Robbery* (Der große Eisenbahnraub, 1903) zeigen im Ansatz bereits die spezifischen Züge, die den amerikanischen Film in späteren Jahren bestimmen sollten. *The Life of an American Fireman* kombinierte als erster Film vorgegebene Dokumentaraufnahmen mit nachgedrehten, inszenierten Spielszenen. Im Archiv fand Porter mehrere Aufnahmen

von ausfahrender Feuerwehr (mit Pferdegespann). Um diese herum gruppierte er verschiedene Szenen: Einem schlafenden Feuerwehrmann erscheint im Traum die Vision eines Kindes in einem brennenden Zimmer; eine Hand betätigt eine Alarmglocke; Feuerwehrmänner schlüpfen in ihre Uniformen; das Kind im rauchgefüllten Zimmer wird von einem Feuerwehrmann auf die Arme genommen; er klettert mit ihm eine Leiter hinab. Die prinzipielle Möglichkeit der Montage, einer Einstellung durch die Kombination mit anderen einen neuen Sinn zu unterlegen, wurde hier für den amerikanischen Film zum erstenmal verwirklicht. Die Einstellung mit der Hand, die eine Alarmanlage betätigt, ist ein schönes Beispiel künstlerischer Ökonomie und dramatischer Verdichtung: eine ganze Szene ist in dieser Großaufnahme zusammengefaßt.

In *The Great Train Robbery*, einem vollständig inszenierten Film, vermehrte Porter die Zahl der Szenen beträchtlich, faßte diese so kurz wie möglich und sorgte so für häufigen Szenenwechsel. Das Geschehen wird dabei auf mehreren Schauplätzen gleichzeitig vorangetrieben, und einzelne Vorgänge werden elliptisch ausgespart. Später trieb Porter die Möglichkeiten des Szenenwechsels noch weiter. In *The Ex-Convict* (Der Vorbestrafte, 1905), konfrontierte er polemisch die Wohnungen eines Reichen und eines Armen. Dieses Verfahren baute er in *The Kleptomaniac* (Der Kleptomane, 1906) noch aus, indem er in zwei gegensätzlichen Milieus parallele Vorgänge spielen ließ.

Porter behandelte eine Szene bereits wie eine Einstellung; ein Schnitt bedeutet für ihn nicht nur eine Trennung von zwei Vorgängen, sondern auch eine Verknüpfung. Aber er dachte nicht daran, die Szene selbst in verschiedene Einstellungen aufzulösen, was in England G. A. Smith bereits getan hatte. Jede Szene ist bei ihm so inszeniert, daß sie in eine Einstellung hineinpaßt.

Die Originalität seiner Erfindungen ist vielfach überschätzt worden, aber er behält das Verdienst, den amerikanischen Film auf den Weg geführt zu haben, auf dem er zu sich selbst fand. *The Great Train Robbery* war der erste Film, der nur in Amerika spielen und nur dort entscheiden konnte. Mit diesem und einer ganzen Reihe von verwandten Filmen (*The Little Train Robbery* – Der kleine Eisenbahnraub, *The Great Bank Robbery* – Der große Bankraub, *The Capture of the Yeggs Bank Burglar* – Die Gefangennahme des Yeggs-Bank-Räubers) kreierte er das Genre, in dem der amerikanische Film seine originalsten Leistungen hervorbringen sollte: den Western. Requisiten und Dekor des Westerns – der Colt, die Prarie, die Lokomotive, der Tanzsaal – sind in *The Great Train Robbery* schon da.

Siebzehn Jahre arbeitete Porter in der werdenden Filmindustrie, aber nur vier Jahre, von 1902 bis 1906, wirkte er als Schrittmacher. Weitmasse erfinderischer zeigte sich ab 1908 sein Schüler Griffith.

David Wark Griffith (1875-1948) stammte aus einer verarmten Südstaaten-Familie. Sein Vater war Oberst der Konföderierten-Armee gewesen. In seiner Jugend zeigte Griffith vornehmlich literarischen Ehrgeiz. Er schrieb romantische Gedichte und ein Drama, das von zwei Provinzbühnen aufgeführt wurde. Die Edison Company, der er Manuskripte angeboten hatte, beschäftigte ihn 1907 als Darsteller. Kurz darauf engagierte ihn die Biograph als Darsteller und Autor.

Im folgenden Jahr, 1908, erhielt Griffith seinen ersten Regieauftrag, zu *The Adventures of Dolly* (Dollies Abenteuer). Bis 1914 drehte er für die Biograph über vierhundert Filme, bis 1913 ausschließlich Fünfzehn-Minuten-Filme (»Einakter«). Die sechs Jahre der Biograph-Periode bezeichnen Griffiths Lehr- und Probejahre, in

denen seine »Sprache« eine Flexibilität gewann, wie sie ähnlich kein Regisseur bis zu dieser Zeit erreicht hatte.

Griffiths Vorläufer hatten die eine oder andere Neuerung als Überraschungseffekt eingeführt und es zunächst dabei belassen: Smith etwa die Großaufnahme in seiner Serie *Facial Expressions* oder Williamson die »interne Montage« in *The Big Swallow*. Bei Griffith entsprach dagegen die Einführung jeder Neuerung einer erzählerischen Notwendigkeit. In der *Biograph*-Periode verfilmte Griffith Vorlagen seiner literarischen Idole: Shakespeare, Dickens, Stevenson, Poe, Jack London, O. Henry, Cooper, Frank Norris, Tolstoi und Maupassant. Literarische Interessen (noch 1915 betrachtete Griffith die Filmarbeit nur als Broterwerb, der ihn frei machen sollte für seine literarische Tätigkeit) trieben ihn dazu, die Erzähltechnik seiner Vorlagen auf die Filme zu übertragen. Griffiths Abhängigkeit von Dickens ist bezeugt und untersucht worden. Als seine Auftraggeber den unkonventionellen Szenenwechsel in *Enoch Arden* tadelten, entspann sich der folgende Dialog⁵: Griffith: »Nun, schreibt Dickens nicht so?« Produzent: »Ja, aber das ist Dickens, das ist Romanliteratur, das ist etwas anderes.« Griffith: »Nicht so sehr, dies sind Bilderzählungen; das ist nicht etwas ganz anderes.« S. M. Eisenstein hat den Beziehungen zwischen Dickens und Griffith einen Aufsatz gewidmet⁶, in dem er schreibt: »... bei Dickens, beim viktorianischen Roman, entspringt jenes erste Aufblühen der Ästhetik im amerikanischen Film, das mit dem Namen David Wark Griffith verbunden ist.«

Die ersten Filme Griffiths unterschieden sich noch kaum von denen Porters. Griffith hielt zunächst ebenso an der Identität von Szene und Einstellung fest wie an der Totaleinstellung. Er drehte Dutzende von Filmen, ehe er zögernd begann, die Mittel einzusetzen, die die Briten bereits um die Jahrhundertwende benutzt hatten. In *For Love of Gold* (Aus Liebe zum Gold, 1908, nach Jack London) wollte Griffith das Mißtrauen deutlich machen, das einen seiner Helden dem anderen gegenüber ergreift. Er verschmähte es, den Ausdruck des Schauspielers so zu überreiben, daß er auch in der Totale wahrnehmbar gewesen wäre, und rückte die Kamera für einen Moment näher an ihn heran. In dieser Weise verwendete er die Nahaufnahme und den Wechsel von Totale und Nahaufnahme innerhalb einer Szene in einer Reihe von Filmen, ehe er wagte, bis zur Großaufnahme zu gehen. In *After Many Years* (Nach vielen Jahren, 1908, nach der Ballade *Enoch Arden* von Alfred Tennyson) wollte er die Trauer einer Frau über das Fernsein ihres Mannes zeigen. Er rückte die Kamera dicht vor das Gesicht der Darstellerin, deren Mienen Bewegung verrieten, und montierte hinter diese Großaufnahme die Totale eines einsamen Landschafts, in den der Mann sich verirrt hat: der Inhalt ihrer Gedanken, der sonst in einer »Blase« über ihrem Kopf dargestellt worden wäre, wird in einer gesonderten Einstellung in den Szenenablauf einmontiert. Das bedeutet, daß er nicht länger in Szenen – analog einer Bühnenhandlung – dachte, sondern in Sequenzen, deren Zusammenhang nicht durch Einheit des Ortes und der Zeit gestiftet wird, sondern durch die gedankliche Kontinuität.

Nicht nur die Art der Einstellungen variierte Griffith immer häufiger und bewußter, sondern auch ihr Format und ihre Länge. Durch zunehmend schnellen Bildwechsel suchte er die Dramatik vor allem bei den »Rettenungen in letzter Minute« zu steigern. Im Gegensatz zu den meisten späteren Regisseuren unterwarf er sich nicht der von Edison normierten Relation des Bildformats, sondern veränderte dieses durch »cashes«, machte es breit – eine Vorwegnahme der späteren Breitwandformate – oder rund (bei bestimmten Großaufnahmen). Ein sich vergrößernder oder verkleinernder runder Bildausschnitt war die erste, von ihm eingeführte Form des Auf- und Abblendens.

Zu den »Neuerungen«, deren er sich 1913, bei seinem Ausscheiden aus der *Biograph*, in einer Zeitungsanzeige rühmte, gehört außer Großaufnahme, Landschaftstotale, Rückblende, »verstärkter Spannung« und Ausblendung auch »Zurückhaltung im Ausdruck, die die Filmdarstellung auf ein höheres Niveau gehoben und ihr die Anerkennung als ursprüngliche Kunst gewonnen hat⁷«. Griffith suchte das outrierte Spiel der vom Theater kommenden und am Theater orientierten frühen Filmdarsteller durch einen natürlicheren und subtileren Ausdruck zu ersetzen, zu welchem Zweck er auch Laien engagierte. Bühnenschauspieler erzog Griffith zum zurückhaltenden Spiel vor der Kamera.

Die Elastizität, die Griffith dem Medium verliehen hatte, drängte ihn dazu, über die Kurzformen short story, Ballade, Dramolett hinauszugehen. Bis 1912 waren seine Filme nicht länger als die Porters von 1903 gewesen. *Enoch Arden* (1912, die zweite Version des Gedichts von Tennyson) wurde sein erster »Zweiakter«, noch im selben Jahr drehte er Filme mit drei und vier Rollen. Der erste amerikanische »Victrakter« war *Judith of Bethulia* (1913), der letzte Film, den Griffith für die *Biograph* drehte, ein Monumentalfilm nach einer apokryphen Episode aus der Bibel. In sechs Jahren hatte er den Film vollends von einem Mittel der mechanischen Reproduktion zu einem differenzierten Medium der Erzählung entwickelt.

Die Hauptwerke David W. Griffiths

Alle von ihm in den sechs Jahren bei der *Biograph* entwickelten Erzähltechniken faßte Griffith in den beiden Filmromanen zusammen, die er während des Ersten Weltkrieges drehte: *Birth of a Nation* (Geburt einer Nation, 1915) und *Intolerance* (Intoleranz, 1916).

Thema des Drei-Stunden-Films *Birth of a Nation* ist, wie es in einem der Zwischentitel heißt, »die Agonie, die der Süden durchstehen mußte, damit eine Nation geboren werden konnte«. Der mächtige historische Stoff gliedert sich in zwei Teile; zwei kürzere Sequenzen dienen als Prolog und Epilog. Der Prolog schildert die Einfuhr afrikanischer Neger als Sklaven nach Amerika und das Aufkommen der »abolitionists« in den Nordstaaten, der Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei. Der erste Teil zeigt dann den Bürgerkrieg von seinem Ausbruch 1861 bis zur Kapitulation des Generals Lee bei Appomattox und zur Ermordung Präsident Lincolns 1865. Der zweite Teil behandelt die »reconstruction«-Periode, die Erniedrigung des »Weissen Südens« durch die befreiten Sklaven und ihre weissen Hintermänner, die »carpetbaggers«, und die Bildung des Ku-Klux-Klan als Selbsthilfeorganisation der Weissen. Der Epilog teilt mit, daß »die Einsetzung des Südens in seinen rechtmäßigen Platz die Geburt einer neuen Nation« bedeutet habe. Vor diesem Hintergrund und in diesen verborgen vollzieht sich das Schicksal zweier Familien, der Stonemans aus Pennsylvania im Norden und der Camerons aus South Carolina im Süden der USA. Schulfreundschaften und eben sich anbahnende Liebesbeziehungen verbinden die jungen Leute, als der Krieg sie auseinanderreißt. Mehrere Söhne beider Familien fallen, ein Cameron, Oberst der Konföderierten, trifft in der Gefangenschaft seinen Jugendfreund Stoneman als Offizier der Unionstruppen wieder. Nach dem Krieg verlobt er sich mit einer Stoneman-Tochter, deren Bruder wiederum seine, Camerons, Schwester umwirbt. Der alte Stoneman wird indessen im Kongreß einer der Einpeitscher der Rachepolitik gegen die Weissen in den Südstaaten. Es kommt zum Bruch zwischen den

Liebenden, der junge Cameron wird ein Führer des Ku-Klux-Klan. Schließlich, als sie selbst unter Übergriffen freigelassener Neger zu leiden haben, sehen die Stonemans die Vermessenheit der Rassengleichheitspolitik ein, und eine doppelte Verlobung beschließt symbolisch die Versöhnung von Norden und Süden.

Schon bald nach seiner Uraufführung wurde *Birth of a Nation* rassistisches Vorurteil vorgeworfen. Der Film zeichnet die Farbigen als geborene Sklaven und spricht ihnen jedes Talent zu vollwertigen Staatsbürgern ab. Die Befreiung setzt nur ihre animalischen Instinkte frei: ein schwarzer Wüstling verfolgt eine Tochter der Stonemans, die sich schließlich von einer Felsenspitze stürzt. Griffiths Vorurteil, das ihm seine Eltern vermittelt hatten, war in den bitteren Erfahrungen des Weißen Südens während der »reconstruction« begründet. In seinem Film ging es Griffith schwerlich um aktuelle Polemik, aber in einer Zeit, deren Perspektive weiter war als die von 1865, mußte der Film unvermeidlich als solche verstanden werden.

Die Handlung entnahm Griffith zwei Romanen eines Thomas Dixon, deren literarischer Wert zweifelhaft ist. Eine wichtigere Inspirationsquelle dürften für Griffith die Bürgerkriegserinnerungen seines Vaters gewesen sein. Wenn literarische Vorbilder eine Bedeutung für die Entstehung des Films hatten, so jedenfalls weniger die Bücher des Reverend Dixon als Tolstois »Krieg und Frieden«, an dessen Gestalten die Helden Griffiths ebenso denken lassen wie seine Schlachtensequenz an die Borodino-Kapitel bei Tolstoi.

In *Birth of a Nation* versuchte Griffith das Erscheinungsbild einer Periode wiederherzustellen, die in der Erinnerung älterer Zeitgenossen noch lebendig war. Es gelang Griffith, wie James Agee⁸ schrieb, die »vollkommene Verwirklichung eines kollektiven Traugesichts vom Bürgerkrieg« auf die Leinwand zu bringen, »wie Veteranen sich seiner fünfzig Jahre später erinnern oder wie ihn sich Kinder fünfzig Jahre später vorstellen mögen«.

Die Genreszenen, mit denen der erste Teil beginnt, stellen eine liebevolle Beschreibung biedermeierlichen Familienlebens in den vergangenen Zeiten vor dem Bürgerkrieg dar. Der Stil dieser Szenen – fast nur Totalen, wenige Schnitte – unterscheidet sich deutlich von den folgenden Kriegsszenen. Die Sequenz, die die Schlacht von Petersburg schildert, ist das erste längere Stück Film, das ganz auf Montage hin konzipiert ist. Die weiträumigen Vorgänge sind in zahlreiche Einstellungen verschiedener Art und Länge aufgelöst, die in der Montage das Geschehen und seinen Rhythmus konstituieren. Von Totalen wechselt Griffith zu Nah-, Groß- und selbst Detailaufnahmen. Nicht nur vermittelt er dadurch ein Gefühl für die Simultaneität der gezeigten Vorgänge, sondern er deckt auch die Widersprüchlichkeit des Kriegerlebnisses auf: etwa wenn den imponierenden Totalen mit den langen Sturmlinien der gegnerischen Heere die Nahaufnahmen einander zerfleischender Bajonettkämpfer folgen. In jeder Einstellung vernimmt man das Echo der Berichte, die die Veteranen des Bürgerkrieges – einige dienten Griffith als Komparsen – der nächsten Generation weitergegeben hatten. Auch die »innere Montage«, die Einstellungswechsel ohne Schnitt mittels einer Erweiterung des Blickfeldes oder eines Schwenks, setzte Griffith ein, um das Kriegerlebnis ins Bild zu bringen. Die Aufnahme beginnt mit einer Nahaufnahme in kreisrundem »cash«: Auf einem Hügel, wohin sie vor den anrückenden Truppen geflüchtet ist, hat Mrs. Cameron ihre Kinder um sich geschart, dann blendet das Bild ganz auf, und die Kamera schwenkt nach rechts in eine Totale: Im Tal erkennt man den Ort, den die Familie eben verlassen hat und der nun von den durchziehenden Unionsgruppen in Brand gesteckt und geplündert wird.

Bilder, die wie eingefrorene Erinnerungen wirken, glückten Griffith im zweiten Teil, vor allem in den Liebeszenen. Was später auch unter seiner Regie unfehlbar zum Kitsch geriet, die Verherrlichung viktorianischer Vorstellungen von Frauentugend und reiner Liebe, ist hier noch ganz frei davon und besitzt einen besonderen Charme. Die Symbole, mit denen Griffith eine erotische Atmosphäre um die Darsteller webt, ohne deren »sex appeal« zu strapazieren, wurden später vielfach kopiert: so die Traumsprache entleerten Symbole des Vogels, den zwei Liebende streicheln, oder der Bettpostens, den Lillian Gish in einer Gefühlsaufwallung umarmt – wie neunzehn Jahre später Greta Garbo in der berühmten Szene von *Queen Christina* (1933). Der unerwartete Erfolg von *Birth of a Nation* versetzte Griffith in die Lage, ein noch ehrgeizigeres Projekt zu verwirklichen, den Mammutfilm *Intolerance*. Hatte Griffith in *Birth of a Nation* naiv eine Vision der Erinnerung geschaffen, ohne sich ihrer ideologischen Implikationen bewußt zu sein, so unternahm er es jetzt – nicht zuletzt, um sich gegen den Vorwurf des Rassenvorurteils zu wehren –, eine »philosophische« Interpretation der Menschheitsgeschichte zu geben. In vier inhaltlich analogen Geschichten aus verschiedenen Epochen sollte der »ewige Kampf zwischen Gut und Böse« dargestellt werden. Einen mittellangen Film über die Auseinandersetzung zwischen Kapitalisten und Arbeitern hatte Griffith bereits abgedreht, als er sich entschloß, dieser Geschichte drei weitere beizugeben, je eine über den Fall Babylons, die Passion Christi und die Bartholomäusnacht.

Jede der vier Geschichten ist in sich geschlossen und könnte einen selbständigen Film abgeben – wirklich wurden die beiden längeren Episoden, *The Mother and the Law* (Die Mutter und das Gesetz) und *The Fall of Babylon* (Der Fall von Babylon), nach dem kommerziellen Fehlschlag des ganzen Films gesondert gezeigt. Die moderne Episode setzt die Tradition der sozialkritischen Melodramen Porters und des frühen Griffith fort. Reichtum und Armut, Übermut und Not werden in polemischen Parallelmontagen einander gegenübergestellt, bis eine »Rettung in letzter Minute« zu einem Happy-End führt. Weniger die technische Bravour der Schlußsequenz als die Lebendigkeit der Typen- und Milieuzzeichnung hebt diese Episode von den anderen ab. Die Szene, in der streikende Arbeiter von Fabrikmiliz niedergemetzelt werden (ihre Lag ein authentischer Fall zugrunde), erinnert in dem präzisen Wechsel von Groß- und Totalaufnahmen an die Schlachtensequenz von *Birth of a Nation*; Eisensteins Streik und Pudowkins *Mutter* zeigen deutlich den Einfluß dieser Szene. Eine andere, künstlerisch weniger relevante Nachfolge hatten die historischen Episoden. In ihnen finden sich alle Merkmale der zählbaren Schule des Historienfilms, der sich auf genaue Wiedergabe von Details kapriziert, ohne auf die Natur historischer Prozesse Rücksicht zu nehmen. Die aufwendige und phantasievolle Rekonstruktion Babylons und die sorgfältige Kopistenarbeit der Passionszene mit ihren »Grünwald-Händen« vermögen nicht über die Fragwürdigkeit des geistigen Konzepts hinwegzutäuschen, das in jedem historischen Konflikt nur den »Kampf zwischen Gut und Böse« sieht.

Derselbe Mangel macht sich in der Verknüpfung der vier Geschichten bemerkbar. »Die Geschichten beginnen«, erklärte Griffith⁹, »wie vier Ströme, auf die man vom Gipfel eines Berges hinabblickt. Zunächst fließen die vier Ströme, langsam und ruhig, jeder in seinem Bett. Während sie dahinfließen, kommen sie indessen einander immer näher, werden immer schneller und vereinigen sich am Ende im letzten Akt zu einem mächtigen Strom von aufwühlender Emotion.« In der Tat wechseln nach vier geschlossenen Expositionen, Zeit und Schauplatz in immer schnellerem Rhythmus. Der raum-zeitliche Zusammenhang und die Kontinuität der Fabeln wer-

den schließlich aufgeben zugunsten der inneren Parallelität der vier verschiedenen Handlungen, deren Figuren am Ende fast gleichzeitig im Bild sind.

Die Fragwürdigkeit der Identifizierung von Babylons Fall, Passion, Hugenottenverfolgung und Klassenkampf liegt auf der Hand. »Wie sollte jemals ein geringfügiger gemeinsamer Zug, ein gemeinsames äußeres Kennzeichen der metaphysisch und mit wenig Einsicht verstandenen Unduldsamkeit, im Bewußtsein so empörende, historisch unvereinbare Erscheinungen miteinander verbinden können wie den religiösen Fanatismus der Bartholomäusnacht und den Streikampf in einem hochkapitalistischen Land? Oder die blutigen Kapitel des Kampfes um die Hegemonie über Asien und den komplizierten Prozeß des innerkolonialen Kampfes des jüdischen Volkes zur Zeit der Unterjochung durch Rom!« (S. M. Eisenstein¹⁰).

Indessen zehrt in der Schlußsequenz die Kraft von Griffiths Montage die Einzelheiten der vier Storys und ihre fragwürdigen Prämissen fast vollständig auf. Wie in *Birth of a Nation* das kollektive Erinnerungsbild des amerikanischen Bürgerkrieges Gestalt gewann, so verschmelzen hier Bruchstücke abendländischer Geschichtserinnerung, vermittelt durch *Altus* und *Neues Testament*, Geschichtsbuch und Zeitungslektüre, zu einem kruden Strom von Assoziationen, in dem Raum und Zeit aufgehoben werden und der sich ausnimmt wie ein Traumprotokoll. Am Ende, wenn »Katharina von Medici die Armen New Yorks besucht, während Jesus die Kurtisanen des Königs Balhasar segnet und die Armeen des Darius den *Chicago-Express* im Sturm nahmen« (L. Delluc¹¹), erreicht der Film die paradoxe Qualität eines surrealistischen Traumbildes.

Mit *Birth of a Nation* und *Intolerance* hatte Griffith seine Grenzen erreicht. In seinen weiteren Filmen – achtundzwanzig inszenierte er noch bis 1931 – trat die Beschränktheit seiner naiv-moralistischen Perspektive immer deutlicher hervor. Die besten seiner späteren Filme beschwören das Traumbild einer Vergangenheit, in der »gut« und »böse« ein präzises Koordinatensystem bildeten. In *Broken Blossoms* (Gebrochene Blüten, 1919) definieren Handlung und Atmosphäre einander ganz und gar: die melancholische Geschichte der unmöglichen Liebe zwischen einer armen Weißen und einem edlen Chinesen (nach Thomas Burkes *Limehouse Nights*) geht auf in der zwielichtigen Atmosphäre phantastischer Slums. Griffith kehrte hier zu schlichten, eng umgrenzten und abgeschlossenen Dekorationen zurück, die er in seinen lyrischen Einaktern oft benutzt hatte. Die Enge der Dekors – eine Straße und drei Interieurs –, eine unbestimmte Beleuchtung und eine weiche Fotografie schaffen eine Atmosphäre, die sich in den Darstellern nur momentweise zu konkretisieren scheint. Der deutsche Kammerspielfilm und der französische Film der dreißiger Jahre zeigten sich von diesem Film beeinflusst. Immer wieder glückten Griffith Variationen von Motiven seiner früheren Filme, der viktorianischen Genreszenen aus *Birth of a Nation* in *Way Down East* (Weit im Osten, 1920), der Liebeszenen desselben Films und der sozialen Melodramen in *Isn't Life Wonderful* (Ist das Leben nicht wundervoll, 1925), einer bitteren Romanze aus dem Deutschland der Inflationsjahre. Dasselbe visionäre Naivität, die ihn befähigte, Momentbilder der Vergangenheit zu verwirklichen, ließ ihn an der veränderten Wirklichkeit der zwanziger Jahre scheitern. Sie verurteilte ihn zur künstlerischen Stagnation und zum wirtschaftlichen Mißerfolg. Nachdem sein zweiter Tonfilm kurz nach der Premiere aus dem Verleih gezogen werden mußte, verwehte ihm die Filmindustrie jede weitere Arbeitsmöglichkeit.

Mack Sennett und die Slapstick Comedy

David W. Griffith stellte die von ihm entwickelten filmischen Gestaltungsmittel in den Dienst des Realismus und der epischen Erzählung, er schloß den Film der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts an. Mack Sennett dagegen benutzte Griffiths Erfindungen, um Wirklichkeitsillusion und erzählerische Kontinuität mit einem Knalleffekt explodieren zu lassen, er kehrte den Film gegen die literarische Tradition und wurde zum ersten Filmschöpfer, der ganz dem 20. Jahrhundert gehört.

Mack Sennett (eigentlich Michael Sinnott, 1880–1960), ein Kanadier irischer Herkunft, war in Varietés als Sänger, Tänzer und Clown aufgetreten, ehe er 1908 zur *Biograph* verpflichtet wurde. Vier Jahre arbeitete er unter Griffith als Schauspieler, Regieassistent und Regisseur. »Griffith wurde«, bekannte er später¹², »meine Schule, mein Fortbildungsunterricht, meine Universität.« 1912 wurde Sennett Direktor einer neugegründeten Produktionsfirma für Lustspielfilme, der *Keystone*. *Cohen at Coney Island* (1912) ist der Titel des ersten Films, den er für die Gesellschaft drehte und mit dem die Geschichte der »Slapstick Comedy«, der amerikanischen Filmburleske, beginnt. Bis Ende 1913 hatte Sennett ein neues Genre und einen Stil kreiert und zum kommerziellen Erfolg geführt. 1915 wurde die *Keystone* mit den Gesellschaften von Griffith und dem zu dieser Zeit erfolgreichen und renommierten Regisseur und Produzenten Thomas H. Ince zur *Triangle* zusammengeschlossen, die 1917 in der *Paramount* aufging. Thomas Harper Inc. (1880–1924), dessen Talent hauptsächlich auf organisatorischer Ebene lag, hatte seit 1910 eine umfangreiche Produktion von West- und Bürgerkriegsfilmen entfaltet, deren Regie er bald an einen ganzen Stab von Mitarbeitern abtrat. Seine Werke wurden in Europa begeistert als Sendboten eines neuen Filmstils von exotischem Reiz begrüßt.

Die Jahre 1912–1917 die *Keystone*- und *Triangle*-Jahre, waren die fruchtbarsten in der Karriere Sennetts. Anfanglich trat er selbst als Darsteller in seinen Filmen auf und zeichnete für sie als Regisseur. Man überließ er die Durchführung der Dreharbeiten anderen. Aber auch die zahllosen kurzen Filme, die unter Sennetts Oberleitung von anderen Regisseuren mit anderen Darstellern gedreht wurden, lassen den unverwechselbaren Stil erkennen, den er entwickelt hatte. Dieser Stil ist das Resultat einer bestimmten Arbeitsmethode. Ähnlich wie in der *Commedia dell'arte* und im Jazz wurde der Verlauf der Slapstick Comedies nicht im Vorhinein genau festgelegt, sondern unter Beachtung gewisser Grundmuster improvisiert. Die Wahl des thematischen Vorwurfs zum einzelnen Film blieb oft dem Zufall überlassen. Sennett unterhielt beispielsweise ständigen Kontakt mit der örtlichen Feuerwehr: Sobald irgendwo in Los Angeles ein Brand gemeldet wurde, jagte eine Sennett-Truppe zum Brandort und improvisierte an Ort und Stelle gefährlich-groteske Abenteuer. Autorennen und andere öffentliche Ereignisse dienten ebenfalls als Kulisse und thematischer Vorwand. Bei den meisten Filmen gab Sennett das Thema, ein paar Motive und Gags an und überließ die Inszenierung einem seiner Regisseure. Die Funktion der Darsteller hatte dabei der Rolle zu entsprechen, auf die sie – nach ausführlicher Erörterung mit Sennett – bei ihrem Debüt festgelegt wurden. Retuschen waren in einzelnen Fällen aber auch später noch möglich – so definierte sich die Kontur der Charlie-Figur erst im Laufe des Jahres, in dem Chaplin bei Sennett arbeitete. Festgelegt waren auch bestimmte dramaturgische Formeln, wie die große Verfolgungsjagd, in die sich am Ende alle Handlungsmotive auflösten. Das letzte Wort bei der Gestaltung jedes Films hatte wiederum Sennett: Der Montage jedes der kurzen Filme widmete er oft mehrere Tage.

Sennett hatte eine Armee von Komikern aufgestellt, aus der er die Mannschaft für die einzelnen Filme rekrutierte, jeden Darsteller legte er auf einen Typ mit stereotypem Make-up und Kostüm fest. Zumeist basierte die Komik einer Gestalt auf der schlichten Übertreibung ihrer physischen Eigentümlichkeiten. Beliebte waren komische Bärte: Mack Swain trug einen gewaltigen Vollbart, Ford Sterling einen eitelten Knebelbart à la Napoleon III., Charlie Chaplin eine knappe Bürste, die von Film zu Film kleiner wurde. Eine feinere Komik entsprang der Karikatur sozialer Typen und dem Widerspruch zwischen Gestalt und Gebaren. Ben Turpins pathetische Gestalt stand in komischem Widerspruch zu seinen grausig schielenden Augen, seinem flatternden dünnen Haar und seinem bebenden Adamsapfel; Roscoe "Fatty" Arbuckle war ein Dicker, dem niemand seine Geschicklichkeit im Schleudern von Preiselbeertorten zutraute hätte, Hank Mann bewegte sich langsam, was seine plötzlichen akrobatischen Kunststücke um so verblüffender machte; Louise Fazenda wirkte wie eine friedfertige Dorfschöne, konnte sich aber schlagartig in eine gefährliche Megäre verwandeln. Daß das Auftreten von Gruppen ebenso komisch sein kann wie das von Individuen, bewies Sennett mit seinen beiden Truppen, den "Keystone Cops", ewig im Alarmzustand befindlichen Polizisten, und den "Bathing Beauties", Pin-up-Schönheiten in aufregenden Badekostümen.

Solisten und "Chor" haben dieselbe Aufgabe: systematisch Unordnung zu stiften, absichtlich oder unabsichtlich. Die Badeschönheiten – Gloria Swanson ging aus diesem Korps hervor – verbreiten durch ihren freimütig zur Schau gestellten Sex-Appeal (eine Entdeckung des Tages) Verwirrung unter der Männerwelt; die "Cops" zeigen sich zwar um die Wiederherstellung der Ordnung bemüht, verursachen aber durch Ungeschick und Unerfahrenheit nur noch größere Verwirrung. Alle Beteiligten geraten in den Sog eines Taifuns, dessen Nahen niemand ahnt. Nicht nur begegnet dem Friedfertigen sogleich der Gewalttätige, der ihn zu zerschmettern droht, auch die leblosen Dinge empören sich gegen die Menschen. In solchen Passagen erreichen die Keystone Comedies ihre hintergründigsten Effekte: Automobile und Lokomotiven spielen verrückt, Feuerwerkskörper explodieren im unpassendsten Moment, Rolltreppen bewegen sich in der verkehrten Richtung. Die technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts befreien sich aus der Gewalt der Menschen und wenden sich gegen ihre Erfinder. In der Tortenschlacht und in der großen finalen Verfolgungsjagd, zwei Ritualen fröhlicher Zerstörungswut, kulminiert das Chaos. Die Destruktion hat nichts Finsteres, der Zuschauer wird aufgefordert, mitzumachen bei der Vernichtung der Zivilisation. »Surrealismus ohne Tränen« nennt ein englischer Autor den Stil der Slapstick Comedy.¹³ »Wir zerreißen, wütender Wind, die Wäsche der Wolken und der Gebete und bereiten das große Schauspiel des Untergangs vor, den Brand, die Zersetzung« – was Tristan Tzara im Dada-Manifest von 1920¹⁴ postulierte, hatte der Slapstick fünf Jahre zuvor heiter vorweggenommen.

Sennett verlieh allen Vorgängen eine eigene, komische, absurde Qualität bereits durch die Anwendung des Zeitraffers. Tricks, die Méliès benutzt hatte, um magische Effekte zu produzieren, dienten Sennett zur fröhlichen Umkehrung aller Ordnungen. Die schöpferischen Möglichkeiten der Montage erkannte und nutzte er vor Kuleschows und Dsiga Wertow. Er konnte einen kompletten Film aus den Überbleibseln anderer montieren. Schwachen Stellen in seinen Filmen half er durch Zwischenschnitte auf. Dabei ließ Sennett sich doch selbst nie von seinen Gags mitreißen. Der Rhythmus, den er selbst am Schneidetisch bestimmte, ist wohl rapid, aber auch nuanciert; jedem Vorgang wird die ihm gemäße Zeit zugebilligt, aber nicht der Bruchteil einer Sekunde

mehr; das Geschehen erhält einen geschmeidigen, beschwingten, schwerelosen Fluß. Sennetts fruchtbare Zeit war vorbei, als andere Groteskfilmregisseure, wie sein einziger Schüler Chaplin, dazu übergingen, lange Filme zu drehen. Auch Sennett versuchte sich in der Form der dramatischen Filmkomödie, aber seine Stärke war der Sketch gewesen. Mit den kurzen Beiprogrammfilmen, die er weiterhin produzierte, geriet Sennett durch die Einführung des Doppelprogramms um 1925 und die Konkurrenz des Zeichenfilms ab 1930¹⁵ immer mehr ins Hintertreffen; in der Wirtschaftskrise verlor er sein Vermögen und blieb bis zu seinem Tode ohne Einfluß auf die Filmproduktion. Sennetts Schule aber beherrschte sich aufs schönste erst in den zwanziger Jahren, als seine bedeutendsten Schüler, Chaplin, Keaton, Langdon, ihre besten Filme drehten.

Chaplins frühe Kurzfilme

André Malraux berichtet¹⁶, er habe im Iran »einen Film gesehen, der in Wirklichkeit nie gedreht wurde«: eine Biographie Charlies. Szenen aus vielen Charlie-Filmen hätten die persischen Verleiher zu einem überlangen Spielfilm zusammenmontiert: »Der Mythos Chaplins erschien im Reinzustand.« Ob wirklich jene Montage der Biographie Charlies gedreht wurde, mag dahinstehen. Vorrstellbar ist ein solcher Film, der durch die Kompilation bezeichnender Sequenzen aus allen Perioden der chaplinschen Filmographie nicht nur Charlies vielfache Abenteuer wiedergibt, sondern auch seine Entwicklung: kein bloßer Abenteuerer, sondern fast ein Bildungsroman. Denn Charlie ist – entgegen der Vorstellung vieler seiner Exegeten – nie zu einer ein für allemal definierten Gestalt geworden. Er reift vom infantilen Sadisten der *Essays* und *Mutuals* von 1915 bis 1917 zu dem empfindsamen Helden des *Gold Rush* und der *City Lights* und zeigt im Alter einen stärker schillenden Charakter als früher: denn auch der »große Diktator« ist noch Charlie, Monsieur Verdoux nicht minder als der Calvero von *Limelight*. Mit der Figur änderte sich aber auch ihr »Biograph«, Chaplin, der Autor und Regisseur. Von seinem Helden und von der Welt wußte der Chaplin von 1915 weniger als der von 1947, seine Kenntnis weitete sich und mit ihr die Perspektive seiner Filme und ihr Stil.

Charles Spencer Chaplin (geb. 1889), Sohn englischer Varietéchauspieler, kam 1910 als Angehöriger der reisenden Schauspieltruppe Fred Karnos zum erstenmal nach Amerika. Eine zweite Tournee brachte ihn 1914 zu Mack Sennetts *Keystone Company*, für die er im Lauf des Jahres in fünfunddreißig Kurzfilmen auftrat. In den ersten vier war er nur Darsteller; zu acht weiteren lieferte er auch die Ideen und in abwärts sieben arrierte er zum Mitregisseur. Vom zwanzigsten Film an war er sein eigener Regisseur, der er dann blieb. Als Unbekannter war Chaplin Anfang 1914 zu Sennett gekommen, als Star verließ er ihn noch vor Jahresende. Trotz öffentlicher Anfeindungen blieb sein Beliebtheit in Amerika bis in die fünfziger Jahre ungebrochen. Künstlerisch war für Chaplin das Jahr bei Sennett eine Zeit des Experimentierens. Er legte sich das Make-up und das Kostüm zu, das ihn dann für mehrere Jahrzehnte kennzeichnete: den Habitus des Deklassierten, als der er sich mehr und mehr definierte. »Chaplins Kostüm verkörpert schäbige Vornehmheit – den heruntergekommenen Aristokraten, der der Armut ins Auge sieht. Der Stock ist ein Symbol des Verfalls zur Würde, das kecke Zärtchen ein Zeuge der Eitelkeit« (Theodore Huff¹⁷). Die Gestalt ist aber noch ganz dem rapiden Rhythmus der Slapstick Comedy unterworfen, die ihren Helden nur einen schematischen Charakter zubilligte.

Erst in den vierzehn Filmsketches, die Chaplin 1915 und 1916 für die *Essanay* drehte – u. a. *A Night Out* (Eine Nacht draußen), *The Champion*, *The Tramp*, *The Bank*, *Shanghaied* (alle 1915), *Carmen* (1916) – zeichnen sich Züge von Charles Charakter deutlicher ab. Im hartnäckigen Kampf mit den Widrigkeiten der Welt (*The Tramp*) wird Charlie zum Individualisten. In anderen *Essanay*-Filmen tritt wiederum ein ironischer Zeitbezug deutlicher hervor: sie mokieren sich über mondäne Sportarten (*The Champion*), die Spitzen der Gesellschaft (*The Bank*) oder die Große Oper (*Carmen*). Dann widmete Chaplin seine ganze Aufmerksamkeit wieder der Ausarbeitung grotesker Situationen und Gags im Stil Sennetts (*Shanghaied*). Es blieb ein Merkmal der Entwicklung Chaplins bis zu seinen Alterswerken, daß er sie nie linear in einer, sondern abwechselnd in verschiedenen Richtungen vortrieb.

Mythos (der »Mythos Charlie«, von dem Pierre Leprohon als erster gesprochen hat¹⁷), Ironie und Burleske, die in den Filmen der »Essanay«-Periode noch getrennt sind, durchdringen sich in den meisten der zwölf Filme, die Chaplin 1916 und 1917 für die *Mutual* inszenierte und unter denen sich seine ersten Meisterwerke befinden – u. a. *The Floor-Walker*, (Der Ladenaufseher), *The Vagabond*, *One A.M.* (Ein Uhr nachts), *The Rink* (Die Rollschuhbahn, 1916), *Easy Street*, *The Cure* (Die Kur) und *The Immigrant* (Der Einwanderer, 1917).

Die Persönlichkeit Charles hat hier bereits ihre erste Ausbildung erfahren. Der frühe Charlie ist ganz Wille zur Selbstbehauptung, zur bedingungslosen Freiheit. Er ist ein krasser Egoist. Begierde vor allem bestimmt seine Handlungen. Sein Verhältnis zu den Frauen wird von unreflektiertem Habenwollen bestimmt: Das Erscheinen eines schönen Mädchens löst augenblicklich eine Folge werbender Gesten aus, die aber ebenso schnell ihr Objekt wechseln können, sobald ein anziehenderes auf der Bildfläche erscheint. Dieses von keiner Moral bestimmte Verhalten verleiht dem frühen Charlie Züge eines aggressiven Kindes oder eines nicht domestizierten Tieres.

Charles Weltbild ist egozentrisch. Er nimmt nur wahr (und Chaplins Kamera zeigt nur), was ihn betrifft. Aber so prompt wie sein Wunsch, alles zu besitzen, ist die Weigerung der Menschen und Dinge, sich ihm zu ergeben. Alles steht ihm entgegen: sein eigenes bescheidenes Äußeres, die Vorgesetzten und die Polizisten, Rolltreppen und ausgestopfte Tiere. Zuweilen trägt die Erniedrigung, die ihm zuteil wird, die Züge sozialer Unterdrückung. Erinnerungen an die eigene Jugend in den londoner Slums verarbeitete Chaplin in *Easy Street*, an die Methoden der newyorker Einwanderungsbehörden in *The Immigrant*. Im allgemeinen bezieht sich Chaplins Ironie in diesen Jahren aber eher auf Charaktere als auf soziale Erscheinungen. Die »Welt« der meisten *Mutual*-Filme zeigt ein schematisches Abziehbild der Wirklichkeit. Charlie ist auch noch kein sozial deklartierter. Einmal ist er ein Vagabund (*The Vagabond*), dann aber ein Stutzer (*One A.M.*) oder ein Kurgast (*The Cure*). Soziales Elend erscheint nur als eine Form der Erniedrigung, nicht als ihre Quelle. Vielmehr tritt Charlie als der Herausforderer auf, dessen Unbedingtheit die Welt fortwährend provoziert. Der Individualist ist ein Ärgernis: den Dingen nicht minder als den Menschen, den Schwachen nicht minder als den Starken.

Charles unbedingte Freiheitsliebe findet ihren reinsten Ausdruck in dem tänzerischen Gestus, der ihn bis zu seinen späteren Filmen kennzeichnet. Der Tanz erscheint als unmittelbarer Ausdruck der Freiheit, als Triumph der Unbeschwerten und Verhöhnung der Schwerfälligen. In ihm manifestiert sich der Versuch, sich vom Gesetz der Schwerkraft wie von allen anderen zu befreien.

Zwei Filme, die Chaplin 1918, nach der *Mutual*-Periode, für die *First National*

drehte, bezeichnen einen neuen Aufbruch. *A Dog's Life* (Ein Hundeleben) und *Shoulder Arms* (Gewehr über) sind bereits wesentlich länger als die Zweikakter der *Mutual*-Periode. Der Unterschied ist nicht rein statistisch. Die Sketch-Filme reihen lediglich Situationen aneinander, eine Entwicklung ist in ihnen nicht möglich. Darin entspricht die Struktur dieser Filme Charles zweidimensionalem Charakter und seiner einseitigen Haltung zur Umwelt. Aber schon in den Kurzfilmen (z. B. in *The Immigrant*) zeigen sich Ansätze zu einer Differenzierung der »Charlie«-Figur. Charlie zeigt Gefühle, er liebt, empfindet Schmerz. Von der Sketch-Dramaturgie, von der Typenkomik und vom isolierten Situationsgag drängt es Chaplin zur epischen Erzählung, zur psychologischen Differenzierung und Tragikomik.

In *A Dog's Life* (enthalten in *Die Chaplin Revue*), dem ersten Film der *First National*-Periode, ist Charlie zum erstenmal ein lebendiges Wesen als Partner beigegeben, der Hund Scraps. Charlie beweist Solidarität mit einem Schicksalsgefährten und freut sich über die Beweise seiner Zuneigung. Die Komik durchläuft eine größere Skala von Nuancen. Die Szene in einem Arbeitsamt, in der Charlie immer wieder vom Schalter abgedrängt wird und keinen Job bekommt, attackiert die soziale Realität direkter als irgendeine frühere bei Chaplin. Umgekehrt ironisiert das Ende – Charlie bewirtschaftet seine eigene Farm – die kleinbürgerliche Glücksvorstellung von »Trautes Heim – Glück allein«.

Shoulder Arms, Chaplins zweiter Film von 1918, war als Beitrag zu Amerikas Kriegsanstrengungen gedacht, aber Charles Individualismus durchschlug die patriotische Propaganda. Im Trainingslager versuchen die Ausbilder, Charles eigenwillige Bewegungen dem Exerzierreglement zu unterwerfen – eine komische, zugleich aber hintergründig-unheimliche Satire auf den militärischen Schliff, der hier augenfällig darauf aus ist, die Individualität des Rekruten zu brechen, und zugleich die trotzigere Bestätigung der Unbeugsamkeit des absoluten Individualisten. Auch das Ende – Charlie nimmt den deutschen Kaiser gefangen – ist schwerlich ein Beweis vaterländischer Gesinnung, sondern vielmehr der utopische Triumph des Schwachen über die Macht. Daß Charlie hier als amerikanischer, in *The Great Dictator* als deutscher Weltkriegssoldat auftritt, bedeutet gar keinen Widerspruch: er dient jeder Gewalt nur notgedrungen und ist im Grunde staatenlos.

Zu diesem Buch

Ulrich Gregor und Enno Patalas sind als Filmhistoriker ein Begriff. Ihre »Geschichte des Films«, von Kennern als Standardwerk hochgeschätzt, ist nicht nur ein Handbuch für Cinéasten. Jeder, der im Kino oder Fernsehen auf klassische Filme und wichtige Regisseure trifft, kann hier sein Verständnis des Einzelwerks vertiefen und Zusammenhänge erkennen lernen. Gregor und Patalas bewerten Filme nach ihrer künstlerischen Eigenart, beschreiben darüber hinaus aber, wie sich in ihnen die gesellschaftlichen Verhältnisse einer Epoche abbilden. Auch der filmästhetisch weniger Geschulte findet so einen unmittelbaren Zugang zum Wesen des Films. Durch die akribische Dokumentation und das ausgefeilte Register hat das Buch, bei aller Lesbarkeit, die Verlässlichkeit eines Nachschlagewerkes.

Ulrich Gregor: Vorsitzender der »Freunde der deutschen Kinemathek« in West-Berlin, verantwortlich für Programme des kommunalen Kinos »Arsenal«, des »Internationalen Forums des Jungen Films« (das im Rahmen der Berliner Filmfestspiele experimentelle Filme zeigt) und für einen Verleih künstlerischer Filme. Außerdem Dozent für Filmgeschichte und -theorie an der Deutschen Film- und Fernseh-Akademie Berlin. Enno Patalas: Leiter der Filmabteilung im Münchner Stadtmuseum. 1957 bis 1971 Redakteur der Zeitschrift »Filmkritik«. Veröffentlichte 1963 eine »Sozialgeschichte der Stars«, 1974 zusammen mit Frieda Gräfe »Im Off. Filmartikel«.

Zur Neuausgabe siehe Nachworte der Autoren in Band 2.

Ulrich Gregor/Enno Patalas

Geschichte des Films

1 1895—1939

ro
ro
ro

Rowohlt

1982