

6. internationales forum des jungen films

berlin 27. 6. – 4. 7. 1976

1

KURZFILME VON DAVID WARK GRIFFITH AUS DER BIOGRAPH-PERIODE

THE LONELY VILLA

Drehort und Drehzeit: Biograph-Studio und Fort Lee, New Jersey, 29./30. April, 4., 6. und 14. Mai 1909. Drehbuch: Mack Sennett nach dem Theaterstück *At the Telephone* von André de Lorde. Kamera: G.W. Bitzer, Arthur Marvin. Darsteller: Marion Leonard, Mary Pickford, Owen Moore, Adele DeGarde, James Kirkwood. Uraufführung: 10. Juni 1909. Länge: 228 Meter.

Die Szenen dieses Films zeigen Innen- und Außenaufnahmen. Die von Mack Sennett verfaßte Geschichte schildert eine spannungsreiche Situation. Ein Mann geht mit dem Auto auf eine Geschäftsreise und läßt Frau und Kind in einem entlegenen Haus zurück. Seine Abfahrt wird von einigen Einbrechern beobachtet. Der Mann versucht seiner Frau telefonisch mitzuteilen, daß das Auto eine Panne hat, und als er sie schließlich erreicht, sagt sie ihm, daß Einbrecher versuchen, in das Haus einzudringen. Er macht verzweifelte Anstrengungen, ihr zu Hilfe zu eilen, und die Kamera wechselt zwischen den Schauplätzen hin und her, um zu zeigen, wie die Einbrecher die zurückweichende Familie von Raum zu Raum treiben und welche Schwierigkeiten der Mann hat, um nach Hause zu kommen. Die Szenenfolge wird immer schneller bis zum gerade rechtzeitigen Eintreffen des Mannes, der einen Zigeunerkarren requiriert hat, in dem Augenblick, als die Einbrecher eben die letzte Tür einschlagen.

Zitiert nach: (1)
siehe Bibliographie

Während seiner Biograph-Periode drehte Griffith Filme von erstaunlicher Vielfalt. *THE LONELY VILLA* ist ein frühes Beispiel eines von ihm häufiger verwendeten Genres, des einfachen Melodrams, voller Spannung, mit einer Rettung in letzter Minute. Es ist im Prinzip die Art von Plot, die in *Rescued from an Eagles Nest* zu finden ist. Er wird von Griffith jedoch verbessert. Griffith verwendet häufig einen Wechselschnitt zwischen den Szenen mit den Einbrechern, die versuchen, in das Zimmer einzudringen, mit der schreckerfüllten Mutter und dem Kind im Haus, mit dem Vater, der zu ihrem Schutz nach Hause eilt. Außerdem erreicht er eine Beschleunigung des Tempos durch eine Verkürzung der Aufnahmen zum Schluß hin.

Während der Mitarbeit von Griffith bei Biograph gab es noch keine Schauspielermennungen. Überall sonst bildeten sich in dieser Zeit die Anfänge des Starsystems aus, bei Biograph jedoch wurde von jedem Darsteller erwartet, sowohl Neben- wie Hauptrollen zu spielen und in der Anonymität zufrieden zu sein. Wie Mack Sennett, der die bei der Zeitungslektüre gefundene Geschichte zu *THE LONELY VILLA* geliefert hatte, konnte ein Schauspieler durch das Schreiben möglicherweise 15 Dollar extra verdienen. In diesem Film gab James Kirkwood sein Debüt, und Mary Pickford, ein 16-jähriger Bühnen-Veteran, war erst vor kurzem zu Biograph gekommen. Biograph war aus Furcht vor Forderungen nach höheren Gagen nicht einmal dann bereit, die Schauspieler zu identifizieren, wenn das Publikum ihre Gesichter kennengelernt hatte und begann, ihnen Briefe zu schreiben.

Zitiert nach: (2)

THE COUNTRY DOCTOR

Drehort und Drehzeit: Biograph-Studio und Greenwich, Connecticut, 29. und 31. Mai, 7. Juni 1909. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Frank Powell, Florence Lawrence, Mary Pickford, Linda Arvidson, Kate Bruce, Gladys Egan, Adele DeGarde. Uraufführung: 8. Juli 1909. Länge: 287 Meter.

Die Anfangsszene zeigt einen ruhigen, heiteren, bukolischen Ausblick, und die Kamera streift zu Beginn des Films langsam über einen Fluß, über bebauten Felder und kommt vor einer Hausfront zum Stillstand. Am Ende schweift die Kamera ebenfalls von der gleichen Hausfront langsam über die gleichen Äcker und kommt bei der gleichen Szenerie wie zu Beginn des Films zur Ruhe. Die Geschichte handelt von einem Landarzt, der vor das Dilemma gestellt ist, entweder sein eigenes krankes Kind oder die Tochter eines seiner Patienten zu retten. Trotz der Bitten seiner Frau und seines Dieners bleibt er dem Eid des Hippokrates treu und opfert sein eigenes Kind, damit ein anderes leben kann. Zitiert nach: (1)

1776 OR THE HESSIAN RENEGADES

Drehort und Drehzeit: Cuddiebackville, New York, 26. Juli, 2. und 3. August 1909. Kamera: Arthur Marvin, G.W. Bitzer. Darsteller: Linda Arvidson, Owen Moore, Billy Quirk, Kate Bruce, Mary Pickford, Arthur Johnson, James Kirkwood, Mack Sennett, Florence Lawrence, Lottie Pickford. Uraufführung: 6. September 1909. Länge: 284 Meter.

Die Handlung ist um ein Geplänkel zwischen britischen Soldaten und amerikanischen Siedlern während des Revolutionskrieges herum gebaut. Die Innenaufnahmen wurden in Kulissen, die Außenaufnahmen auf einem Originalschauplatz mit einem Haus in ländlicher Umgebung gedreht. Die Handlung beginnt mit dem Versuch hessischer Truppen, einen Boten der Kolonialarmee gefangenzunehmen, der sich auf der Farm seines Vaters versteckt hält. Der Farmer, seine Frau und ihre Töchter sind im Haus, als die hessischen Truppen in wilder Verfolgungsjagd das Haus erreichen. Das Haus wird gründlich durchsucht. Der Bote, der sich im Wäschekorb versteckt hat, wird vom Führer der britischen Truppen erschossen. Eine der Farmerstöchter (Mary Pickford) überlistet den Wachposten und zieht seine Uniform an, um ihrem Vater (James Kirkwood) zu ermöglichen, die Umgebung zu alarmieren. Der Film endet mit der Besiegung und Gefangennahme der hessischen Soldaten durch die vom Vater angeführten benachbarten Farmer. Zitiert nach: (1)

Dieser Film, der vor *A CORNER IN WHEAT*, aber nach *THE LONELY VILLA* entstand, schildert einen Vorfall während des Revolutionskrieges, der für den amerikanischen Film nie ein populäres Thema war, Griffith jedoch einige Zeit beschäftigte. Er hatte vorher an einem nie aufgeführten Stück gearbeitet, das *War* hieß. Jahre später machte er eine vollständige Filmbearbeitung dieses Themas für *America*, auch wenn sie nicht auf seinem eigenen Manuskript basierte. Im Jahre 1911 scheint es eine merkwürdige Woge von Filmen über den Revolutionskrieg gegeben zu haben, deren Quantität jedoch die der Filme über den Bürgerkrieg nicht erreichte.

Während des Ersten Weltkrieges, in dem England ein Verbündeter Amerikas war, wurden sie dann unpopulär.

Einige Zeit, bevor Griffith begann, seine Truppe für die Filmproduktion während des Winters nach Kalifornien zu verlagern, machte er im Sommer Ausflüge zu einer verschlafenen Stadt, Cuddiebackville im Staate New York, die heute fast unverändert ist. Dies war eine seiner ersten Produktionen an Originalschauplätzen. Das authentische Steinhaus im Kolonialstil, das im Film gezeigt wird, war Eigentum eines Mr. Goddefroy, der es sorgfältig erhalten hatte. Robert Henderson hat die Drehorte vor wenigen Jahren besichtigt und ist zu dem Schluß gelangt, daß Griffith wahrscheinlich mit der Kamera ungewöhnlich nah an die Schauspieler herangehen mußte, um keinen unpassenden Hintergrund in die Einstellung eindringen zu lassen. Wie es auch gewesen sein mag, Griffith begann zu dieser Zeit, seine Schauspieler so zu filmen, daß ihre Beine unter dem unteren Bildstrich verschwanden, und die Handlung wurde sowohl auf die Kamera zu als auch horizontal vor ihr inszeniert. Je mehr die übriggebliebenen Biograph-Filme ans Licht kommen, desto klarer wird, daß Griffith als erster den Wert wechselnder Kamerastandpunkte und der Kamerabewegung innerhalb einer Einstellung bei Außenaufnahmen entdeckte. Nachdem er ihre dynamische Qualität erkannt hatte, verwendete er sie nach und nach auch für Studioaufnahmen. Zitiert nach: (2)

A CORNER IN WHEAT

Drehort und Drehzeit: Biograph-Studio, Jamaica (Long Island), New York, 3. und 13. November 1909. Drehbuch: Frank E. Woods (?), nach den Erzählungen *The Pit*, *The Octopus* und *A Deal in Wheat* von Frank Norris. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Frank Powell, W. Christie Miller, Kate Bruce, Jeanie Macpherson, Henry B. Walthall, James Kirkwood. Uraufführung: 13. Dezember 1909. Länge: 290 Meter.

Dieser Film, der auf Werken von Frank Norris basiert, war durch die Betonung der sozialen Signifikanz für seine Zeit ungewöhnlich. Der Film führt zu Beginn zwei Personen ein: den armen Farmer, der sein Getreide aussät, und den Wall-Street-Makler, der in Weizen spekuliert. Der Regisseur zeigt durchgehend ihre unterschiedliche Situation und er beendet den Film mit dem Erstickungstod des Maklers in einer Korngrube, zu der dieser einige Freunde geführt hatte, um ihnen sein angehäuften Getreide zu zeigen. Zitiert nach: (1)

Griffith versuchte, seine Figuren wirklichen Personen ähneln zu lassen, und ihr Inneres zu enthüllen. Zuerst experimentierte er mit Beleuchtungseffekten. Mit einem sicheren Gespür für die grundsätzlichen Prinzipien der Kinematografie manipulierte er danach sein Material. Auf eine gradlinige Erzählung und einen theatralischen Stil verzichtend, kürzte er erbarmungslos die Handlung, verband kurze, eigentlich nicht zusammenhängende Szenen in der Art von *The Great Train Robbery*, schob Rückblenden und Nahaufnahmen ein, und ging so mit Raum und Zeit in einer dem Film gemäßen Weise völlig frei um. Er verwendete Zwischentitel, um Lücken zu überbrücken, selten jedoch, um die Handlung zu verdeutlichen.

A CORNER IN WHEAT zeigt die erstaunlichen Fortschritte, die Griffith in etwas mehr als einem Jahr Filmregie gemacht hatte. Anders als die meisten Filmleute jener Tage war er von den künstlerischen Möglichkeiten seines Mediums überzeugt und bemühte sich sogar, andere Künstler in der Weiterführung dieses neuen Mediums zu unterstützen. Die Eröffnungs- und Schlußsequenzen von A CORNER IN WHEAT sind bewußt Millet nachgeschaffen worden. Und wenn auch die Handlung den Schlagzeilen dieser Zeit Rechnung trägt, so zeigt sie doch eine Nähe zu den Romanen von Frank Norris. Trotz der sorgfältigen Komposition und des Erfindungsreichtums war A CORNER IN WHEAT in zehn Tagen fertig – eben nur ein weiterer Auftrag für Griffith. Zitiert nach: (2)

THE UNCHANGING SEA

Drehbuch und Drehzeit: Santa Monica, Kalifornien, 16./17. März 1910. Drehbuch: nach dem Gedicht *The Three Fishers* von Charles Kingsley. Kamera: Arthur Marvin, G.W. Bitzer. Darsteller: Linda Arvidson, Arthur Johnson, Gladys Egan, Mary Pickford, Charles West. Uraufführung: 5. Mai 1910. Länge: 290 Meter.

Der Ehemann, ein Fischer, (Arthur Johnson), fährt zur See, erleidet Schiffbruch und wird an den Strand geschwemmt. Er kann sich an die Vergangenheit nicht mehr erinnern. Während seiner Abwesenheit zeigt der Film verschiedene Szenen mit seiner treuen Frau (Linda Arvidson), die immer wieder, um Neuigkeiten zu erfahren, auf einen Ausguck zurückkehrt. Im Verlauf des Films wächst ihre Tochter (Mary Pickford) heran und heiratet einen anderen Fischer (Charles West). Der gestrandete Ehemann gewinnt schließlich seine Gesundheit wieder und nimmt an einem Fischzug teil. Diese gewohnte Arbeit und die vertraute Szenerie lassen ihn sein Gedächtnis zu rückgewinnen. Die letzte Szene zeigt ihn, als er seine altgewordene, aber stets treue Frau in den Armen hält. Zitiert nach: (1)

THE LONEDALE OPERATOR

Drehort und Drehzeit: Biograph-Studio, Inglewood, Kalifornien, 14. und 16. Januar 1911. Drehbuch: Mack Sennett. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Blanche Sweet, Wilfred Lucas, Frank Grandin, Edward Dillon, Joseph Graybill, Dell Henderson, Charles West. Uraufführung: 23. März 1911. Länge: 304 Meter.

Die Eisenbahnstation von Lonedale wird von einem alten Stationswärter geleitet, dem seine Tochter zur Seite steht; diese ist mit einem Lokomotivführer verheiratet. Eines Tages fühlt sich der Alte nicht wohl und die Tochter übernimmt seinen Posten: zufällig ist dies gerade der Tag, an dem die Ankunft einer größeren Geldsumme erwartet wird, die für die Arbeiter des Bergwerkes bestimmt ist. Zwei Vagabunden, die beobachtet haben, wie das Geld eintraf, versuchen sich des Geldes zu bemächtigen, aber das Mädchen sendet über den Telegrafen einen SOS-Ruf zum nächsten Bahnhof, von wo sofort eine Lokomotive zur Hilfe geschickt wird, die der Verlobte steuert, unterstützt von seinem Heizer. Inzwischen hat das Mädchen das Licht ausgemacht und hält die Banditen mit einem vernickelten Schraubenschlüssel in Schach, den die Banditen im Halbdunkel für einen Revolver halten. Schließlich treffen die Retter ein. Zitiert nach: (3)

Die Methoden, die in dem Film THE LONELY VILLA zur Erzeugung von Spannung benutzt worden waren, sind in diesem Film viel weiter entwickelt worden. Griffith erreicht einen viel größeren Grad an atemloser Aufregung und Spannung in den Szenen, in denen der Eisenbahner-Held mit seinem Zug ins Depot zurückrast um die von den Banditen bedrohte Heldin zu retten. Ein Vergleich zwischen den beiden Filmen zeigt, wie weit Griffith in der Zwischenzeit fortgeschritten war. Die Kamera wird in dem späteren Film mit viel größerer Flexibilität eingesetzt und erreicht so eine stärkere Variabilität an Kamerastandpunkten und Blickwinkeln. Noch bemerkenswerter ist vielleicht die Kürze und Pointiertheit jeder Einstellung. In THE LONELY VILLA beginnen viele Szenen ganz ruhig mit dem Auftritt der Personen in der Szenerie; wichtige Aktionen folgen diesem langsam anlaufenden Start erst allmählich. In THE LONEDALE OPERATOR gibt es kein friedliches Erscheinen auf der Szene – die Personen sind bereits in voller Aktion, wenn jede Einstellung beginnt – kein Dahingeklänkel, um die 'story' voranzubringen, wenn Eile und Erregung alles sind, was man braucht. Griffith verließ sich fest auf seine Bilder, um beredt und direkt das Auge und die Gefühle zu erreichen. Zitiert nach: (2)

THE GIRL AND HER TRUST

Drehort und Drehzeit: Kalifornien, Januar 1912. Drehbuch: George Hennessy. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Wilfred Lucas, Dorothy Bernard, Edwin August, Alfred Paget, Charles Hill Mailes, Robert Harron. Uraufführung: 28. März 1912. Länge 304 Meter.

Die Elemente dieses Films sind zweitausend Dollar, eine Telegrafistin, zwei Banditen, die versuchen, sie umzubringen und das Geld zu klauen, und ein Wettrennen zwischen einem Zug und einem Auto, das ihr zu Hilfe eilt. Der Film zeigt häufigen Gebrauch von Großaufnahmen, um Spannung zu vermitteln und Bezugspunkte herzustellen, und bietet in einer ungewöhnlichen Großaufnahme den Anblick einer Patrone, die vom Bolzen der Pistole zur Explosion gebracht wird. Verschiedene Kamerapositionen auf und an dahineilenden Zügen machen den ungewöhnlichen Kameragebrauch in diesem Film aus. Der Film zeigt die Ankunft eines Geldtransports am Tag einer Baufirma, und danach die zwei Banditen, die versuchen, das Geld der Obhut der jungen Telefonistin zu entreißen.

Zitiert nach: (1)

THE SANDS OF DEE

Drehort und Drehzeit: Santa Monica, Kalifornien, Mai 1912. Drehbuch: Frank E. Woods (?) nach dem Gedicht *Sands o' Dee* von Charles Kingsley. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Mae Marsh, Robert Harron, Grace Henderson, Charles Hill Mailes, Kate Toncray, Vivian Prescott, Wilfred Lucas. Uraufführung: 22. Juli 1912. Länge: 304 Meter.

Der erste Titel sagt, daß die Geschichte von den 'Versen des berühmten englischen Dichter Charles Kingsley' angeregt wurde. Die Tochter eines einfachen Bauern, deren Aufgabe es ist, die Kühe auf ihrem rauhen Felseneiland zu hüten, trifft auf dem Heimweg von der Weide einen Maler. Der Maler findet sie anziehend, macht ihr Liebesanträge und verabredet ein Treffen, um sie zu malen. Ihre Eltern wollen sie verheiraten, worüber sie sehr unglücklich ist; sie läuft davon, um mit ihrem Malerfreund das Problem zu bereden. Dessen Frau trifft ein, und das junge Mädchen, desillusioniert und unglücklich, stürzt sich ins Meer und ertrinkt. Es gibt eine Szene, in der ihr Körper von der Brandung an den Strand getragen wird. Als Zwischen Titel sind Zeilen aus dem Gedicht *Sand O'Dee* zu sehen.

Zitiert nach: (1)

AN UNSEEN ENEMY

Drehort und Drehzeit: New York City, Biograph Studio, Fort Lee, New Jersey. Drehbuch: Frank E. Woods nach dem gleichnamigen Drama von Edward Ackers. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Lillian Gish, Dorothy Gish, Elmer Booth, Grace Henderson, Harry Carey. Uraufführung: 9. September 1912. Länge: 304 Meter.

Zwei Mädchen und ihr Bruder leben in einem kleinen Haus, das ihnen ihr Vater überlassen hat. Der Junge hat durch den Verkauf eines Besitzteils eine Summe Geld erhalten; er zeigt es den Schwestern und schließt es dann in einen Tresor ein, worauf er wieder ins Büro zurückkehrt. Sobald er das Haus verlassen hat, versucht das Dienstmädchen, das ihn beim Weglegen beobachtet hat, sich des Geldes zu bemächtigen. Es gelingt ihr nicht, den Tresor zu öffnen, und sie ruft einen ehemaligen Freund zu Hilfe. Er sperrt die beiden Schwestern in einem Zimmer ein und terrorisiert sie mit einem Revolver, den er durch ein Loch in der Wand schiebt. Die Frau und ihr Komplize versuchen, den Tresor zu öffnen. Den Mädchen gelingt es jedoch, den Bruder anzurufen, der nach Überwindung verschiedener Hindernisse gerade noch rechtzeitig ein-

trifft, um die Übeltäter gefangenzunehmen und die Mädchen zu befreien.

Zitiert nach: (3)

THE PAINTED LADY

Drehort und Drehzeit: New York City (Außenaufnahmen) August 1912. Drehbuch: George Hennessy (?), D.W. Griffith (?). Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Blanche Sweet, Joseph Graybill, Marion Kerby. Uraufführung: 24. Oktober 1912. Länge: 1 Rolle (ca. 300 Meter)

Ein strenger und puritanischer Vater lebt mit zwei Töchtern zusammen: die eine ist sein Liebling, weil sie seine strengen Anordnungen befolgt; die zweite dagegen ist fröhlich und leichtsinnig, zum Entsetzen der Schwester pudert und schminkt sie sich. Bei einem Fest wird die zweite allgemein beachtet und umworben, während man die erste übersieht. Als ein Unbekannter ihr Interesse und Sympathie entgegenbringt, ist sie deshalb überrascht und geschmeichelt und verliebt sich in ihn. Der Mann spiegelt seinerseits Liebe vor und vermag dadurch von dem jungen Mädchen Auskünfte über den Besitz ihres Vaters zu erlangen. Später schleicht er sich verkleidet in das Haus des Vaters, um dessen Ersparnisse zu rauben, von denen er weiß, daß sie dort versteckt sind. Das Mädchen wird durch den Lärm aufgeweckt, greift zur Waffe und schießt auf den Dieb, wobei sie ihn tötet. Als sie seine Identität entdeckt, verliert sie den Verstand. Sie bildet sich ein, ihn noch einmal zu treffen und stirbt am Ort ihrer ersten Begegnung.

Zitiert nach (3)

THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY

Drehort und Drehzeit: New York City, September 1912. Drehbuch: Anita Loos (?), D.W. Griffith. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Lillian Gish, Walter Miller, Elmer Booth, Harry Carey, Robert Harron, Lionel Barrymore, Jack Dillon, Alfred Paget, W.C. Robinson, Jack Pickford. Uraufführung: 31. Oktober 1912. Länge: 1 Rolle (ca. 300 Meter)

Ein Mädchen begibt sich zur Arbeit in einem kleinen und ungesunden Betrieb, als sie vom Anführer einer Gangsterbande angesprochen wird; aber sie will nichts mit ihm zu tun haben. Nach Hause zurückgekehrt, findet sie die Mutter tot vor; der junge Musiker, der sie liebte, aber zu arm war, um sie zu heiraten, entschließt sich, fortzugehen und anderswo sein Glück zu suchen. Ein Freund des Mädchens führt sie auf einen Ball, wo sie erneut dem Gangster begegnet, der sie mit Drogen zu betäuben sucht; aber seine Absicht wird vom Anführer einer rivalisierenden Bande durchkreuzt. In der Zwischenzeit hat der Musiker sein Glück gemacht und kehrt zurück, er wird von dem Gangster überfallen und beraubt. Als das Mädchen den Gangster jedoch vor der Polizei gerettet hat, gibt dieser das gestohlene Geld zurück, um der Verhaftung zu entgehen.

Zitiert nach: (3)

Der soziale Problemfilm, der Gangsterfilm, der Dokumentarfilm: alle diese Genres werden in diesem kleinen Meisterwerk vorweggenommen. Als eine Übung filmischer Komposition ist er eine bemerkenswerte Arbeit, die nähere Aufmerksamkeit verdient. Besonders die Platzierung der Kamera und die Durchführung der Handlung sind erwähnenswert. Das Spiel ist entspannt und natürlich. Die Kamera scheint nach dem Bedeutungsvollen zu greifen und gleichzeitig das aufzuzeichnen, was dem täglichen Leben angehört. (Vieles davon wurde in den Straßen von New York aufgenommen). Einzelne Aufnahmen werden nicht mehr nach ihrem 'malerischen' Effekt komponiert, sondern nach den Gesichtspunkten von Drama und Spannung.

Zitiert nach: (2)

THE NEW YORK HAT

Drehort und Drehzeit: Biograph-Studio; Fort Lee, New Jersey, Oktober, November 1912. Buch: Anita Loos. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Mary Pickford, Charles Mailles, Lionel Barrymore, Lillian Gish, Dorothy Gish, Mae Marsh. Uraufführung: 5. Dezember 1912. Länge: 304 Meter.

Der Pastor einer kleinen Stadt empfängt ein seltsames Vermächtnis: eine sterbende Frau beauftragt ihn, dafür zu sorgen, daß ihre Tochter einige Schmuckstücke erhält, die ihr bisher versagt blieben. Der Pastor begegnet dem Mädchen, das vor einem Schaufenster steht und einen reich geschmückten Hut bewundert. Er kauft ihn ihr, was Anlaß zu einer ganzen Verkettung von Mißverständnissen und Klatschereien gibt. Schließlich muß sich auch der Gemeinderat mit der Angelegenheit beschäftigen, bis alles sich glücklich mit der Klärung der Situation auflöst, allerdings nicht ohne eine Heirat zwischen dem Pastor und dem Mädchen. Zitiert nach (3)

Ein Mädchen mit langen Locken reagierte seltsam auf Griffiths Regie – sie erschien zuerst nur anonym, wie alle Biograph-Schauspieler, wurde aber nachträglich als Mary Pickford kanonisiert. Ihre Gesten waren sparsam, abgezirkelt, aber ausdrucksvoll; in den Rollen, die sie spielte, gab es Wärme und Aufrichtigkeit.

Selbst heute, trotz der abgeschmackten Sentimentalität und der datierten Moral und Kleidung, bleibt dieser Film auf einzigartige Weise frisch und rührend. Mary wirft sich noch einmal einen halb verächtlichen Blick im Spiegel zu, arrangiert einen Handschuh, damit er wie ein Paar aussieht, und trippelt hoffnungsvoll nach draußen. Dies hier ist weder Literatur noch Theater: es ist reiner Film, von der Art, wie wir sie im allgemeinen mit Chaplin verbinden, aber ein Jahr vor der Zeit gemacht, in der Chaplin das Vaudeville zugunsten des Films aufgab. Dieses nahe Herangehen an die Charaktere, dieses Herausheben von Details, die eine Stimmung beleuchten und universelle Bedeutung haben, gehört zu den besten Beiträgen Griffith' zur Geschichte des Films.

Zitiert nach: (2)

THE WANDERER

Drehort und Drehzeit: San Fernando, Kalifornien, März 1913. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Mae Marsh, Henry B. Walthall, Lionel Barrymore, Walter Miller, Claire MacDowell, John Dillon, W. Christy Cabane, Charles Hill Mailles. Uraufführung: 3. Mai 1913. Länge: 1 Rolle (ca. 300 Meter)

Dies ist die Geschichte eines Weltenbummlers, der durch die Harmonien, die er mit seiner Flöte erschafft, den Geist der Wahrheit sucht. Er ist es zufrieden, aus Liebe zur Musik zu spielen, ohne Wert auf das Geld zu legen, das er von geizigen Unternehmern der Stadt erhält. In den Jahren seiner Jugend haben seine Melodien viele Herzen getröstet und viele verdrehte Dinge wieder ins Gleichgewicht gebracht. Seine Musik schenkt ihm die Liebe eines Mädchens, dessen Leben dazu bestimmt war, mit dem seinen verbunden zu werden; als letzter Akt, bevor sich der Vorhang seines Lebens schließt, bewirkt er Reue, Versöhnung und Glück in einem Haus, das durch die Sünden dieser Welt gespalten war.

Zitiert nach: (3)

THE BATTLE AT ELDERBUSH GULCH

Drehort und Drehzeit: San Fernando, Kalifornien, Juli 1913. Kamera: G.W. Bitzer. Darsteller: Lillian Gish, Mae Marsh, Robert Harron, Alfred Paget, Kate Bruce, Virgie Clarke, Elmer Booth, Lionel Barrymore, Harry Carey, Charles Hill Mailles, Henry B. Walthall, W. Christie Miller, W.C. 'Spike' Robinson. Uraufführung:

28. März 1914. Länge: 2 Rollen (ca. 600 Meter)

Zwei Mädchen, die mit einer Postkutsche in den Westen reisen, um einen Onkel zu besuchen, schließen Bekanntschaft mit einem jungen Paar, das das gleiche Reiseziel hat. In Elderbush Gulch werden die Reisenden herzlich willkommen geheißen. Die beiden Mädchen treffen im Hause ihres Onkels ein und teilen mit, daß sie zwei junge Hunde mitgebracht haben. Der Onkel will sie nicht im Hause behalten, deshalb werden die beiden Tiere aus der Tür gelassen; die jungen Hunde laufen davon und flüchten sich schließlich in die Arme von zwei Indianern. Abends geht das ältere der Mädchen hinaus, um die Hunde hereinzuholen und sie zu sich ins Bett zu nehmen; sie findet sie nicht und beginnt zu suchen. Sie begegnet den beiden Indianern, will ihnen die Hunde wegnehmen, aber die Indianer widersetzen sich; der Onkel kommt hinzu, glaubt an einen Überfall und schießt auf die Indianer, wobei er den Sohn des Häuptlings tötet. Dies fordert den Haß der Rothäute heraus, die Elderbush Gulch belagern. Das junge Paar, das die Mädchen in der Postkutsche kennengelernt hatten, wird voneinander getrennt: der Ehemann hat das Kind einem Nachbarn übergeben und liegt zu Beginn des Angriffs verwundet im Wald. Die Frau hat sich in die Hütte des Onkels geflüchtet und fleht ihn an, den Mann und das Kind hereinzuholen. Der Siedler, der das kleine Kind bei sich hat, wird beim Versuch, die Hütte zu erreichen, getötet, aber das Kind bleibt unverletzt neben ihm liegen. Das ältere der beiden Mädchen sieht es und riskiert das Leben, um ihm zu Hilfe zu kommen; es gelingt ihr, das Kind zu retten. Schließlich kommen Truppen zum Einsatz, alarmiert von einem Mexikaner, der den Indianern entflohen ist. Sie befreien die Siedler: der verletzte junge Mann wird wieder mit Frau und Kind vereint, die gesund und munter sind.

Zitiert nach: (3)

Die Tage bei der Biograph

Von Iris Barry

Im Jahre 1907 stellte sich Griffith beim alten Biograph-Studio auf der 14. Straße vor. Er bot wieder Filmstories zum Verkauf an und erzielte hier einen dauerhafteren Erfolg. Er verkaufte mehrere, unter anderen *Old Isaacs The Pawnbroker* (Der alte Pfandleiher Isaak) der im März 1908 gedreht wurde, *Ostler Joe* (Joe der Stallknecht) und *At the Crossroads of Life* (Am Kreuzweg des Lebens). In den beiden letzten hat er – zweifellos mit innerem Vorbehalt – auch gespielt – und er spielte auch in *The Music Master* (Der Musiklehrer) und *When Knights were Bold* (Als die Ritter kühn waren). Der Preis für eine Story war gewöhnlich 15 Dollar, und Schauspieler bekamen 5 Dollar am Tag. Die erste Mrs. D.W. Griffith, die über diese Zeit in *When the Movies Were Young* berichtet hat, hatte auch bei der Biograph Arbeit gefunden, als Schauspielerin, aber sie hielt ihre Beziehung zu 'Lawrence' Griffith geheim. Bald war er unentbehrlich bei der Biograph. Wenn man die Inhaltsangaben dieser Zeit durchsieht, wie sie in den Biograph-Bulletins angepriesen wurden, wird klar, daß er von Anfang an viel beizutragen vermochte, obwohl das vorerst nur etwas komplexere und wahrscheinlichere Handlungen waren, als bis dahin üblich.

Die Biograph hatte in dem Augenblick, da Griffith eintrat, schwere Zeiten zu bestehen. Die American Mutoscope und Biograph Company war in der frühesten Kindheit des Films gegründet worden und hatte zuerst dem Kinetoskop Edisons harte Konkurrenz gemacht mit einer eigenen Variante des Guckkastens, Mutoskop genannt, in dem eine Reihe Pappbilder in einem Rade, das mit einer Kurbel angetrieben wurde, vor dem Auge vorbeiliefen. Später lieferte sie mit einer eigenen Variante des großformatigen Leinwandfilms einen lebhaften Rivalen für Edisons Filme. Die Produktion der 'Biographs' hatte 1896 aufsehenerregend mit einem kleinen Eisenbahnfilm begonnen, *The Empire State Express*, und mit Aufnahmen des Präsidentschaftskandidaten McKindley. Ihr erstes Dach-Studio produzierte später eine sehr bemerkenswerte Serie kurzer Filme, die nach 1903 mehr Handlung und weniger bloße Episoden, nach dem Vorbild von *The Great Train Robbery* (Der große Eisen-

bahnraub), verwendeten. Im Jahre 1906, als es ausreichend künstliche Beleuchtung gab, bezog die Firma Innenräume in 11 East 14th Street, aber zu dieser Zeit scheinen ihre Produktionen weniger erfolgreich gewesen zu sein. Rivalisierende Firmen machten ihr die Führung streitig, und es gab dauernde Rechtsstreitigkeiten wegen der Patente. Im Jahre 1907 verkaufte die Biograph weniger als 20 Kopien von ihren Filmen und die Angestellten machten sich Sorgen. Als Griffith zu der Firma stieß, erwies sich das schnell als großer Glücksfall.

Griffiths Mitarbeiter im Atelier fanden bald heraus, daß er ein 'Kurzschlußtyp' war; seine Energie und Initiative verschafften ihm bald die Gelegenheit, einen Film zu inszenieren, *The Adventure of Dollie* (Dollies Abenteuer), eine kleine Geschichte, die Ähnlichkeit mit dem einige Jahre zuvor gedrehten englischen Erfolgsfilm *Rescued by Rover* hatte. Als Kameramann war Arthur Marvin, der Bruder des Geschäftsführers der Firma, H.N. Marvin, vorgesehen, aber die Einführung in die Kunst der Regie wurde dem Debütanten von dem anderen Fotografen der Firma, G.W. 'Billy' Bitzer, verabreicht, der im Jahre 1896 als Elektriker in die Firma eingetreten war. "Der Kameramann leistete damals die Hauptarbeit," schreibt Bitzer, "er war für alles verantwortlich, mit Ausnahme der Anweisungen an die Schauspieler. Er hatte nicht nur zu sagen, ob das Licht hell genug war, sondern auch das Make-up, Einstellwinkel, die Geschwindigkeit der Gesten usw. zu bestimmen, außerdem hatte er genug eigenen Ärger mit der Kamera ... Ich half Griffith gern in jeder Form. Er brauchte Segeltuch für einen Zigeunerwagen. Ich besorgte es; darüber hinaus sämtliche Requisiten. Ich erbot mich auch, das Script zusammenzustrichen und die Möglichkeiten, die darin lagen, zu unterstreichen, damit er was damit anfangen könnte ... Einige Abende später kam er in mein Haus. Er hatte nach einer bestimmten Landschaft gesucht, er brauchte einen Bach mit starker Strömung, der an einem Haus vorbeifloß. Ich hatte ein halbes Dutzend Spalten auf der Rückseite eines Hemdenkartons von der Wäscherei gezeichnet mit den Titeln Drama, Komödie, Pathos, hübsche Szene, und hineingeschrieben, worauf er den Akzent legen sollte. Ich ging von dem wenigen aus, was ich ihn hatte spielen sehen und glaubte nicht, daß er ganz groß herauskommen würde. Er war sehr dankbar und auch für ein paar Tips, die ich ihm noch gab. Die ganzen sechzehn Jahre lang, in denen ich an seiner Seite gearbeitet habe, war er nie darüber erhaben, einen guten Rat anzunehmen, ja, er fragte sogar nach Vorschlägen und Ideen. Er sagte immer zu mir: 'Vier Augen sehen mehr als zwei!'"

Frühe Erfolge

So begann eine der bemerkenswertesten Verbindungen in der Filmgeschichte, und so unauffällig begann 'der Meister' seine Karriere. *Dollies Abenteuer* war sofort ein Erfolg, und von da an arbeitete Griffith, mit Marvin oder Bitzer hinter der Kamera, vierzehn Stunden am Tag. Der Absatz schnellte in die Höhe. Das Atelier in der 14. Straße hatte nur für ein Szenenbild Platz, und es ist erstaunlich, obwohl die fertigen Filme kaum mehr als eine Rolle hatten und die Gesamtlänge des aufgenommenen Films nicht über 500 m hinausging (meistens war er weniger als 300 m lang), wie viele Filme hergestellt wurden. Anscheinend wurden *alle* Filme der Biograph vom Juni 1908 bis zum Dezember 1909 von Griffith gemacht und alle bedeutenden danach bis zum Jahre 1913, etwa ein 12-Minutenfilm und ein 6-Minuten-Film pro Woche. Das ist eine erstaunliche Länge von einer erstaunlichen Verschiedenheit, aber noch bemerkenswerter ist die Munterkeit und Vitalität, mit der sich die Arbeit dieses Neuankömmlings entwickelte.

Das Filmarchiv des Museum of Modern Art ist zwar glücklicherweise in den Besitz aller hinterlassenen Produkte und Papiere der Biograph gelangt, aber die meisten Filme hatten sich schon unrettbar zersetzt. Es gab nur wenige Kopien, und die befanden sich meist in einem schlechten Zustand, während allzu viele der Negative fast ganz aufgelöst waren, da chemische Reaktionen oder Feuchtigkeit sie schon zerstört hatten. Außerdem wurden die Filme der Biograph, um die es hier geht, mit nur zwei Löchern perforiert, so daß man von solchen Negativen mit modernen Maschinen keine Kopien machen kann. Nur durch die mühselige Arbeit eines Archiv-

Mitarbeiters, Mr. William Jamison (der lang bei der Edison Company war), wurde eine Methode gefunden, um Kopien von Negativen herzustellen, die sich noch in einigermaßen gutem Zustand befanden. Zu diesem Zwecke rettete er eine alte Kopiermaschine, die er praktisch umkonstruierte. Auch G.W. Bitzer steuerte seine außerordentliche Findigkeit und Erfahrung bei, so daß man eine alte Biograph-Kamera umbaute und einen brauchbaren Projektor für diese Filme zustandebrachte. Sie ist außerordentlich nützlich bei der Untersuchung von Negativen und erübrigte die Ausgaben für das Kopieren dieser Streifen, die zu sichten waren. Wir verdanken diesen 2 unermüdlichen Pionieren, daß es schließlich doch möglich war, wenigstens einige der frühen Filme von Griffith für die Leinwand wiederherzustellen. Auf jeden Fall sind aber die beiden ersten Filme, die Griffith inszeniert hat, verloren, und der erste, der gerettet werden konnte, *The Black Viper* (Der schwarze Schlange), ist nicht besonders interessant.

Griffiths frühe Arbeiten waren indessen von solcher Qualität und gefielen dem Publikum so gut, daß die Firma am 17. August 1908 mit ihm einen Vertrag über 50 Dollar pro Woche schloß; zusätzlich bekam er eine wöchentliche Provision von nicht weniger als 50 Dollar. Zwischen diesem Datum und dem zweiten Vertrag mit Biograph im Jahre 1909 drehte er 131 Filme; bis zum dritten Vertrag im Jahre 1910 vollendete er noch einmal hundert und bis zum vierten Vertrag im Jahre 1911 weitere 95. Während die ersten beiden Verträge auf den Namen Lawrence Griffith liefen, ist es interessant zu beobachten, daß Griffith im dritten Vertrag 'Lawrence' mit der Feder in 'David' umänderte und der vierte richtig auf seinen Namen David Wark Griffith lautete. Da wir wissen, wie Griffith über die Verwendung seines richtigen Namens dachte, können wir schließen, daß der Erfolg und die Selbstverwirklichung, die mit seinem Erfolg verbunden waren, ihn damit versöhnt hatten, daß er für das Kino arbeitete. Und das mit Recht, da er im Begriff war, ganz allein aus dem Film ein neues Ausdrucksmittel zu machen.

Edwin S. Porter hatte im *Großen Eisenbahnraub* einen entscheidenden Schritt getan, indem er parallele Handlungen einführte, die er durch eine rohe Form von Wechselschnitt erzielte. Damit führte er eine radikal filmische Methode, eine Geschichte zu erzählen, ein, die von der früheren an die Bühne gebundenen Erzählweise entschieden abging. Porter hatte die Möglichkeit des Films, mit Zeit und Raum zu jonglieren, entdeckt und seine Fähigkeit, eine Kontinuität herzustellen, die von der wirklichen Erfahrung abwich.

Technische Neuerungen

Griffith übernahm Porters Methode, wie er sie noch in *Rescued from an Eagle's Nest* (Aus dem Adlernest gerettet) verwendet, ging dann aber daran, dieses neuentdeckte Instrument zu verbessern. Er gewann glücklicherweise die Hilfe von Bitzer, einem Meisterfotografen, der zu Experimenten überredet werden konnte, und das oft mit wunderbarem Erfolg. So forderte Griffith im August 1908 im Film *For Love of Gold* (Aus Liebe zum Gold) einen Wechsel der Kameraposition mitten in der Szene. Das war ein unerhörter Vorgang. Es ist bemerkenswert, daß ein Mann, der so durch die Bühne geprägt war wie er, die Notwendigkeit empfunden hat, den Film von den Darstellungsformen und Konventionen der Bühne zu befreien und einen Film aus kurzen Aufnahmen aus unterschiedlichen Entfernungen vom Schauplatz zu komponieren. Seine Theatererfahrung versah ihn aber zugleich mit einem reichen Fundus an Stoffen, wie zum Beispiel im Oktober 1908, als er auf ein damals beliebtes Stück, *Ingomar the Barbarian* (Ingomar der Barbar), zurückgriff. Im Hinblick auf das, was noch kommen sollte, ist zu erwähnen, daß er im November dieses Jahres zum erstenmal einen Stoff aus dem Bürgerkrieg aufgriff, *The Guerrilla*; im selben Monat verwendete er in *The Song of the Shirt* (Das Lied vom Hemd) erstmal ein soziales Problem als Grundlage einer Filmhandlung.

Die Zusammenarbeit von Griffith und Bitzer funktionierte gut. Anfang des Jahres 1909 erfanden sie einen wirkungsvollen neuen Hell-Dunkel-Effekt in dem Film *Edgar Allan Poe* und einen Feuerschein-Effekt, der weithin beachtet wurde, in dem sonst primitiven und gestellten Film *A Drunkard's Reformation* (Besserung eines Trinker's).

Im Juni 1909 hatte Griffith sein Metier beherrschen gelernt und wandte sich weiteren schöpferischen Aktivitäten zu. 1909 in *THE LONELY VILLA* (Die einsame Villa) brachte er die von Porter erfundene Methode auf einen neuen Stand der Entwicklung. Er benutzte Wechselschnitte, um die Spannung zu erhöhen, die ganzen parallel laufenden Szenen hindurch, wo die Einbrecher in das Haus der Mutter und der Kinder eindringen, während der Mann nach Hause eilt, um ihnen Hilfe zu bringen. Er hatte damit eine neue Verwendungsmethode für den alten Trick 'Die Rettung in letzter Minute' gefunden, die ihm für den Rest seiner Karriere wertvolle Dienste leisten sollte. Im März 1911 entwickelte Griffith diese mehrschichtige Erzählweise weiter in *THE LONEDALE OPERATOR* (Die Telegrafistin von Lonedale), einen Film, der ein noch größeres Maß atemloser Spannung erreicht in den Szenen, wo der Held, der Eisenbahner, mit seinem Zug zurückrast, um die Heldin, die im Depot überfallen worden ist, zu retten. Ein Vergleich der beiden Filme zeigt, welche Fortschritte Griffith in der Zwischenzeit gemacht hat. Die Kamera ist sehr viel flexibler geworden; es gibt viel mehr Abwechslung in Kamerastandpunkten und Blickwinkeln. Noch bemerkenswerter ist vielleicht, mit welcher Kürze und Prägnanz jede Einstellung geschnitten ist. In *THE LONELY VILLA* beginnen viele Szenen damit, daß die Schauspieler bedächtig den Schauplatz betreten; wesentliche Handlungen folgen auf diesen langsamen Beginn erst sehr viel später. In *THE LONEDALE OPERATOR* gibt es keinen langsamen Beginn, die Charaktere sind schon mitten in Aktion, wenn die Einstellung beginnt, und kein Meter Film wird verschwendet — es gibt keine zögernde Entwicklung der Erzählung, wo Eile und Aufregung nötig sind. Griffith verließ sich darauf, daß seine Bilder auf berebete Weise, direkt Auge und Gefühl des Zuschauers ansprechen. Er führte auch noch andere Neuerungen und Verbesserungen ein. Er brachte die Kamera (unter allerlei Protesten) immer näher an die Schauspieler heran, in Szenen, bei denen es darauf ankam, eine emotionale Beziehung zwischen den Figuren herzustellen, oder wo kleine Gesten und Gefühlsäußerungen von besonderem Interesse waren. Das hatte zwei Folgen: Die Zuschauer konnten sich näher mit der Handlung identifizieren und das Spiel der Darsteller wurde viel ruhiger und intimer. Nun wurden auch weite Totalen eingeführt, zuerst in *Ramona* (Mai 1910), und dann immer, wenn es erwünscht war, den dramatischen Horizont auszuweiten, sei es wegen der Atmosphäre oder der Handlung. Die Grenzen der Bühne, die in den früheren Filmen so beengend wirkten, wurden durchbrochen; Bewegungen in jeder Richtung erschienen auf der Leinwand, und der Film begann endlich, eine flüssige, berebete und gänzlich neue Ausdrucksform zu werden.

Glücklicherweise sind diese künstlerischen Errungenschaften des neuen Mediums so jungen Datums, daß es eine Fülle von Berichten aus erster Hand über den Einfluß der Filme auf das Publikum der damaligen Zeit gibt. Mr. Joseph Wood Krutch zum Beispiel erinnert sich lebhaft, daß er als Junge mit seinen Freunden in Knoxville die Biograph-Filme mit besonderer Neugier erwartete, weil er sie viel lebendiger, überzeugender und aufregender fand als die anderen Filme der Zeit. 'Biograph' wurde ein Zauberwort. Die Kinogänger waren sich der Überlegenheit dieser Filme sehr wohl bewußt und begannen Zuneigung für die Schauspieler zu entwickeln. Aber der Mann, der die Filme machte, und die Schauspieler, die in ihnen spielten, waren noch anonym.

Griffith konnte mehrere fähige Bühnenschauspieler dazu bewegen, seinem eigenen Beispiel zu folgen und für das verachtete Kino-Genre zu arbeiten. Arthur Johnson, lange ein führender Mann bei Biograph, war zum Beispiel ein prominenter Bühnenschauspieler, ebenso Frank Powell, der später als Erfinder des Vamp und Entdecker von Theda Bara berühmt werden sollte, als er *A Fool There Was* (Ein verdammter Narr) inszenierte. Aber als Griffith Bitzer veranlaßte, mit der Kamera immer näher an die Schauspieler heranzugehen, wurde die brillante Biograph-Kamera immer erbarungsloser gegenüber dem menschlichen Gesicht, sei es bei Tageslicht oder Kunstlicht, das allmählich eingeführt wurde. Griffith begann daher, sich mit sehr jungen Menschen zu umgeben, in deren runden Wangen die Zeit noch keine Falten hinterlassen hatte. Eine von ihnen war eine 16jährige Veteranin der Bühne, Mary Pickford, die zuerst Nebenrollen in *What Drink Did* (Was das Trinken tat)

und *THE LONELY VILLA* und eine größere Rolle in *The Violin Maker of Cremona* (Der Geigenbauer von Cremona) spielte. Zu den wichtigen neuen Kräften gehörten weiterhin Blanche Sweet, Heldin so mancher Biograph-Filme, Mabel Normand und Mae Marsh. Im August 1912 brachte Griffith die beiden kleinen Gish-Schwester in *AN UNSEEN ENEMY* (Ein ungesehener Feind) heraus. Robert Harron, der als Botenjunge im Atelier angefangen hatte, avancierte bald zum Schauspieler. Mary Pickford brachte ihren jüngeren Bruder Jack mit. Griffiths Arbeitsmethode war diesen sensiblen Kindern durchaus angepaßt. Er pflegte die Szenen so lange zu proben, bis sich jeder in seiner Rolle wohlfühlte und der Kameramann das Gefühl hatte, daß alles gutgehen würde. Er benutzte nie ein Drehbuch. Aber es gab beträchtlichen Widerstand, als er, schon ziemlich früh in seiner Karriere als Regisseur, darauf bestand, unbefriedigend ausgefallene Szenen zu wiederholen. Er bekam die Erlaubnis dazu bei *THE LONELY VILLA*. Bitzer und die anderen waren sprachlos über solche Verschwendung von Filmmaterial.

Eine andere Neuerung war die wachsende Länge der Filme. Im Mai 1911 setzte Griffith gegen erheblichen Widerstand durch, daß *Enoch Arden* auf die Länge von zwei Rollen gebracht wurde statt wie üblich eine Rolle. Tatsächlich kamen die beiden Rollen getrennt heraus, da sich die Vorstellung hartnäckig hielt, daß die Zuschauer nur eine zwölf-Minuten-Story auf einmal verkraften könnten. Diese Annahme verschwand aber, als aus dem Ausland Filme von weit größerer Länge importiert wurden — Neuerungen im Film wie auf anderen Gebieten sind oftmals schneller akzeptiert worden, wenn sie aus Europa eingeführt wurden als wenn sie aus den USA kamen. Aber Griffith gebührt das Verdienst, als erster erkannt zu haben, daß die Zeit für längere Filme gekommen war.

Im Jahre 1912 ging Griffith noch weiter. Er hatte viel zu sagen und es fiel ihm leicht, seine Ideen auszudrücken. Soziale Probleme hatten ihn immer interessiert, und im Herbst machte er einen seiner besten kurzen Filme, *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY* (Die Musketiere von Pig Alley). Ob man den Film nun als eine realistische Studie, als Vorläufer der Gangster-Filme der späteren Jahrzehnte oder als Übung in Filmkomposition betrachtet, in jeder Hinsicht ist er ein bemerkenswerter Film. Die Fotografie ist außerordentlich, und der ganze Film nimmt den modernen Teil von *Intolerance* vorweg.

Ein anderer erwähnenswerter Film dieses Jahres ist *THE NEW YORK HAT* (Der Hut aus New York) mit Lionel Barrymore als Mary Pickfords Gegenspieler. Dieser Film verwendet Rückblenden, Großaufnahmen und scharf montierte Szenen mit Eleganz und Meisterschaft. Die Großaufnahmen machten das Spielen der Darsteller mehr zu einer Sache des Ausdrucks und der sparsamen Geste als der stereotypen Gestikulation des volkstümlichen Theaters. Die Handlung dieses charmanten kleinen Films stammt von Anita Loos, einer 16jährigen Bühnenschauspielerin aus San Diego. Zu dieser Zeit wurden Filmideen sowohl von den Mitgliedern der Filmgesellschaft als auch von Außenstehenden gekauft. Mary Pickford, Mack Sennett und andere steuerten so manche Filmhandlung bei, die Griffith verwendete.

Es fällt in der Rückschau auf, wie sehr Griffiths Filme über das Leben seiner Zeit die geschichtlichen und Ausstattungsfilme übertreffen. Das ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß die Frisuren, Kostüme und Verhaltensweisen der Schauspieler in den geschichtlichen Filmen wenig überzeugen, während die Filme, die Stoffe der Zeit aufgriffen, die Authentizität der Fotografie eines Atget oder Brady aufweisen. Aus diesem Grunde ist heutzutage schwer einzusehen, wieso *Man's Genesis* (Die Entstehung des Menschen) vom Juni 1912 eine wesentliche Etappe in der Entwicklung Griffiths war — und ohne Zweifel war er das. Der Film wird als psychologische Studie auf Grund der Evolutionstheorie Darwins beschrieben, und seine Handlung, die den Konflikt zwischen brutaler Gewalt und Intelligenz in einer etwas skizzenhaften Steinzeit darstellt, provozierte viel Diskussion und brachte dem Film generell erhöhten Respekt ein. Griffith fühlte sich ermutigt, Filme mit einer Botschaft zu drehen. Kurz darauf versuchte er einen sogar noch ehrgeizigeren Stoff, einen Ausstattungsfilm ungewöhnlicher Bedeutung: *Judith of Bethulia* (1913), den ersten amerikanischen Vier-Rollen-Film. Er ist sowohl in seiner schöpferischen Laufbahn wie in der Erinnerung derjenigen, die ihn sahen, ein richtiger Meilenstein.

Lewis Jacobs schreibt darüber in *The Rise of the American Film* (der Aufstieg des amerikanischen Films): "Die ungewöhnliche Form von *Judith of Bethulia* nach dem Vorbild des früheren vierteiligen Griffith-Films *Pippa Passes* (Pippa geht vorüber) nahm die Form von Griffith zukünftigem Meisterwerk, *Intolerance*, vorweg. Die vier Teile waren wie eine Symphonie aufeinander bezogen; sie reagierten gleichzeitig aufeinander und erzeugten eine kumulative, kraftvolle Wirkung. Die einzelnen Episoden hatten eine straffe innere Struktur. Die Szenen waren nicht nur bis in Einzelheiten durchgestaltet, sondern wurden auch belebt durch die Kameraführung und verstärkt durch den raffinierten Schnitt." Ich nehme an, daß es Mr. Griffith nicht recht ist, wenn ich sage, daß das Beispiel der längeren italienischen Filme wie *Quo vadis* ihn zur Aufbietung aller Kräfte anspannte und dazu ermutigte, für das Recht zu kämpfen, auch längere Filme zu machen, aber es dürfte wahr sein. Er hat sich *Quo vadis* nicht angesehen, aber die bloße Existenz dieses Films machte ihm die Aufgabe leichter. *Judith of Bethulia* gab wegen seiner Länge, seiner verwickelten Komposition, Gefühlsstärke, Anstrengung und Kostspieligkeit einen passenden Höhepunkt seiner langen Zusammenarbeit mit *Biograph* ab, obwohl es auch hier sich um einen Film handelt, der es einem schwer macht, ihn heutzutage ganz zu bewundern. Die *Biograph* war nicht bereit, ihm die Ausdehnungsmöglichkeiten, die er suchte, zu gewähren; im Spätjahr trennte er sich von ihr und nahm Billy Bitzer und die meisten Schauspieler und Schauspielerinnen mit, die er in den vergangenen drei Jahren um sich gesammelt hatte. Mittlerweile waren sie aus der Anonymität hervorgetreten und gewannen schnell Weltruhm.

Bitzers Erinnerungen werfen ein helles Licht auf diese Zeit. "Als Mr. Griffith sich dazu entschloß, *Biograph* zu verlassen, wollte ich nicht mit ihm gehen, obwohl er mir anbot, das Gehalt zu verdreifachen. Ich konnte mir nicht denken, daß der unabhängige Betrieb, mit dem er anfang, Mr. Griffiths Verschwendung von Geld und Filmmaterial durchhalten könnte. Unter den Anreizen, mit denen mich Mr. Griffith locken wollte, war einer, der lautete: Wir werden uns draußen an der Küste fünf Jahre lang in harte Arbeit vergaben und die größten Filme drehen, die je gemacht worden sind, eine Million Dollar machen und uns dann zurückziehen. Und dann wirst du genug Zeit haben, um an deinen Kameratricks herumzubasteln, und ich werde Zeit haben zum Schreiben. Ich dachte nur, wie kann er so sicher sein, daß das klappt, wo wir nicht einmal jetzt bei den Filmen wissen, ob sie ein Bestseller werden, bevor sie angelaufen sind."

Iris Barry, D.W. Griffith, American Film Master, New York 1940/65, S. 9 ff.

Einige Bemerkungen zur Ästhetik der Biograph-Filme

Von Eileen Bowser

Zum hundersten Geburtstag von D.W. Griffith hat das Museum für moderne Kunst die dritte große Retrospektive seines Werkes veranstaltet. Die erste, 1940, wurde von Iris Barry organisiert, zu einer Zeit, als Griffith noch lebte, aber von seinen meisten Kollegen vergessen oder vernachlässigt wurde. Sie war es, die uns zeigte, welch wichtiger Platz in der Filmgeschichte diesem amerikanischen Meister des Films zukommt. Die zweite Retrospektive, 1965, vergrößerte und erweiterte unser Wissen über sein Werk und die gegenwärtige setzt diesen Prozeß der Wiederaufwertung und der Untersuchung fort. Wir haben, dank Gosfilmofond, zwei Spielfilme, die man verloren glaubte, wiedererlangt, *The Romance of Happy Valley* und *Scarlet Days*. Und für diese Serie von Vorführungen waren wir in der Lage, über 100 von insgesamt 450 kurzen Biograph-Filmen wiederherzustellen. Ich werde hier nur einen kurzen Bericht über einige der Entdeckungen geben, die wir machten und die neuen Fragen, die auftauchten.

Es gab zwei wesentliche Tendenzen in der Art, wie wir begannen über Griffiths Arbeit nachzudenken. Zunächst waren wir in der Vergangenheit so geblendet durch die Entdeckung, daß Griffith mehr Verdienste als jeder andere für das Erlblühen des Kinos aus seinem embryonalen Zustand zu einer Kunstform besaß, durch seine Beiträge zur Entwicklung von Schnitt und Montage, Schau-

spielstil, Dramatik, Verfolgung und Spannung, die die Basis der amerikanischen Kinokunst als Ganzes formten, so daß wir dazu neigten, den eigentlichen Mittelpunkt seiner Arbeit aus den Augen zu verlieren: seinen eigenen persönlichen Stil und Inhalt, als ob die formalen Elemente seines Werkes davon getrennt werden könnten und so viel mehr zu schätzen seien.

In der Tat wurde er oft wegen zu großer Sentimentalität, Affektiertheit und Naivität, sowie für seine Befangenheit in einer altmodischen Moral unterschätzt. Nun ist es Zeit, einen zweiten Blick zu tun. Wir fanden, daß es ein zentrales Thema in fast allen von Griffith' Arbeiten gibt: den Wert von Heim und Familie, die ständig von äußeren Kräften bedroht werden. Diese Kräfte können Eindringlinge und Diebe, in manchen spannenden Melodramen unter den Biograph-Filmen aber auch Armut, Alkoholismus, Untreue, Krieg oder sozialer Unfrieden sein. Wie auch immer die Gründe der Bedrohung des Heimes sind, es ist klar, daß die Einheit der Familie etwas beinahe Heiliges für Griffith repräsentiert und sein eigentliches Thema in allen Filmen ist, sowohl denen der Biograph-Periode als auch der späteren Spielfilme.

Zweitens: unser Interesse an Griffith' Beiträgen zur Kunst der Montage, seine Wechselschnitte von Parallelhandlungen, seine Entwicklung der Konstruktion von Filmerzählungen mittels der langen Einstellung, der halbnahen Einstellung und der Nahaufnahme hat uns veranlaßt, gewisse andere formale Aspekte, die in seiner Arbeit genauso wichtig sind zu vernachlässigen: seine Benutzung von Raum innerhalb des Bildfeldes und in der Tiefe; die wiederholte Verwendung von Kamerapositionen und Außendekors im Dienst psychologischer Absichten; und das Gefühl für Struktur, das er dem Kino brachte.

Die Biograph-Filme sind, wie wir entdeckt haben, ganz und gar nicht schwache Relikte der Vergangenheit, die nur als experimentelle Vorübungen für kommende Spielfilme zu betrachten wären. Viele von ihnen sind lebendige Werke, in sich abgeschlossen, immer noch in der Lage, uns nicht nur auf einer emotionalen Ebene zu berühren, sondern auch auf einer ästhetischen. Sie werfen ein Licht auf spätere Spielfilme. Griffith' letzten Film *The Struggle* muß man mit anderen Augen sehen, mit mehr Verständnis für seine Tugenden, nach der Erkenntnis seiner Intentionen in einer Reihe früher Biograph-Filme.

Es gibt drei Biograph-Filme, die uns besondere Aufschlüsse lieferten, einer von 1909, der andere von 1910 und der letzte von 1912. Sie enthalten keine Verfolgungen, keine schnellen Wechselschnitte zwischen parallelen Handlungslinien, keine Rettungen in letzter Minute und keine spektakulären Szenen.

Der erste ist *THE COUNTRY DOCTOR*, ein Beispiel für Griffith' Interesse am strukturellen Film. Die Idee einer kreisförmigen Struktur, bei welcher der Film durch aufeinander bezogene Einstellungen am Anfang und Ende des Filmes eingerahmt wird, zog ihn sehr an; dieses Verfahren fügt den dazwischenliegenden Einstellungen verschiedene Schichten von Bedeutung hinzu. Vielleicht stammte die Idee von der Bühnenkonvention des 'Tableaus', das das Thema zusammenfaßt, oder vom Öffnen und Schließen des Theatervorhangs, oder von der lyrischen Form, die den Refrain am Ende jedes Verses wiederholt. In Griffith' Behandlung wird daraus ein machtvolles emotionales Instrument. In einem seiner frühen Filme *The Greaser's Gauntlet*, hergestellt nur einen Monat, nachdem er im Juli 1908 mit der Regie angefangen hatte, nimmt der Held Abschied von seiner Mutter in den Sierra Madre-Bergen von Mexiko, um sein Glück in den Staaten zu machen. Nach einigen unglücklichen Abenteuern und abgesunken ins Elend, findet der Held zu seinem besseren Selbst zurück und kehrt am Ende, Jahre später, zu seiner Mutter zurück. Im wörtlichen Sinne ist es sehr unwahrscheinlich, daß sie immer noch da an der gleichen Stelle wartend vorzufinden ist, in der gleichen Haltung, wie er sie verlassen hat. Aber im strukturellen Sinn verleiht die Wiederholung der Szene dem Film erst seine Bedeutung. Am Anfang und am Ende sitzt die Mutter auf dem Gipfel eines Hügels und sieht in ein weites Tal, welches die weite Welt außerhalb der Reichweite des Heimes zu repräsentieren scheint. Der Sohn verläßt sie, um in das Tal hinabzusteigen. In der Endstellung klettert er den Hügel zu ihr hinauf und damit zum Besten in sich selbst.

Im Mai des folgenden Jahres drehte Griffith einen Film, welcher die Rahmeneinstellung noch einen Schritt an Ausdruckskraft weiterführte, *THE COUNTRY DOCTOR*. Er fängt mit einem langen, langsamen Schwenk über eine ländliche Gegend an und hält schließlich inne bei einem Bild häuslichen Glücks. Eine kleine Familie kommt aus ihrem Heim. Im Verlauf des Filmes muß der Landarzt eine schreckliche Entscheidung treffen; nämlich das Leben eines fremden Kindes zu retten, oder das seiner eigenen geliebten Tochter. Sein eigenes Kind stirbt und in der letzten Einstellung des Films schwenkt die Kamera langsam in umgekehrter Reihenfolge der Anfangseinstellung in den dunkleren Schatten des Abends. Mit diesen beiden Einstellungen, obwohl der Schwenk in seiner Ausführung etwas unbeholfen ist, vertieft Griffith die Bedeutung des Films und das Gefühl, mit welchem wir der Tragik begegnen. Die Inneneinstellungen sind genauso sorgfältig strukturiert. Nach der Anfangseinstellung fügt Griffith ein paar mehr Einstellungen hinzu, um das Gefühl der Familienidylle glücklich in ihrer engen Beziehung zur Welt der Natur um sie herum, aufzubauen. Eine dieser Einstellungen, die sehr lange auf der Leinwand gehalten wird, zeigt ein Feld hohen Grases, in welchem ganz langsam die Eltern und das Kind ins Blickfeld kommen, buchstäblich aus dem Getreide näher und näher auf die Kamera zugehend. Doch als die Krankheit zuschlägt, beschränken sich die Einstellungen auf zwei kleine Innenräume, wo die Eltern sich über die Kinder beugen, verbunden nur durch ein paar Außenaufnahmen, in denen die Personen von einem Haus zum andern eilen, was eine starke psychologische Spannung erzeugt. Es ist eine Art von Erleichterung, daß der Schwenk am Ende uns langsam fortträgt von dem tragischen Geschehen und noch einmal den Blick in den weiten Raum freigibt.

Es war im Dezember des gleichen Jahres, daß Griffith die kreisförmige Rahmenkonstruktion in einem Film benutzt, der einer seiner größten bleibt, *A CORNER IN WHEAT*. Aus dem leidenschaftlichen Aufschrei gegen soziale Ungerechtigkeit gestaltete er seinen strukturellsten Film, wo Einstellung gegen Einstellung ausgewogen wird, jede ein integraler Teil des Ganzen.

Der zweite Film, über den ich gern sprechen möchte, ist *As it is in Life*, der während der ersten Reise der Biograph-Truppe nach Kalifornien im Winter 1909 - 1910 gemacht wurde. Seine Erzählung um ein Mädchen und ihren Vater, von der Kindheit des Mädchens bis zu ihrem ersten Kind, ist umständlich und episodisch. Als der Film anfängt, ist die Frau, bzw. Mutter gerade gestorben; der hinterbliebene Vater und sein Kind sind voneinander abhängig. Der Film spielt vor ihrem Häuschen, ein Schauplatz, welcher in 12 der 31 Einstellungen auftaucht, immer mit dem gleichen Kamerastandpunkt. Wieder eine kreisförmige Struktur, da wir zu dieser Einstellung am Ende des Films zurückkehren. Dazu tauchen die anderen Schauplätze des Films — eine Taubenfarm, wo der Vater angestellt ist und wo das Bild zeitweise mit schönen Bewegungen von fliegenden Vögeln angefüllt wird, und ein romantisches Plätzchen mit einer Bank, heckenumrankt — über die Jahre hin immer wieder auf. Mit dem Ablauf der Zeit und den Ereignissen in ihrem Leben erscheinen diese eigentlich immer gleichbleibenden Schauplätze verändert, weil wir sie jedesmal mit anderen Augen sehen. Hier betont die Struktur den sich ewig erneuernden Kreislauf der Natur, Tod und Wiedergeburt. Diese wiederkehrende Verwendung der gleichen Schauplätze, des gleichen Kamerastandpunktes, während sich die Beziehung der Charaktere zueinander verändert, verleiht dem Thema eine organische Einheit und damit eine universelle Bedeutung.

Der dritte Film wurde 1912 gedreht, ein sehr gutes Jahr in Griffith' Karriere; im gleichen Jahr drehte er *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY*, *Man's Genesis*, *THE NEW YORK HAT*, *THE UNSEEN ENEMY*, *THE GIRL AND HER TRUST* und viele andere bekannte Filme. *THE PAINTED LADY* allerdings ist ein Film ganz anderer Art. Auch hier die sich wiederholenden Schauplätze und der wiederholte Kamerastandort, hier zur Erzeugung extrem hoher psychologischer Spannung. Es gibt wenig Handlung und die Einstellungen sind ziemlich lang, die Kamera bevorzugt Naheinstellungen, die Hauptlast auf die Schauspielerinnen, Blanche Sweet, abwälzend, die mit großem Können und Intensität die inneren Leiden eines einsamen Mädchens spielt. Der wiederholte Schau-

platz ist eine hölzerne Brücke, auf der das Mädchen ihrem Geliebten begegnet. Als der Geliebte einen Betrug an ihr vorbereitet, nämlich ihr Heim auszuraubern, steht er auf der Brücke, um sich zu verkleiden. Während des Einbruchs erschießt ihn das Mädchen, ohne zu wissen, wer er ist. Sie ist erschüttert, als sie entdeckt, was sie getan hat, und verliert den Verstand. Sie geht zurück zur Brücke, zu einem eingebildeten Treffen mit ihrem früheren Geliebten. Der Kamerastandort ist der gleiche wie vorher, sie steht, um ihn zu begrüßen, in der gleichen Haltung, und greift nach dem gleichen Raum, den er einst einnahm. Der Raum trägt die Funktion der greifbaren Realität ihres Geisteszustandes, er macht die Vorgänge ihres Inneren sichtbar. Kürzlich schrieb jemand über diesen Film, einige Zeit nachdem er ihn gesehen hatte, er glaube tatsächlich, den toten Geliebten dort stehen gesehen zu haben. So stark ist die Macht dieses Films. Griffith' Personen benutzen den Schauplatz nicht nur als Hintergrund für ihr Spiel, sondern als integralen Bestandteil des Dramas, der seine Bedeutung entsprechend der Handlung, die in ihm stattfindet, verändert.

Wir hoffen, daß die Restauration dieser drei Filme anderen, genau wie uns, ein ganz anderes Bild von Griffith' Arbeit vermittelt, als wir es vorher hatten, und daß sie dazu beiträgt, einige bekanntere Filme von ihm aufzuhellen.

Basierend auf einem Vortrag, der auf dem XXXI. Kongress des Internationalen Verbandes der Filmarchive, Turin 1975, gehalten wurde und in *Bianco e Nero*, Pastrone und Griffith gewidmet, herausgegeben wurde, *Pastore-Griffith, atti del symposium* (estr. de 'Bianco e Nero', XXXVI, 5/8 1975)

Biofilmographie

David Wark Griffith, geboren am 22. Januar 1875 in Lagrange, Kentucky, gestorben am 23. Juli 1948 in Hollywood.

Filme

1908: 46 Filme; 1909: 142 Filme; 1910: 97 Filme; 1911: 68 Filme; 1912: 65 Filme; 1913: 42 Filme (darunter *Judith of Bethulia*, der erste abendfüllende Film); 1914 *Home Sweet Home*, *The Avenging Conscience*, *The Birth of a Nation*; 1916 *Intolerance*; 1917 *Hearts of the World*; 1918 *The Great Love*, *The Greatest Thing in Life*, *A Romance of Happy Valley*, *The Girl Who Stayed at Home*; 1919 *Broken Blossoms*; *True-Heart Susie*; *Scarlet Days*; *The Greatest Question*; 1920 *The Idol Dancer*; *The Love Flower*, *Way Down East*; 1921 *Dream Street*; *Orphans of the Storm*; 1922 *Exciting Night*; 1923 *The White Rose*; 1924 *America, Isn't Life Wonderful?*; 1925 *Sally of the Sawdust*; 1926 *That Royal Girl*, *The Sorrows of Satan*; 1927 *Drums of Love*; 1928 *The Battle of Sexes*; 1929 *Lady of the Pavements*; 1930 *Abraham Lincoln*; 1931 *The Struggle*.

Bibliographie

Für die Inhaltsangaben und Kurztex te zu den Filmen wurden folgende Bücher verwendet:

- (1) Kemp R. Niver, *Motion Pictures from The Library of Congress Paper Print Collection 1894 - 1912*, Berkeley und Los Angeles 1967
- (2) The Museum of Modern Art (Herausgeber), *Film Notes*, New York 1969
- (3) *Bianco e Nero*, Sonderheft Griffith e Pastrone, Nr. 5/8, Rom 1975

Weitere ausgewählte Literatur:

Robert M. Henderson, D.W. Griffith, *The Years at Biograph*, New York 1970
Biograph Bulletins 1908 - 1912, Vorwort Eileen Bowser, New York 1973
Les Cahiers de la Cinémathèque, Sonderheft Griffith, Noel 1975, Nr. 17, Perpignan 1975.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
 druck: b. wollandt, berlin 30