

CinemAnalyse 2022, erster Film des Zyklus **Väter**

Donnerstag, 24.2.2022, 20.00 (Bar offen ab 19.00), Lichtspiel/Kinemathek, Sandrainstrasse 3, 3007 Bern

Einführung: Liliane Schaffner, Psychoanalyse am Werk, Musikbegleitung: W. Pipczynski

Broken Blossoms, (Deutsch: Gebrochene Blüten), USA, 1919, stumm, Länge: 90'.

Regie: D.W. Griffith, Drehbuch: D.W. Griffith, nach Thomas Burkes Geschichte *The Chink and the Girl*, Produktion: D.W. Griffith, Musik: D.W. Griffith, Kamera: G.W. Bitzer, Schnitt: James Smith and D.W. Griffith.

Besetzung: Lillian Gish (Lucy Burrows), Richard Barthelmess (Cheng Huan), Donald Crisp (Battling Burrows).

Ich habe nie wirklich Hollywood gehasst, ausser für die Behandlung von D.W. Griffith. Keine Stadt, keine Industrie, kein Beruf, keine Kunst verdankt soviel einem einzigen Mann.

Orson Welles

D.W. Griffith

«Meine früheste Kindheitserinnerung ist das Bild eines Schwertes» so Griffith. Sein Vater pflegte hin und wieder die Uniform aus dem Bürgerkrieg hervorzuholen, sie anzuziehen und mit seinem Säbel wilde Kämpfe gegen fiktive Feinde in der guten Stube aufzuführen, sehr zum Vergnügen seiner Kinder. Später trat eine andere, äusserst schmerzvolle Erinnerung in den Vordergrund: der Familienhund auf der heimatlichen Farm in Kentucky hatte ein Schaf verletzt. Sein Vater band die arme Kreatur an einem Baum fest und erschoss das Tier unverzüglich. David sei, traumatisiert, davongerannt. Diese zwei miteinander kontrastierenden Erlebnisse stehen für eine Polarität, die sich in Griffiths Persönlichkeit, seinem Leben und in seinen Filmen immer wieder manifestierte: Kampfgeist für eine «gute Sache», Risikobereitschaft und Führungsanspruch als Ideal eines männlichen romantischen Heroismus einerseits, eine ausgesprochene Empathie für das der brutalen (männlichen) Gewalt ausgesetzte, unschuldige Geschöpf andererseits. Die männlichen Figuren in seinen Filmen sind oft unreife Betrüger, sture Autoritäten oder brutale Bestien. Selten finden sich erwachsene, verantwortungsbewusste Charaktere. Begründet sich daraus seine Vorliebe für das Melodrama, die Beschäftigung mit Emotionen, mit innerseelischen Konflikten, die in seinen Filmen fast obsessive Sehnsucht nach dem Familienidyll? Sein Vater, Jacob Wark Griffith, «Roaring Jake», ein Spieler, Abenteurer, ein Trinker und Tänzer, setzte einige Male sein und das Vermögen anderer aufs Spiel. Sonntags hingegen las er im Familienkreis Shakespeare-Stücke vor. Doch richtig aufleben konnte er im Bürgerkrieg. Nach mehreren Verwundungen kehrte er 1865 auf seine Farm zurück. Von da an fristete er ein kümmerliches Leben. Nichtsdestotrotz gab David an, sein Vater sei «the one person I really loved the most in all my life. I often wondered if he cared anything about me particularly.»

1885, David ist zehnjährig, verstirbt Jake ziemlich unerwartet an einer Peritonitis. Er hinterlässt massive Schulden, die Familie muss die Farm verlassen und zieht nach Louisville. David genießt bloss eine rudimentäre Schulbildung. Er muss schon früh zum Lebensunterhalt der Familie beisteuern. 1893 findet er einen wegweisenden Hilfsjob in der Buchhandlung Flexner, wo sich die Intelligenzia der Stadt trifft. Hier findet er zu seiner Passion für Literatur und Theater. Vom Platzanweiser im Theater avanciert er

zum Schauspieler und versucht sich später als Stückeschreiber, mit mässigem Erfolg - der ganz grosse Durchbruch bleibt aus. Die anhaltende finanzielle Unsicherheit und häufig bitterste Armut treiben ihn 1907 dazu, die Erniedrigung auf sich zu nehmen, sein Glück im Filmgeschäft zu versuchen. In dieser Zeit schießen Nickelodeons, die schnell, billig und unambitiös hergestellte Kurzfilme als Massenunterhaltung anbieten, wie Pilze aus dem Boden. Dies schafft einen grossen Bedarf an Nachschub. Dank seiner langen Theatererfahrung und seinen Führungsqualitäten steigt Griffith rasch vom Schauspieler zum Regisseur und Chefproduzenten auf. In seiner 6-jährigen Tätigkeit beim Filmstudio American Biograph dreht er über 400 Filme, meist mit einer Länge von 5-14', und verbessert deren Qualität dermassen, dass erstmals von Filmkunst die Rede ist. Er geht mit seinem Kameramann Billy Bitzer eine für die Filmgeschichte legendäre kreative Partnerschaft ein. Zusammen perfektionieren und erweitern sie die technischen Möglichkeiten wie close-ups, Parallelhandlung, Kameraschwenks, Aussenaufnahmen, usw. Griffith setzt zudem erstmals erfahrene TheaterschauspielerInnen – unter anderen Mary Pickford, Mae Marsh, Lillian und Dorothy Gish, Donald Crisp, Bobby Haron, - in seinen Filmen ein, wagt sich an neue Inhalte und erfindet Erzählstrukturen, die ihre Bedeutung bis heute nicht verloren haben.

1913 gibt es inzwischen auch grössere Filmtheater für gehobene Ansprüche, das neue Medium Film hat an Prestige zugelegt. Der allgemeinen Tendenz zu längeren Filmen folgend verlässt Griffith Biograph für Mutual Films und macht sich in Hollywood an sein erstes Grossprojekt: Als Südstaatler mit selektiver Blindheit geschlagen und wohl mit dem Geist von «Roaring Jake» und dessen verklärenden Kriegserzählungen vor Augen, dreht er, basierend auf der Romanvorlage von Tom Dixons *The Clansman*, ein Monumentalwerk über den amerikanischen Bürgerkrieg. *The Birth of a Nation* mit einer Rekordlänge von drei Stunden kommt 1915 ins Kino und ruft bei seinem Erscheinen Begeisterung, aber aufgrund von rassistischen Inhalten gegen die afroamerikanische Bevölkerung und der Glorifizierung des Ku Klux Klan auch massive Proteste hervor. Griffith kontert mit dem Anspruch auf künstlerische Gestaltungsfreiheit. Nie hat er sich dafür entschuldigt. Ein Schatten, der zeitlebens an ihm hängen bleibt. Sein gesamtes Werk wird deswegen noch heute kontrovers rezipiert. Zum Beispiel wird ihm die 1938 für sein Lebenswerk verliehene Auszeichnung der Directors-Guild-of-America 1999 aberkannt. Trotzdem bleibt *The Birth of a Nation* ein Schlüsselwerk der amerikanischen und der gesamten Filmgeschichte. Die vielen technischen Innovationen und Verbesserungen wie auch die künstlerischen Höhepunkte haben bleibenden Einfluss auf die weitere Entwicklung des Films. Es ist auch finanziell das erfolgreichste Werk der Stummfilmzeit. 1916 folgt Griffiths zweites historisches Monumentalepos, *Intolerance*, noch teurer, noch grossartiger inszeniert, von der Kritik als Meisterwerk gelobt, an der Kasse jedoch ein Flop.

Zwischen 1917 und 1924 kehrt Griffith, jetzt bei Artcraft Company unter Vertrag, zurück zu kleineren und intimeren Filmen und zu dem Genre, das er in seiner Biograph Zeit entwickelt hatte: dem Melodrama. Viele Filmwissenschaftler verorten in dieser Periode den Höhepunkt seiner Karriere. Besonders herausragend sind *Broken Blossoms* (1919) und *Way Down East* (1920).

In der zweiten Hälfte der 1920-er Jahre zeigen sich erste Anzeichen für den allmählichen Niedergang. Im Zeitgeist der Roaring Twenties ändert sich der Filmgeschmack, Griffiths Melodramen gelten zunehmend als veraltet, der Sprung zum gesprochenen Film gelingt letztlich nicht. Er trifft Fehlentscheidungen, die mit bedeutenden finanziellen Verlusten einhergehen. Dazu kommt eine zunehmende Alkoholabhängigkeit. 1931 ist seine Filmkarriere zu Ende. Seine letzten 18 Jahre

verbringt er, kümmerlich wie sein Vater, in Hotels in Los Angeles. Am 23. Juli 1948 verstirbt er an einer Hirnblutung.

David Griffith war zweimal verheiratet, von 1906 – 1936 mit Linda Arvidson (die Trennung erfolgte bereits 1911) und von 1936 – 1947 mit Evelyn Baldwin. Seine wichtigste Kollegin, Arbeitspartnerin und lebenslange Gefährtin war zweifelsohne Lillian Gish, die ihn auch stets gegen Kritik in Schutz nahm.

Broken Blossoms

Mary Pickford macht Griffith auf den Erzählband *Limehouse Nights* (1916) von Thomas Burke aufmerksam, damals ein Bestseller. Die erste Geschichte, *The Chink and the Child*, wird zur Grundlage für *Broken Blossoms*. Nur 18 Tage dauern die Dreharbeiten, der Film kommt 1919 heraus, 1996 wird er in die Liste der National Congress Library aufgenommen. Die Produktionskosten sind niedrig, *Broken Blossoms* wird zu einem der grössten künstlerischen Erfolge in Griffiths Karriere. Dazu tragen die überzeugenden schauspielerischen und technischen Leistungen bei – Lillian Gishs künstlich fabriziertes Lächeln und ihre Darstellung der Todesangst sind unvergesslich. In atmosphärisch dichten Bildern wird ein dystopisches Märchen in Form einer Dreiecksgeschichte zwischen dem brutalen Preisboxer Battling Burrows (**B.B.**, Entsprechung in **Broken Blossoms**), seiner Tochter Lucy und dem sanftmütigen Chinesen Cheng Huan, der sie befreien will, erzählt. Metaphorisch verweist die Geschichte auf einen zentralen Konflikt der condition humaine.

Die Geschichte ist von Kontrasten geprägt – Gut und Böse, Sanftheit und Gewalt, Schuld und Unschuld, Ost und West, Bhuddismus und Christentum, Opium und Whisky. Der Antagonismus manifestiert sich bereits am Thema Blumen/Blüten: Lucy möchte sich, um der väterlichen Gewalt zum Trost etwas Intaktes entgegenzusetzen, eine Blume kaufen, ihre eigenen Mittel reichen jedoch nicht aus. Für Cheng bedeuten Blumen Schönheit, Harmonie, Sanftheit, er schenkt Lucy einen Strauss. Er nennt Lucy «White Blossom». Scorsese sah in Lucys und Chengs stets geknickten Körperhaltungen Bilder von gebrochenen Blüten. Als Lucy aus Chengs Haus entführt wird, ist dieser unterwegs, um Lucy einen neuen Blumenstraus zu kaufen. Auch Burrows spricht von Blumen: als sein Manager ihm das Trinken und den Besuch des Bordells verbietet, ruft er ärgerlich: »What you expect me to do – pick violets?« Die Homophonie violets-violence weist darauf hin, dass die Gewalt die einzige Dimension ist, die er kennt.

Die bedeutungsvollsten Gegensätze zeigen sich jedoch hinsichtlich der Persönlichkeiten der Protagonisten: Battling Burrows ist seinen dauernden, fast ausschliesslich aggressiven Impulsen ausgeliefert. Es gibt für ihn keine innere Distanzierungsmöglichkeit, keinen Triebaufschub, er lebt im Moment. Sein Körper steht unter Strom, er droht jederzeit zu explodieren. Er ist keinem Gesetz unterworfen, kennt als Instanz nur sich selbst. Die einzige Möglichkeit, mit seinem aggressiven Drang umzugehen, ist die Verschiebung auf Sex und Alkohol. Cheng hingegen kann seine Triebe beherrschen, sie auf «höhere Ziele» lenken wie Schönheit, Kultur, Religion. Lucys Angst vor körperlicher Nähe respektiert er. Von seinem Ziel, im Westen die Lehre Buddhas zu verbreiten, musste er enttäuscht abkommen. (Interessant die Umkehr des gängigen Themas: weisse Christen missionieren die «wilden» Fremden). Einzig an Lucy kann er eine Mission erfüllen. Lucy selbst hat keinen Subjektstatus, sie wird als Objekt des Begehrens zwischen den Männern getauscht. Sie beteiligt sich selbst an ihrer Selbstausschöpfung, als sie den Vater vom Schlagen mit den Worten abzubringen

versucht: «Don't, they'll hang you!» Nicht ihretwegen, sondern seinetwegen soll er von ihr ablassen.

Griffith hat die sexuelle Komponente der Geschichte bis auf ein Minimum auszublenden versucht. In der Vorlage von Burke trifft Cheng Lucy im Bordell, der Kuss wird ausgeführt, und Cheng tötet Burrows, indem er ihm Giftschlangen ins Bett legt, was zusätzlich zur Gewalt den sexuellen Übergriff andeutet – vielleicht wollte er das Thema der Liebe zwischen Angehörigen verschiedener Rassen nach *The Birth of a Nation* nicht nochmals antasten?

In seiner Schrift *Totem und Tabu* (1912) kommt Freud, in Anlehnung an die Darwinsche Urhorde, auf die Tötung des Urvaters, «ein gewalttätiger, eifersüchtiger Vater, der alle Weibchen (!) für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt» zu sprechen: «Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten ihn (den Vater) und machten so der Vaterhorde ein Ende. Nun setzten sie im Akte des Verzehrns die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an.» Damit die Geschichte sich nicht wiederhole, dass einer von ihnen sich erneut zum Urvater aufspiele, errichteten sie das Gesetz – das Tötungsverbot und das Inzesttabu. Dies ist der mythische Beginn der Kultur – einer unbehaglichen, wie wir wissen.