

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 29 (1987)  
**Heft:** 155

**Artikel:** Hintergrund: Intolerance von David W. Griffith : Meilenstein der Filmgeschichte  
**Autor:** Christen, Thomas  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867245>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 26.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Hintergrund: INTOLERANCE von David W. Griffith

## Meilenstein der Filmgeschichte

Was heute in Filmgeschichten und Filmlexika eine ausführliche Würdigung erfährt und vor allem in bezug auf Erzählstruktur und Montagetechnik als Meisterleistung erscheint, war zur Zeit seiner Erstaufführung ein Flop, sowohl bei der Kritik wie auch beim Publikum: *David Wark Griffiths* INTOLERANCE, ein Film, der 1916 in die Kinos gelangte. Es war eine Produktion der Superlative – in jeder Beziehung, und es stellt sich aus heutiger Sicht natürlich sogleich die Frage nach den Gründen, dass ein solcher Film überhaupt entstehen konnte, zumal zu einer Zeit, da sich in Amerika eine Filmindustrie erst zu entwickeln begann.

Der Regisseur David W. Griffith hatte in den Jahren 1908 bis 1913 Hunderte

von kürzeren Filmen realisiert und in ihnen ein Repertoire von filmsprachlichen Möglichkeiten bereitgestellt, mit denen sich das neue Medium langsam von Theater und Literatur emanzipierte. 1914 drehte er schliesslich jenen Film, der die entscheidende Voraussetzung für die Möglichkeit der Entstehung von INTOLERANCE schuf: THE BIRTH OF A NATION, ein abendfüllender Historienfilm vor dem Hintergrund des amerikanischen Bürgerkrieges. Und diesem Werk gelang etwas, was es in der Geschichte dieses noch jungen Mediums noch nie gegeben hatte: es erreichte im ersten Jahr seiner Auswertung alleine in den USA über drei Millionen Zuschauer. Ein Riesenerfolg zu einer Zeit, in der sich das Kino eben erst aus dem Umfeld von

Jahrmarkt und Tingeltangel zu lösen begann, der sich vor allem auch finanziell auszahlte und den Beteiligten, vor allem Griffith, zu den kühnsten Hoffnungen Anlass gab. Der Regisseur erhielt gleichsam freie Hand und jenen Spielraum, der es ermöglichte, dass sich aus dem anfänglich noch bescheidenen Nachfolgeprojekt im Laufe der Zeit eine wahrhafte Superproduktion entwickelte.

Während der Planungsphase von INTOLERANCE hatte Griffith ausserdem *Giovanni Pastrones* CABIRIA (1914) gesehen, und dieser Monumentalfilm, angesiedelt in der römischen Antike, muss auf ihn einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben. Vor allem die Gestaltung des Dekors in der «Baby-

lon»-Sequenz von INTOLERANCE verweist deutlich auf das italienische Vorbild. Und ein weiterer Umstand gilt es zu berücksichtigen, um das Umfeld, in dem INTOLERANCE entstanden ist, wenigstens in groben Zügen nachvollziehen zu können. Griffith hatte mit THE BIRTH OF A NATION ein sehr eigenwilliges, um nicht zu sagen einseitiges Geschichtsbild geliefert, ganz aus seiner Sicht als Südstaatler. Von der Kritik erhielt der Film nicht ungeteiltes Lob, manchen Rezensenten waren die rassistischen Untertöne sauer aufgestossen (ein Vorwurf, der dem Film bis heute anhaftet). Griffith seinerseits sah sich durch diesen Vorwurf in seiner Meinungsäusserungsfreiheit bedroht. Mit INTOLERANCE wollte er einerseits seinen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen, der Film war andererseits aber auch als Streit«schrift» gegen das gedacht, was Griffith seinerseits der Kritik zum Vorwurf machte, nämlich Intoleranz gegenüber denjenigen, die eine andere Meinung besaßen, über eine andere Sicht der Dinge verfügten.

Der triumphale finanzielle Erfolg von THE BIRTH OF A NATION führte zunächst einmal dazu, dass Budgetfragen in der Produktionsphase von INTOLERANCE nur einen geringen Stellenwert einnahmen. Zur ursprünglichen Story «*The Mother and the Law*», die den Kampf einer jungen Frau gegen die ungerechte Verurteilung ihres Geliebten zum Tode schildert, gesellten sich drei weitere Episoden, die den in der Gegenwart spielenden Hauptstrang mit historischen Begebenheiten kontrastieren sollten: der Fall Babylons 539 v. Chr., die Kreuzigung Christi und das Massaker an den Hugenotten im Frankreich des Jahres 1572 («Bartholomäusnacht»). In dieser Erweiterung zu einem Werk, das aus vier zeitlich auseinanderliegenden Ereignissen besteht, lag allerdings noch nicht das Bahnbrechende von Griffiths Konzeption, ausser dass diese epische Struktur natürlich auch ihre Auswirkung auf die Länge des Werkes zeigte, da nun gleichsam vier Filme zu einem einzigen zusammengefasst wurden. Das wirklich Neuartige, das dann Publikum wie Kritik gleichermaßen verunsicherte und das auch heute noch als «modern» erscheint, war der Entschluss des Regisseurs, die vier Episoden nicht einzeln, in sich geschlossen, nacheinander zu erzählen, sondern die zeitlich auseinanderliegenden Geschichten gleichzeitig darzustellen, sie mit den Mitteln der Montage in Beziehung zu setzen.

Griffith verglich die Struktur von INTOLERANCE mit vier Strömen, auf die der

Zuschauer vom Gipfel eines Berges hinabblickt: «Zunächst fliessen die vier Ströme, langsam und ruhig, jeder in seinem Bett. Während sie dahinfliesen, kommen sie indessen einander näher, werden immer schneller und vereinigen sich am Ende im letzten Akt zu einem mächtigen Strom von aufwühlender Emotion.» Doch dieses Nebeneinander von zeitlich Auseinanderliegendem, das dem Regisseur neben einer freien Bewegung im Raum (Parallelmontage) auch eine freie Bewegung in der Zeit ermöglichte, wie der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz treffend feststellte, stürzte damalige Zuschauer in eine völlige Konfusion. Louis Delluc, Filmkritiker, -theoretiker und später selbst Regisseur, umschrieb diese Konfusion überspitzt mit folgenden Worten: «Eine unbeschreibliche Verwirrung, in deren Verlauf Katharina de Medici die Armen New Yorks besucht, während Jesus die Kurtisanen des Königs Belsazar segnet und die Armeen des Darius die Stromschnellen von Chicago im Sturm nehmen.»

Aber nicht nur mit dieser Erzählkonzeption liess der Regisseur alles bisher Dagewesene weit hinter sich, auch der Produktionsaufwand schien förmlich zu explodieren. In INTOLERANCE gab es sechzig Hauptakteure, 18 000 Statisten kamen zum Einsatz (der grösste Teil davon in der «Babylon»-Sequenz), und Griffith beschäftigte acht Regieassistenten (darunter finden sich Namen, die später selbst in die Filmgeschichte eingehen werden wie Allan Dwan, Tod Browning und Erich von Stroheim). Die Gesamtkosten beliefen sich ungefähr auf zwei Millionen Dollar, eine Summe, deren Grösse erst richtig ersichtlich wird, wenn wir wissen, dass beispielsweise THE BIRTH OF A NATION – auch nicht gerade ein bescheidenes Werk – lediglich ein Zwanzigstel davon kostete. Für die «Babylon»-Sequenz liess Griffith ein Dekor in naturgetreuem Massstab errichten auf einem vier Hektaren grossen Stück Land mit Kulissen von über einhundert Meter Höhe.

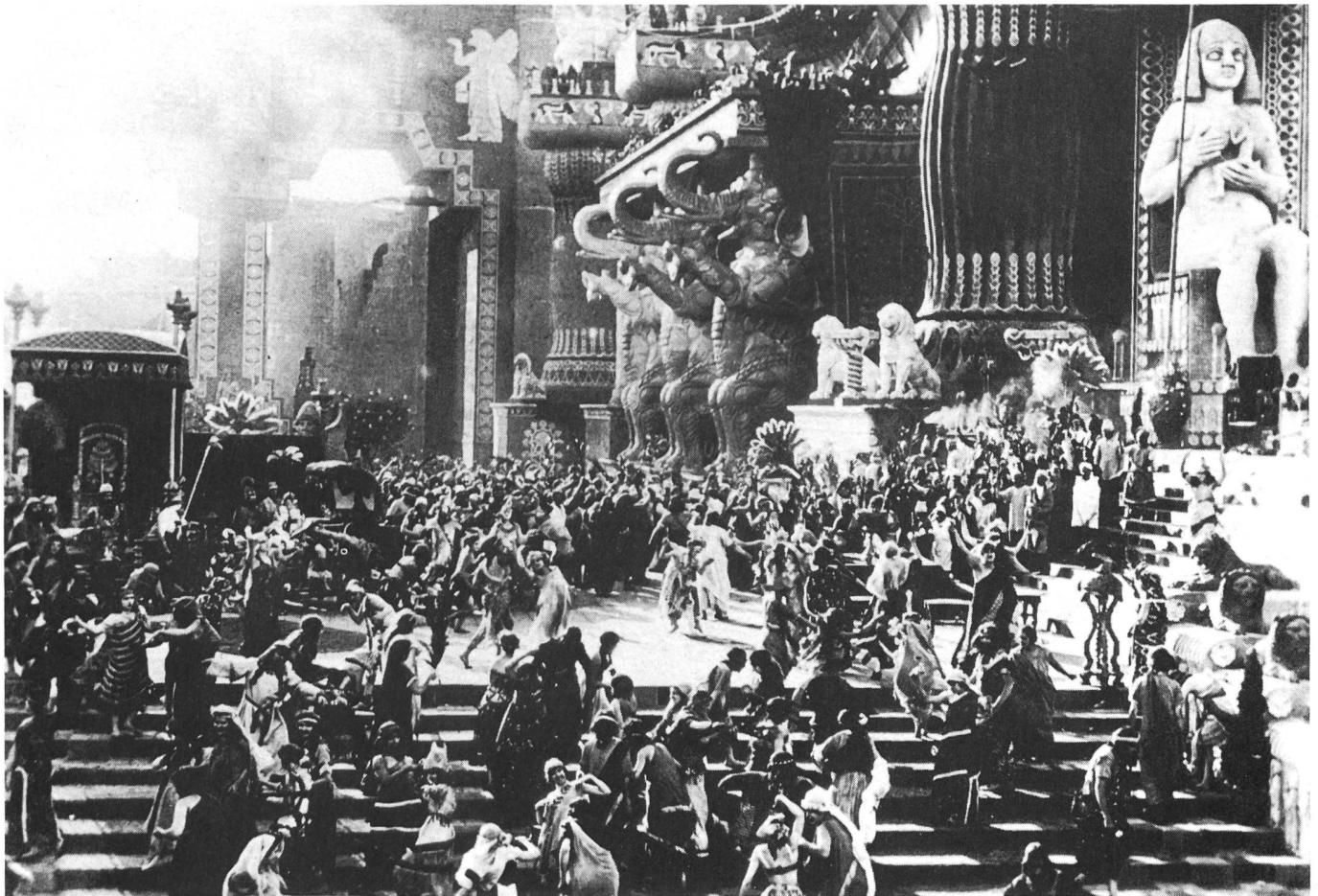
Nach vierzehn Monaten Produktionszeit schnitt Griffith eine Rohfassung von acht Stunden Dauer. Der Plan, das Werk in zwei Teilen in die Kinos zu bringen, wurde wieder fallengelassen, und so entstand eine ursprüngliche Version von dreieinhalb Stunden Spieldauer, eine Fassung, die heute nicht mehr existiert. Denn als sich herausstellte, dass diese Superproduktion sich zu einem ebenso gigantischen kommerziellen Flop entwickeln sollte, schnitt der Regisseur den Film

erneut um und reduzierte ihn schliesslich auf zwei Episoden («Gegenwart» und «Babylon»-Sequenz), wobei natürlich Rhythmus und Montagetechnik völlig verändert wurden. Was wir heute noch sehen können, ist – neben verschiedenen «Kurzfassungen» – eine zweistündige Rekonstruktion, die jedoch von der Urfassung einen recht guten Eindruck zu geben vermag.

Die Gründe für den katastrophalen Misserfolg von INTOLERANCE allein nur in seiner Erzähl- und Montagetechnik zu suchen, wäre jedoch zu simpel. Auch inhaltlich-thematische Aspekte und das zeitgenössische Umfeld müssen berücksichtigt werden. Stellte THE BIRTH OF A NATION für die noch junge Nation eine Projektionsfläche für kollektive Träume, Visionen und Vorstellungen dar, so traf dies für INTOLERANCE weniger zu. Durch den Einbezug historisch weit zurückliegender (und «ferner») Ereignisse erhielt der Film zwar eine epische Breite, zugleich aber auch eine barockartige Gelehrsamkeit. Zudem passten Griffiths Kampf gegen Intoleranz, was immer auch er darunter verstehen mochte, seine messerscharfe Trennung in Gut und Böse und vor allem die pazifistischen Töne am Ende des Films (Liebe und göttliches Wirken stoppen auf wunderbare Weise Schlachtengetümmel) recht schlecht in eine Zeit, in der Amerika gewaltige Anstrengungen unternahm, sich in den Ersten Weltkrieg einzuschalten. Griffith mag diese geänderten Zeichen der Zeit im nachhinein wohl auch verstanden haben, drehte er doch im Anschluss an INTOLERANCE den antideutschen Propagandafilm HEARTS OF THE WORLD.

In Griffiths Karriere markiert INTOLERANCE in vielerlei Hinsicht einen Wendepunkt. Nicht nur verschuldete sich der Regisseur mit diesem Werk in einer Höhe, dass er bis zu seinem Tode im Jahre 1948 nicht fähig gewesen sei, die ausstehenden finanziellen Forderungen zu erfüllen. Zum letzten Mal besass er hier als Regisseur die völlige künstlerische Freiheit und konnte ohne Rücksicht auf finanzielle Begebenheiten und Erfordernisse von Industrie und Publikum seine Vision eines Filmkunstwerkes umsetzen. INTOLERANCE stellt gleichsam so etwas wie die Summe von Griffiths Erfindungsgeist auf dem Gebiete des Films dar. Niemals mehr in seiner späteren Karriere wird er die Möglichkeit haben, sich auf filmsprachlichem Gebiet so weit auf unbekanntes, noch unerschlossenes Terrain vorzuwagen. Und mit dem Beginn des Tonfilms wird dieser Regisseur schliesslich völlig in Ver-





gessenheit geraten, gleichsam zu einer lebenden Legende, die auf eine frühere, längst der Vergangenheit angehörenden Epoche in der Geschichte Hollywoods verweist.

Allerdings blieb *INTOLERANCE* nicht ohne Folgen für die Filmgeschichte, auch wenn sich in Hollywood niemand daran machte, das von Griffith entwickelte Erzählverfahren – aus verständlichen Gründen – zu kopieren – vorläufig wenigstens. 1923 allerdings lieferte Buster Keaton mit *THE THREE AGES* eine hinreissende Parodie auf *INTOLERANCE*. Mehr Aufmerksamkeit wurde dem Film anderswo zuteil, nämlich im revolutionären Russland. Regisseure wie *Sergej Eisenstein*, *Wsewolod Pudowkin* oder *Lew Kuleschow* weisen in ihren filmtheoretischen Schriften immer wieder darauf hin, wie viel sie von Griffith gelernt hätten. Besonders Eisenstein mit seinem ausgeprägten Interesse für Montagetechniken beschäftigte sich intensiv mit *INTOLERANCE*, wobei er mehr Gefallen an Griffiths Technik als an inhaltlichen Aspekten fand.

Und *INTOLERANCE* heute? Auch siebzig Jahre nach seiner Entstehung mutet der Film streckenweise recht «modern» an, vor allem was seine formale Konzeption betrifft. Am differenzierte-

sten erscheint die Gegenwart-Episode, vor allem mit der für Griffith typischen «last minute rescue», der Rettung in letzter Minute, und der vorangehenden Montage, in der nicht nur das vergeblich scheinende Bemühen der jungen Frau, den Kopf ihres Geliebten zu retten, gezeigt wird. Parallel geschnitten sind die Vorbereitungen zur Urteilsvollstreckung im Gefängnis und die von ihrem Gewissen umhergetriebene wahre Mörderin, aber auch die drei restlichen Episodenstränge zum Zeitpunkt ihrer Klimax. All dies vereinigt sich zu einem wahrhaft mächtigen Strom von aufwühlenden Emotionen. Die Verfolgungsjagd zwischen Zug und Auto ist ausserordentlich furios gestaltet, gerade sie gibt dem Schlussteil eine grosse Dynamik, die ganz im Gegensatz steht zum relativ zähflüssigen Beginn von *INTOLERANCE*.

Die «*Babylon*»-Sequenz ist vor allem wegen des Dekors berühmt geworden und geblieben, aber auch wegen der imposanten Massenszenen, die sich zwischen den Monumentalbauten abspielen. Unklar bleibt auch heute der inhaltliche und thematische Zusammenhang zwischen diesen historischen Episoden und dem Gegenwartsstrang des Films, vor allem auch

der Bezug zur Titelgebung des Films. Griffith scheint selbst die Gefahr des Auseinanderbrechens seines Films gesehen zu haben und fügte deshalb leitmotivisch das Bild einer Frau (gespielt von Lillian Gish) ein, die die Wiege mit dem Kind schaukelt. Dieses Motiv sollte wahrscheinlich darauf hinweisen, dass es hier um eine überzeitliche, immer gleichbleibende Thematik geht. Dies steht aber in einem gewissen Gegensatz zum Beginn der Gegenwartsepisode, die sich doch recht stark an der Realität orientiert und etwa den Streik von Arbeitern, der durch den Einsatz der Nationalgarde blutig beendet wird, zeigt oder auch die Praktiken von selbsternannten Wohlfahrtsinstitutionen in einem schiefen Licht erscheinen lässt.

Ein heterogenes, ein beinahe hybrides Filmwerk, wie die Beispiele zeigen, ist *INTOLERANCE* geblieben. Es scheint bisweilen, als ob der Regisseur selbst den Überblick in der Menge von Material ein wenig verloren hätte, dass gewisse Intentionen doch im Unklaren geblieben sind. Und so teilt er ein Merkmal mit so manchem bedeutenden Werk der Filmgeschichte: grossartig, aber nicht perfekt.

Thomas Christen