



Der Blick des
Ausgeschlosse-
nen: HÆVNENS NAT
(Benjamin
Christensen,
DK 1916).

Vom Durchdringen der Räume

Aspekte der Montage in Benjamin Christensens HÆVNENS NAT

Daniel Wiegand

Die Geschichte der filmischen Montage beginnt lange vor Griffith und ist auch in der Frühzeit längst nicht nur eine amerikanische Angelegenheit. Von den drei Einstellungen in *KISS IN THE TUNNEL* (G.A. Smith, GB 1899) über frühe Verfolgungsjagden wie in *STOP THIEF* (James Williamson, GB 1901) bis hin zu den räumlichen Verschachtelungen in Krimi-Serials wie *LES VAMPIRES* (Louis Feuillade, F 1915) erprobten gerade europäische Filmemacher, wie durch die Verknüpfung einzelner Einstellungen ein filmischer Raum entstehen und dramaturgische Funktionen übernehmen kann. Auch wenn das amerikanische Kino in den 1910er Jahren von Montageformen dominiert wurde, die in Europa deutlich weniger Anwendung fanden (wie etwa die später so genannte «analytische Montage»), ist eine generelle Gegenüberstellung von Montage-orientiertem amerikanischem und *Mise en Scène*-orientiertem europäischem Kino zu oberflächlich und verstellt den Blick auf die vielfältigen Montageformen des frühen europäischen Films.¹ Beispielhaft für solche soll es hier um eine sowohl in den USA als auch in Europa populäre Gruppe von Kriminalfilmen gehen, die ich als «Haus-Thriller» bezeichnen möchte und deren Plot darauf beruht, dass Bewohner eines Hauses erst von Einbrechern bedroht und schließlich in letzter Sekunde gerettet werden.

1 Beispielhaft für eine solche Ausklammerung Europas aus der Geschichte der Montage sind die Ausführungen von Ben Brewster und Lea Jacobs: «most editing innovations started in the USA and were only slowly adopted in Europe, if at all, in the 1910s» (Brewster/Jacobs 1997, 214).

In diesen Filmen erscheint das Haus als familiär-bürgerlicher Schutzraum, der von einem gesellschaftlichen Außen(seiter) bedroht wird, wobei vor allem der Binnenstruktur des Hauses eine entscheidende Bedeutung zukommt: Neben- und übereinanderliegende Räume bilden eine Gleitzone zwischen Innen und Außen und verzögern wie eine Art Puffer das Aufeinandertreffen von Einbrechern und Hausbewohnern. Filmgestalterisches Mittel zur Darstellung dieser inneren Raumstruktur ist in all diesen Filmen die Montage. Gerade an den Haus-Thrillern wird deutlich, dass es bei filmischen Raumkonstruktionen weniger um das Entwerfen statischer Räume, sondern immer um räumliche Bewegung, d.h. um Bewegung *durch* einen filmischen Raum geht.² So wird die Anordnung der Räume oft erst dadurch verständlich, dass mit der Montage Bewegungen von Figuren durch die einzelnen Zimmer aufeinander bezogen werden. Ein Gesamtüberblick über diese Struktur wird nicht gegeben, sie entsteht erst als *Produkt der Montage* und als *Bewegungszusammenhang* in den Köpfen der Zuschauer. Kennzeichnend für die Haus-Thriller ist zudem, dass die räumlichen Verhältnisse zumeist in einem ersten Teil etabliert werden, um im anschließenden Hauptteil mit den Einbrechern und den fliehenden Hausbewohnern noch einmal durchlaufen zu werden. Mit diesem Muster von Raum-Etablierung und Nachzeichnung kann die Kenntnis der Zuschauer über die räumlichen Strukturen zur Erwartungslenkung und Spannungserzeugung genutzt werden. In *LE MÉDECIN DU CHÂTEAU* (Pathé, F 1908) etwa wissen die Zuschauer, wenn die Einbrecher ins Wohnzimmer kommen, dass Mutter und Kind im dahinter liegenden Arbeitszimmer Zuflucht gesucht haben, weil sie diese räumliche Anordnung bereits kennen gelernt haben. Ein solches «letztes Zimmer», in dem am Ende die räumlichen Bewegungen von bedrohter, bedrohender und rettender Instanz innerhalb einer Einstellung zusammenfließen, bildete in vielen Haus-Thrillern eine Art Fluchtpunkt der filmischen Gesamtbewegung.³

In diesem Aufsatz soll näher betrachtet werden, wie Benjamin Christensen mit seinem Film *HÆVNENS NAT* (*DIE NACHT DER RACHE*, DK 1916)⁴ einerseits an diese Montagetradition der Haus-Thriller anknüpft, andererseits über das Genre hinausgeht. Zwei Punkte stehen

2 Erwin Panofsky spricht bei diesem Spezifikum des Films von der «Dynamisierung des Raumes» (Panofsky 1993 [1936/1947], 22).

3 Hans J. Wulff spricht in diesem Zusammenhang auch im ideologischen Sinne von einem «innersten Raum» oder einer «letzten Schutzkammer» (Wulff 1992, 111).

4 Hier analysiert wird die auf DVD vorliegende Fassung mit dem englischen Titel *BLIND JUSTICE*.

dabei im Vordergrund: Zum einen soll deutlich werden, wie Christensen das Thema der Raumkonstruktion durch spezifische filmische Inszenierungsweisen bewusst in den Vordergrund rückt, indem er mit den genrespezifischen Erwartungen der Zuschauer an eben diese Raumkonstruktion bricht. Zum anderen soll aufgezeigt werden, wie Christensen die Bewegung durch den filmischen Raum so gestaltet, dass sie von den Zuschauern nicht nur als Bestandteil einer Krimi-Dramaturgie (wie bei Haus-Thrillern üblich), sondern auch aus einer melodramatischen Perspektive erlebt werden kann.

Christensen setzte sich in *HÆVNENS NAT* selbstbewusst als Regisseur in Szene, d.h. als derjenige, der für die filmische Gestaltung verantwortlich zeichnet. Dies war möglich, weil er sich bereits durch seinen ersten Film *DET HEMMELIGHEDSFULDE X* [Das geheimnisvolle X] (DK 1914) den Ruf eines «Künstlers» erworben hatte – und zwar nicht etwa aufgrund einer literarischen Vorlage, sondern allein aufgrund der von ihm vorgenommenen filmischen Gestaltung. So schrieb ein Kritiker im *New York Dramatic Mirror* 1914 über sein Regiedebüt: «viewing the picture you are held in the grasp of a master director's art» (zit.n. Mottram 1988, 112). Ein anderer bezeichnete Christensen als «an artist who can do things with and on the screen the like of which has heretofore been almost unknown» (zit.n. *ibid.*). Auch Christensen selbst sprach vom Filmregisseur als «Künstler» und plädierte mehrfach für die Personalunion von Regisseur und Drehbuchautor (vgl. Mottram 1988, 111; Tybjerg 1994, 108; Dreyer 1922, 33).

In *HÆVNENS NAT*, Christensens zweitem Film, wurde das Sichtbarmachen des Regisseurs dann zum wesentlichen Bestandteil. Wie auch im Film zuvor verkörperte Christensen selbst die Hauptfigur, war aber in einem zeitgenössischen Programmheft nicht in der Filmrolle, sondern als er selbst im Portrait abgebildet (vgl. Tybjerg 1994, 108). Dem eigentlichen Film ist ein Prolog vorangestellt, in dem Christensen zunächst im Zwischentitel als Autor, Produzent und Hauptdarsteller vorgestellt wird (mit Verweis auf seinen ersten Film) und anschließend an einem Modellhaus bei Vorbereitungen zum Filmdreh zu sehen ist. Christensen knüpft damit an eine bestehende Tradition im europäischen Autorenfilm an: Autothematische Prologe gewährten den Zuschauern oftmals Einblick in filmische Produktionsabläufe und stellten durch die Präsentation von «Filmautoren» bei der Arbeit «künstlerischen Wert» und Produktionsaufwand gleichermaßen demonstrativ zur Schau (vgl. Schweinitz 2003). Während die meisten autothematischen Prologe vom Rest des Films deutlich abgetrennt waren, stellt *HÆVNENS NAT* jedoch eine organische Verbindung zwischen Prolog



1-2

und restlichem Film her. Noch bevor Christensen und seine Hauptdarstellerin Kristine Sanders ins Bild kommen, ist der Prolog weniger als Atelierbesuch, denn als spannender Filmanfang inszeniert. Das Modellhaus wird zwar als solches in einem Zwischentitel eingeführt («A model of Dr. West's villa where the important scenes are enacted»), von ihm sind aber zunächst nur die von innen hell erleuchteten Fenster zu sehen, erst aus größerer Entfernung, dann von Nahem (vgl. Abb. 1). Wenn das Haus schließlich um die eigene Achse rotiert, entsteht beinahe der Eindruck, die Kamera umkreise von oben eine tatsächliche Villa bei Nacht. Damit führt der Prolog bereits in die Stimmung des Films ein, stellt zwei für die spätere Filmerzählung entscheidende Bewegungsprinzipien vor – Annäherung und Umkreisung – und bezieht diese auf das Haus als filmischen Handlungsort.

Jetzt erst kommt Christensen ins Bild, nimmt das Dach des Hauses ab, deutet auf einzelne Bereiche im Haus (Abb. 2) und sieht sich zusammen mit Sanders dessen Grundrissplan an. Die Annäherung an das Modellhaus wird damit gleichsam über die Person des Regisseurs in das Innere des Hauses hinein verlängert und die eingeführten Prinzipien von Annäherung und Umkreisung auch auf dessen räumliche Innenstruktur bezogen. Der Prolog verweist so bereits implizit auf die Tradition der Haus-Thriller und ihre Montageformen der Annäherung und räumlichen Durchdringung eines Hauses. Indem Christensen hier jedoch als Regisseur in Erscheinung tritt und die räumlichen Verhältnisse erklärt, die *im* Film üblicherweise erst durch die Montage konstruiert werden, inszeniert er sich gleichsam als «Herr der Montage», als allwissende filmische Erzählinstanz, die frei darüber verfügen kann, was sie den Zuschauern zeigt und was sie ihnen vorenthält. So bleibt die Aufsicht auf das Modellhaus und eine Einsicht in den Lageplan letztlich nur Christensen und seiner Schauspielerin vorbehalten.

Was er Sanders genau zeigt, worüber sie so lauthals lachen und wozu das Modell dienen soll, bleibt unklar. Die Schauspielerin wird als einzige in den «Plan» des Regisseurs eingeweiht und darf den privilegierten Blick einnehmen, der den Zuschauern verwehrt bleibt.

Wie viel dieser autothematische Prolog bereits mit der Erzählung des Films zu tun hat, wird in den folgenden Einstellungen deutlich. Die Kamera befindet sich nun *innerhalb* eines Hauses, in dem eine Sylvesterfeier stattfindet. (Verwirrenderweise handelt es sich aber noch nicht um die Villa des Dr. West aus dem Prolog; diese taucht erst im zweiten Teil des Films wieder auf.) Mit einer Formulierung, die starke Assoziationen an den Prolog weckt, führt ein Zwischentitel den Außenraum vor der Villa ein: «--- but in the moonlit park a ragged figure crept stealthily towards the lighted windows». Es folgt eine Sequenz von drei relativ kurzen Einstellungen, in denen Christensen als der aus dem Gefängnis entflohene Strong John jeweils von rechts nach links den Bildraum durchquert, bis er am Haus angelangt und dann in dieses eindringt. Der sich annähernde Kamerablick auf das Modellhaus wird so zu einer Montage-Bewegung durch den filmischen Raum, ebenso wie sich der Filmemacher Christensen in die filmische Figur des Einbrechers Strong John verwandelt hat.

Die räumliche Bewegung auf das Haus zu und in das Haus hinein ist selbst hochgradig ambivalent. Einerseits hat sie etwas Bedrohliches: Strong Johns wilder Gesichtsausdruck, seine starke physische Bildpräsenz bilden einen Kontrast zur Inszenierung des bürgerlich-familiären Gemeinschaftsraums im Salon der Villa und passen zum unheilvollen 12-Uhr-Schlag, der Johns Auftritt anzukündigen scheint. Andererseits verkehrt Christensen den Krimi-Aspekt des Films von Anfang an dadurch in sein Gegenteil, dass Strong John ein kleines Baby trägt. Der Eindringling wird so zum Schutzsuchenden, und die filmische Annäherung an das Haus kann aus zwei verschiedenen Perspektiven erlebt werden: aus der Sicht derer, die sich darin aufhalten, oder aus der Sicht des Eindringenden/Ausgeschlossenen. Im ersten Fall erscheint sie als Bedrohung, im zweiten als Suche nach Hilfe und Teilhabe an Gemeinschaft und Gesellschaft. Diese Doppelperspektive bewirkt, dass der Film einerseits auf die Krimi-Tradition der Haus-Thriller aufbauen kann und sich andererseits als (männliches) Melodrama erleben lässt.

Christensen greift nun auf das für die Haus-Thriller konstitutive Muster von Raum-Etablierung und anschließender Nachzeichnung zurück, weicht aber an entscheidender Stelle von der etablierten Raumstruktur ab. Er konstruiert zunächst eine Nachbarschaft von zwei Räumen innerhalb der Villa: einem Stück Korridor und dem Zimmer



3-4

von Ann, von der sich John Hilfe für sein Kind erhofft. Anns Zimmer wird dabei, wieder in der Tradition der Haus-Thriller, als ein letztes Zimmer etabliert, das am Ende einer Reihe von Räumen liegt, selbst aber nicht mehr weiterführt. Wenn Ann sich in der Nacht in diesem Zimmer einschließt und John mit einer Lampe in den dunklen Korridor tritt, können die Zuschauer nur annehmen, dass John versuchen wird, durch diese Tür zu ihr zu dringen.

Im Folgenden bricht Christensen diese etablierte Raumstruktur des Nebeneinander auf: John verlässt den Bildkader eben nicht durch die Tür, sondern links vorne ins Off. Über einen Spiegel im rechten Bildbereich ist zu erkennen, wie er durch eine bisher nicht sichtbare Glastür geht und – wieder nach links – aus der inneren Rahmung des Spiegels hinaustritt. Zum ersten Mal im Film wird damit auch der Raum *außerhalb* der Rahmung, genauer gesagt: hinter der Kamera, sichtbar gemacht und in den Bildraum mit einbezogen.⁵ Ganz ähnlich verfährt die nächste Einstellung: Ann tritt langsam auf die Kamera zu, als habe sie etwas gehört, und schaut rechts hinter die Kamera (Abb. 3), bevor sie abrupt aufschreiend ihre Arme in die Höhe wirft. Während sie panisch versucht, die Zimmertür zu öffnen, fährt die Kamera langsam zurück und erschließt so visuell einen Teil der Hausarchitektur, der bisher verborgen war, weil er *hinter* der Kamera lag.⁶ Erst jetzt wird die vergitterte Glastür sichtbar, die sich zwischen Kamera und Zimmer befindet; John tritt von rechts unten ins Bild und durch die Glastür in Anns Zimmer (Abb. 4).

5 Das Hereinholen des *hors-champ* ins filmische Bild mittels Spiegel war im dänischen Film der Zehner Jahre eine häufig verwendete Bildstrategie; vgl. Bordwell 2010.

6 Ähnlich wie in *HÆVNENS NAT* enthüllt bereits 1911 in *L'ÉPOUVANTE* (Albert Capellani, F) eine Rückfahrt den unter dem Bett liegenden Einbrecher und dramatisiert so die allmähliche Ahnung der Frau *im* Bett, dass sie nicht allein im Zimmer ist.

Die Kamerafahrt enthüllt mithin zwei bislang unbekannte architektonische Details des Hauses: Erstens wird deutlich, dass es in Anns Zimmer überhaupt eine weitere Tür gibt, die mehr oder weniger dort positioniert ist, wo sich die Kamera vorher befunden hatte. Der Raum vor der Glastür, durch den John nun ins Zimmer tritt, muss folglich die ganze Zeit hinter der Kamera und den Zuschauern gelegen haben. Auf ein Publikum, das noch nicht gewohnt war, bei Innenaufnahmen einen filmischen Raum hinter der Kamera zu vermuten,⁷ muss diese Blickfelderweiterung ähnlich überraschend gewirkt haben wie auf Ann, die diesen Raum ebenfalls erst jetzt wahrzunehmen scheint. Zweitens deckt die Kamerafahrt die Möglichkeit auf, vom Korridor bis zur Glastür zu gelangen und Anns Zimmer somit kreisförmig zu umgehen. Dies wird erst durch Bewegungs- und Blickanschlüsse in der Montage deutlich (John verlässt die Rahmung des Spiegels nach links, Ann blickt nach rechts, John betritt die Einstellung von rechts). Auch wenn die Verknüpfung von Einstellungen mittels Bewegungsanschlüssen 1916 nicht ungewöhnlich war, scheint mir hier besonders zu sein, dass sich dieser Anschluss gewissermaßen *im Rücken der Zuschauer* vollzieht, erst sichtbar gemacht durch einen ins Off gerichteten Spiegel und eine Wegfahrt der Kamera. Christensen konnte diese Anschlussmontage im Off gezielt als filmischen Überraschungseffekt nutzen, weil der Einbezug des Raums hinter der Kamera bei Innenaufnahmen in dieser Zeit nicht selbstverständlich war und weil der Kamerastandpunkt eher selten als Teil des Handlungsraums genutzt wurde. Aus dem Raum-Suspense der Haus-Thriller wird so ein *räumlicher Überraschungseffekt*, durch den Christensen radikal mit den zeitgenössischen Erwartungen an filmische Konstruktionen von Innenräumen bricht. Der Schock Anns kann sich daher leicht auf die Zuschauer übertragen: Wenn sich der Bewegungsanschluss in deren Rücken vollzieht, dann werden auch sie von Strong John umkreist. Christensens im Prolog begonnene Selbst-Inszenierung als Herrscher über den filmischen Raum wird hier gleichsam *im Film* selbst wirksam. Es ist, als gebe der Regisseur durch die Kamerafahrt einen Teil des zuvor von ihm gehüteten Geheimnisses preis, als erweitere er eigenmächtig den Handlungsraum, um als die fiktionale Figur, die er gleichzeitig verkörpert, selbst in diesen einzudringen.⁸

7 Vgl. die Diskussion der «Locus-Einstellung» und des Kamerastandortes im frühen Kino in Wulff (1992, 93ff).

8 Zu weiteren Aspekten dieser Rückfahrt vgl. Olsen (1986, 88).



5-8

Ein Vergleich mit einer späteren Sequenz des Films soll die zentrale Bedeutung der filmischen Raumkonstruktion für HÆVNENS NAT weiter verdeutlichen. John ist von den Bewohnern des Hauses überwältigt worden und muss zurück ins Gefängnis. Nach einem elliptischen Sprung über 14 Jahren hinweg versucht er abermals, zu Ann zu gelangen – diesmal offenbar mit dem Ziel, sich an ihr zu rächen, weil er glaubt, sie habe ihn damals verraten. Die Zuschauer wissen allerdings, dass dies nicht so war und Ann in der Zwischenzeit fürsorglich Johns Kind großgezogen hat.

Die Situation der vorherigen Sequenz wiederholt sich: Wieder befindet sich Ann in einem verschlossenen Zimmer (diesmal dem Kinderzimmer), wieder versucht John einzudringen (Abb. 5 u. 6). Hinter dem Kinderzimmer befindet sich ein Salon, in den Ann flüchtet (Abb. 7). Erneut wendet John seine Strategie der Umkreisung an: Er umgeht das Kinderzimmer über eine Art Wintergarten und kann so von einer anderen Seite als ursprünglich erwartet in den Salon gelangen. Chri-

stensen dreht die räumliche Organisation der Szene jedoch um 180 Grad und erreicht so einen vollkommen anderen Effekt. Die Türen, durch die John geht, befinden sich diesmal nicht *hinter* der Kamera, sondern sind die ganze Zeit über im Bildhintergrund sichtbar (Abb. 6 u. 7). Johns umkreisende Bewegung, vermittelt durch Bewegungsanschlüsse, spielt sich so nicht mehr überraschend im Rücken der Zuschauer, sondern in der Bildtiefe ab: John verlässt das Bild im Bildhintergrund nach links (Abb. 8) und taucht in einer späteren Einstellung von rechts wieder auf (Abb. 10). Die Möglichkeit dieses ‹zweiten Weges› wurde diesmal nicht geheim gehalten, sondern bereits zuvor von einer Haushälterin vorgeführt und ist den Zuschauern somit bekannt.⁹ Doch nicht nur die Zuschauer wissen nun um die räumlichen Gegebenheiten, auch Ann hat den gesamten Raum im Blick: Nachdem sie vom Kinderzimmer in den Salon geflüchtet ist, schließt sie wohlweislich die Glastür zum Wintergarten, als erinnere sie sich an die frühere böse Überraschung. Auch das Zusammentreffen der beiden im Salon ist komplementär zur Anfangsszene konstruiert. Anns erschrockener Blick richtet sich diesmal nicht ins Off hinter der Kamera, sondern in die Bildtiefe (Abb. 9); nicht eine Wegfahrt zeigt John, sondern ein Heranschnitt an die Tür zum Wintergarten (Abb. 10). Zwar inszeniert Christensen erneut durch eine Kamerabewegung einen räumlichen Überraschungseffekt, dieser zeigt nun aber Ann und nicht John als überlegen: Wenn der Salon nach dem Heranschnitt auf John wieder in der Totalen erscheint, ist Ann unerwartet verschwunden (Abb. 11), erst ein Kameraschwenk enthüllt, dass sie sich, für John nicht sichtbar, hinter dem Kamin im Bildvordergrund versteckt hält (Abb. 12). Die Gegenüberstellung der beiden Sequenzen innerhalb des Films mutet fast schon wie ein Lehrstück in Montage an: Bei gleicher profilmischer Ausgangssituation führt Christensen zwei unterschiedliche Verfahren

9 Hier muss einschränkend angeführt werden, dass in der hier gesichteten Fassung entscheidende Abschnitte des Films spiegelverkehrt sind, so dass die Raumkonstruktion der Villa an diesen Stellen recht undurchsichtig wird. Da die englischen Zwischentitel an diesen Stellen nicht spiegelverkehrt sind, ist zu vermuten, dass bereits vor dem Erstellen der englischsprachigen Schnittfassung eine Rolle des Films aus Versehen spiegelverkehrt kopiert wurde. In der jetzt vorliegenden Fassung betrifft dies im Wesentlichen eine Sequenz, in der Ann und ihr Mann zusammen alle Räume des Hauses durchlaufen und Versteck spielen. Die Etablierung der Raumstruktur funktioniert aufs Ganze gesehen auch in dieser Fassung dennoch: Ab einem gewissen Punkt (sobald der Diener die Lichter in den Korridoren löscht) sind auch hier die Einstellungen wieder richtig, und die Raumstruktur wird so vorgestellt, wie sie dann im Showdown wieder auftaucht.



9-12

filmischer Raumkonstruktion vor und zeigt sich in dieser Sequenz einmal mehr als geschickter Manipulator des filmischen Raums.

Auch bei diesem zweiten Einbruch wird John überwältigt – schlussendlich gar von einem zu Hilfe eilenden Polizisten tödlich verwundet. Gleichzeitig erweist sich in einem Sub-Plot seine Unschuld. In der letzten Einstellung liegt der sterbende John in dem für ihn zuvor unerreichbaren Kinderzimmer, das er in der beschriebenen Sequenz räumlich umkreist hatte. Ann und ihre Familie, zu der auch Johns Kind gehört, sind bei ihm und halten ihm die Hand, jetzt um seine Unschuld wissend. Die Bewegungsformen des Eindringens und Umkreisens finden in diesem versöhnlichen und vollkommen statisch inszenierten Schluss-Tableau ihren Endpunkt. Angesichts dieses Familienidylls erscheinen Johns Einbrüche nicht mehr nur im Lichte der Thriller-Dramaturgie, sondern retrospektiv als Ausdruck eines Sehns nach familiärer Gemeinschaft. An seinem Ende wird der Film noch einmal zum Melodram oder, wie Heide Schlüpmann es nennt, zum «männlichen Trauerspiel» (Schlüpmann 1986, 26).

HÆVNENS NAT ist ein vielschichtiger Film; das komplexe Spiel mit filmischen Räumen erschöpft sich nicht in den hier erläuterten Beispielen. Doch zeigt sich an ihnen bereits, wie durchdacht Christensens Umgang mit dem filmischen Raum war. Vor dem Hintergrund einer dem Publikum vertrauten Tradition der genrebezogenen filmischen Raumdarstellung konnte er mit den Erwartungen der Zuschauer spielen und sich als die dafür verantwortliche Instanz inszenieren. Die Präsenz dieser Instanz wird im Prolog ostentativ in Szene gesetzt, schreibt sich dem Film an bestimmten Stellen aber auch selbst ein. Zudem führt Christensen vor, wie durch eine Genre-Hybridisierung dieselbe räumliche Bewegung unterschiedliche Zuschauerhaltungen provozieren kann. Sein Film ist mithin ein Beispiel für einen reflektierten, selbstbewussten und bisweilen «durchtriebenen» Umgang mit filmischer Montage im europäischen Kino der 1910er Jahre.

Literatur

- Bordwell, David (2010) Nordisk and the Tableau Aesthetic. [<http://www.davidbordwell.net/essays/nordisk.php> (letzter Zugriff am 17.03.2011)].
- Brewster, Ben/Jacobs, Lea (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press.
- Dreyer, Carl Theodor (1973) New Ideas about the Film: Benjamin Christensen and His Ideas [dän. 1922]. In: *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's Writings about the Film (Om Filmen)*. Hg. v. Donald Skoller. New York: Dutton, S. 21–35.
- Mottram, Ron (1988) *The Danish Cinema Before Dreyer*. Metuchen, NJ/London: Scarecrow.
- Olsen, Jan Ib (1986) Lettura di HÆVNENS NAT (Benjamin Christensen 1915). In: *Schiave bianche allo specchio: le origini del cinema in Scandinavia*. Hg. v. Paolo Cherchi Usai. Pordenone: Edizione Studio Tesi, S. 85–101.
- Panofsky, Erwin (1993) Stil und Medium im Film [engl. 1936/47]. In: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers und Stil und Medium im Film*. Hg. v. Helga & Ulrich Rauff. Frankfurt a.M./New York: Campus / Paris: Edition de la Fondation Maison des Sciences, S.17–52.
- Schlüpmann, Heide (1986) Im Gegensinn der Worte. In: *Frauen und Film*, 41, S. 17–31.
- Schweinitz, Jörg (2003) Die rauchende Wanda: Visuelle Prologe im frühen Film. In: *Montage AV* 12,2, S. 103–118.
- Tybjerg, Casper (1994) Schatten vom Meister: Benjamin Christensen in Deutschland. In: *Schwarzer Traum und Weiße Sklavin. Deutsch-Dänische Film-*

beziehungen. Hg. v. Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen & Jörg Schöning. München: Edition Text und Kritik, S. 105–117.

Wulff, Hans J. (1992) Raum und Handlung: Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths *A WOMAN SCORNED*. In: *Montage AV* 1,1, S. 91–112.