

Russell Merritt

## »Bloody Ludlow« auf der Leinwand. Arbeitskämpfe im amerikanischen Kino vor dem Ersten Weltkrieg

1997

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15884>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Merritt, Russell: »Bloody Ludlow« auf der Leinwand. Arbeitskämpfe im amerikanischen Kino vor dem Ersten Weltkrieg. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Aktualitäten*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1997 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6), S. 135–142. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15884>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

## »Bloody Ludlow« auf der Leinwand

### Arbeitskämpfe im amerikanischen Kino vor dem Ersten Weltkrieg

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, in deren Verlauf es zu mehreren blutigen Streiks kam, drohten Arbeitskämpfe in den Vereinigten Staaten zu einem der schwierigsten Probleme der Zeit zu werden. Schon für die Zeitgenossen stellte die Arbeitsniederlegung 1913 bei Rockefellers Colorado Fuel and Iron Company, die mit dem sogenannten Ludlow-Massaker endete, einen Höhepunkt dieser Auseinandersetzungen dar: die fürchterlichste Schlacht in einer Ära rücksichtslos geführter Privatkriege. Schon vor den Ereignissen von Ludlow erregten die Vorgänge im Kohlenrevier Colorados landesweit Interesse. Als Gegenstand zweier vom Kongreß durchgeführter Untersuchungen blieb Ludlow noch zwei Jahre lang in den amerikanischen Schlagzeilen. Massenblätter wie politische Magazine beschrieben und analysierten den Ausstand in allen Einzelheiten und Upton Sinclair verarbeitete ihn in seinem Bestseller *King Coal* von 1917. Außerdem lieferten Rockefeller und die streikenden Arbeiter die Vorlage für so unterschiedliche Filme wie William Bradys *THE DOLLAR MARK* (1914), die Selig-Produktion *LILY OF THE VALLEY* (1914), Griffiths *INTOLERANCE* (1916) und William DeMilles *THE BLACKLIST* (1916). Ludlow war darüber hinaus eine Schule für Korrespondenten und Kameraleute wie John Reed, Walter Lippmann und Victor Milner, der den Ort geradezu als Kriegsschauplatz erinnert: »Es sah wirklich aus wie ein Schlachtfeld; Züge wurden mit Sandsäcken bestückt und jedermann war bis an die Zähne bewaffnet.«<sup>1</sup> Das Massaker selbst ging auch über Protestlieder und Folksongs in die amerikanische Folklore ein. Noch vor dem Kriegseintritt der USA erschienen so anlässlich von Streiks wie dem in Ludlow die ersten Kampfaufnahmen amerikanischer Soldaten in der Presse – fotografiert im eigenen Land.

Der Krieg im Kohlenrevier begann am 13. September 1913, als man zum Streik aufrief, um Forderungen der Arbeiter durchzusetzen und die Colorado Fuel and Iron Company zu zwingen, die Gewerkschaft United Mine Workers of America anzuerkennen.<sup>2</sup> An diesem Tag zogen 13 000 Minenarbeiter mit ihren Familien aus den firmeneigenen Häusern in eilig improvisierte Zeltlager, die man auf von der Gewerkschaft gemietetem Land errichtet hatte. Der Streik zog sich immer länger in den strengen Winter Colorados hinein. Es kam zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, und es gab die ersten Toten. Das Wachpersonal wurde durch Detektive von Felts-Braun verstärkt und mit gepanzerten Fahrzeugen sowie vier Maschinengewehren aufgerüstet. Ende Ok-

tober entsandte der Gouverneur die Colorado National Guard, welche jedoch nicht mehr in der Lage war, die beiden Seiten zu entwaffnen.

Das Mißtrauen der Arbeiter gegenüber der National Guard schlug in offene Feindschaft um, als die Truppen herangezogen wurden, um Streikbrecher zu schützen. Am 20. April 1914 kulminierten die gelegentlichen Gewalttätigkeiten in einem ganztägigen Gefecht zwischen Arbeitern und Miliz. Im Laufe der Kampfhandlungen und im Zuge der darauffolgenden zahlreichen Ausschreitungen verloren 24 Männer, Frauen und Kinder ihr Leben. Zwei Frauen und elf Kinder starben in einem der Zelte. Sie wollten sich vor dem Maschinengewehrfeuer in Sicherheit bringen und erstickten, als die Gardisten das Lager in Ludlow in Brand steckten. Dem Druck aus allen Bevölkerungsschichten nachgebend, schickte Präsident Wilson Ende April die U.S. Army widerstrebend in das Streikgebiet. Erst mit der Ankunft der Soldaten konnte die Ordnung wiederhergestellt werden.

Schon zu Beginn des Streiks war man in Washington und im übrigen Land der Meinung, daß die Hauptverantwortlichkeit für den Arbeitskampf und die entsetzliche Gewalt bei den Rockefellers lag. Der anfängliche Eindruck wurde zur historischen Gewißheit, als Jahre später die U.S. Commission on Industrial Relations zur Untersuchung gewalttätiger Auseinandersetzungen in der Wirtschaft gebildet wurde, vor der auch John D. Rockefeller Jr. erschien. Obwohl die Kommission eine Reihe führender Industriekapitäne wie Andrew Carnegie, J. Pierpont Morgan, August Belmont und Henry Ford vernahm, wurde niemand so scharf und feindselig verhört wie Rockefeller. Die anderen sagten vor der Kommission aus, der junge Rockefeller dagegen wurde geradezu vor Gericht gestellt. Von Bergleuten wie Sozialarbeitern hatte die Kommission von den erbärmlichen Arbeitsbedingungen in den Minen, den skandalösen Sicherheitsmaßnahmen bei CF&I sowie den primitiven Wohnverhältnissen gehört. Rockefellers Aussage zeugte von der vollständigen Unwissenheit der Eigentümer. Er sagte aus, daß er keinerlei Ahnung von den Lebensumständen in den CF&I Camps habe. Später gab er zu, ebensowenig über die gewerkschaftliche Organisation oder die United Mine Workers zu wissen. Er behauptete, sich in allem auf die über dreitausend Kilometer entfernten örtlichen Verantwortlichen zu verlassen, die völlige Handlungsfreiheit hätten. Seine Unwissenheit schloß allerdings nicht aus, daß er hinsichtlich der gewerkschaftlichen Organisation überhaupt eine eindeutige Haltung einnahm. Was die Arbeiter und die Gegebenheiten in den Minen anging, mochte er uninformiert sein; zum Thema der kollektiven Interessensvertretung vertrat er seine Meinung mit Nachdruck:

*Rockefeller:* Als Eigentümer ist unser Interesse an den arbeitenden Männern so groß, so tief, so eingehend, daß wir bereit sind, lieber jeden Cent, den wir in das Unternehmen stecken, zu verlieren, als daß die Leute, die wir eingestellt haben, [eine gewerkschaftliche Vertretung] aufgezwungen bekommen, die sie nicht wollen und bei der weder sie noch wir irgendeinen Nutzen sehen.

*Vorsitzender Frank Walsh:* Und Sie sind bereit, in dieser Weise fortzufahren und die Toten in Kauf zu nehmen – Männer auf beiden Seiten verlieren ihr Leben, große Summen Geldes werden eingesetzt, es kommt zu Arbeitsniederlegungen –, anstatt hinzugehen und zu sehen, ob Sie etwas tun können, um die Angelegenheit dort zu befrieden?

*Rockefeller:* Wie ich es sehe, Herr Vorsitzender, gibt es nur eine Sache, die man gegenwärtig tun könnte, um den Streik zu beenden, und das wäre, die gewerkschaftliche Organisation in den Camps zuzulassen; doch unser Interesse an den Arbeitern ist so groß, und wir sind so sehr davon überzeugt, daß dieses Interesse es verlangt, daß die Camps frei und offen bleiben, daß wir vorhaben, uns um jeden Preis an die Seite der Beamten zu stellen. Eben das ist unsere Haltung.

*Walsh:* Und Sie werden dies tun, auch wenn es Sie all Ihren Besitz kostet und alle Ihre Angestellten getötet werden.

*Rockefeller:* Es handelt sich hier um ein bedeutendes Prinzip.<sup>3</sup>

Was die Öffentlichkeit aber insbesondere gegen den jungen Rockefeller aufbrachte, war die Tatsache, daß er, während er seinen eigenen Arbeitern gegenüber mit völliger Ignoranz und Scheinheiligkeit auftrat, Steuervergünstigungen für wohlthätige Stiftungen beanspruchte, die er aus den enormen Profiten seiner Unternehmen finanzierte. Seine Kritiker betonten denn auch, daß die amerikanischen Arbeiter von Rockefellers publikumswirksam angekündigten Hilfsprogrammen für Bedürftige systematisch ausgeschlossen würden. Das Bild des verwöhnten Jünglings, der aus seinen eigenen Arbeitern Geld für verblasene Wohltätigkeitsprojekte preßt, wurde zum festen Bestandteil der Ludlow Saga. John R. Lawson, der örtliche Vorsitzende der United Mine Workers, gab mit seiner Aussage vor der Kommission den entscheidenden Ausschlag:

Ich saß in diesem Raum und hörte zu, wie Mr. Rockefeller die Liste der Aktivitäten verlas, die seiner Meinung nach dazu angetan waren, zum Wohle der Menschheit beizutragen. Ich erschrak bis ins Mark, und ich sage Ihnen, daß dieser Schrecken nun die gesamte Arbeiterklasse der Vereinigten Staaten erfaßt hat. Gesundheitsbeihilfe für China, ein Reservat für Vögel, Lebensmittel für Belgien, Renten für die Witwen in New York, Universitätsstipendien für Auserwählte – aber keinen Gedanken und keinen Dollar für die vielen tausend Männer, Frauen und Kinder, die in Colorado am Verhungern waren, für die Witwen, die ihrer Männer, für die Kinder, die ihrer Väter durch die gesetzesbrecherischen Bedingungen in den Minen beraubt wurden, nichts gegen den schreienden Analphabetismus in den Camps. Es gibt heute Tausende von früheren Angestellten Mr. Rockefellers, die bei Gott wünschten, sie wären Belgier, auf daß man ihnen zu essen gäbe, oder daß sie Vögel wären, damit man sich liebevoll um sie kümmert.<sup>4</sup>

Die Filmemacher, welche gewohnheitsmäßig ihre Ideen in Zeitungen fanden, erkannten sofort die außerordentliche Dramatik der Ereignisse. Mehrere Produktionsgesellschaften unternahmen ernsthafte Anstrengungen, den Streik und seine Folgen zu filmen. Allen voran wollten PATHÉ NEWS sowie ein oder

zwei andere Gesellschaften, die in erster Linie Wochenschau-Filme herstellten, über den Streik selbst berichten. Dies stieß jedoch auf immense Schwierigkeiten. Augenzeugen zufolge erinnerte vieles in Ludlow an einen Balkanstaat: Die Gegend war weit abgelegen und nahezu unzugänglich; viele der Beteiligten – namentlich die Streikenden und die Streikbrecher –, die direkt aus Griechenland, Ungarn, Bulgarien oder Italien kamen, sprachen kein Englisch. Die Siedlungen wurden von despotischen Sheriffs beherrscht, welche zudem noch auf die Unterstützung der militärischen Einheiten rechnen konnten. Auch behandelte man die Reporter dort wie potentielle Spione. Victor Milner, der später in Hollywood zu einem bedeutenden Kameramann aufstieg, arbeitete damals für PATHÉ NEWS. In einem Brief an Kevin Brownlow berichtet er: »Nirgendwo sonst in meinem Leben empfangt man mich so feindselig wie in Trinidad, Colorado. Den Minenbesitzern gelang es, jegliche Nachricht, die ihnen nicht genehm war, zu unterbinden.«<sup>5</sup>

Es gelang Milner, Aufnahmen von einer regelrechten Schlacht zwischen den Streikenden und der Miliz am Eisenbahndepot von Trinidad zu machen, doch noch am gleichen Tag jagte man ihn aus der Stadt. Einem Bericht in der *Photographic Times* kann man entnehmen, daß der Staatsanwalt Milners Film konfiszierte, als er im Rahmen einer Wochenschau in Colorado gezeigt wurde, um ihn danach als Beweismaterial bei der Strafverfolgung streikender Arbeiter zu verwenden.<sup>6</sup> Upton Sinclair mußte sogar ins Gefängnis, als der Sheriff von Walsenberg entdeckte, daß er für eine sozialistische Zeitschrift tätig war. Einen Tag später, nachdem er in seiner Zelle zusammengeschlagen worden war, setzte man ihn in einen Zug zurück nach New York. Einem Fotograf der *Los Angeles Times* wurde in den Kopf geschossen, als er italienische Streikbrecher bei der Arbeitsaufnahme fotografierte. Sein Kollege vom *Chicago American*, welcher das vorsorgliche Verbot, Aufnahmen von der National Guard zu machen, mißachtete, verlor seine Kamera und mußte selbst ins Krankenhaus. Dem Kameramann von HEARST METROTONE gelang es zwar, in Denver Bilder von den für Ludlow bestimmten Truppen zu schießen, doch hielten ihn die daraufhin gegen ihn ausgesprochenen Todesdrohungen davon ab, in das Streikgebiet selbst vorzudringen.<sup>7</sup>

Die Hollywood Studios, die das ›Rohmaterial‹ für ihre Zwecke verarbeiten, taten dies auf indirekte Weise. William DeMilles *THE BLACKLIST* (Paramount 1916) war die einzige Produktion, die sich direkt auf den Streik bei CF&I bezog. Im Gegensatz zur Dreyfus-Affäre, der Schlacht am Little Big Horn oder dem Untergang der Titanic war Ludlow nicht eines jener kanonischen Ereignisse, die in der Folge als Geschichten mit genau festgelegten Schauplätzen, einem vertrauten Figurenarsenal und zentralen Handlungsmomenten erzählt werden. Statt dessen erschien Ludlow immer wieder als Referenz: Filmemacher übernahmen einzelne Motive des Streiks, oder sie gaben deutliche Hinweise auf die Geschehnisse, um diese dann in bekannte Erzählmuster einzuweben. Auf der Leinwand gerann Ludlow vielfach zu einem Re-

servoir einzelner, kodierter Bilder – auf Streikende schießende Maschinengewehre, bange Arbeiterfrauen und -kinder in Zelten, bewaffnete Streikbrecher, ausgesperrte Bergleute – in Filmen, die ansonsten mit den Ereignissen dort nichts zu tun hatten. Wichtiger jedoch ist, daß Ludlow eine Reihe von Handlungssträngen inspirierte, vor allem natürlich in agitatorischen Filmen mit einem meist abwesenden, irregeleiteten Firmenbesitzer, der seine verdienstvolle, aber unbeständige Arbeiterschaft unterdrückt. In solchen Filmen wurde die Erziehung eines Plutokraten erzählt: Ein wohlhabender junger Industrieller entdeckt bei einem Besuch der Produktionsstätten, welche grausamen Folgen die Entscheidungen haben, die er aus weiter Ferne gefällt hatte (bezeichnenderweise besuchte auch der junge John D. Rockefeller 1915 die Minen in Colorado, nachdem der Streik gescheitert war). Dieses Handlungsmuster findet man in Filmen wie *THE MAKING OVER OF GEOFFREY MANNING* (Vitagraph 1915), *OUT OF THE DARKNESS* (Lasky/Paramount 1915), *THE RIGHT DIRECTION* (Pallas/Paramount 1916), *THOSE WHO TOIL* (Lubin 1916), *THE ROYAL PAUPER* (Edison 1917) und *JACK SPURLOCK, PRODIGAL* (Fox 1918). *THE PRICE OF POWER* (Fine Arts 1916) präsentiert eine düstere Version des Motivs: Der Eigentümer der Fabrik verliert den Verstand, als die Arbeiter streiken. In seinem Wahn schließt er sich einer Gruppe Hobos an, die ihn, ohne zu wissen, wer er ist, zu den Streikenden bringen. Seine Erziehung beginnt damit, daß er auf Seiten der Arbeiter gegen Streikbrecher vorgeht. Man zwingt ihn, in seiner eigenen Fabrik zu arbeiten, und er wird ein Opfer der Arbeitsbedingungen, für die er selbst verantwortlich ist. Erst im Sterben kommt er wieder zu Sinnen. In dem von June Mathis geschriebenen Columbia Film *THREADS OF FATE* mit Viola Dana findet der Industrielle, ein Besitzer von Kohleminen, ein neugeborenes Mädchen auf seiner Türschwelle. Er zieht das Kind auf, um später zu erfahren, daß es die Tochter des Arbeiterführers ist, der den Streik organisiert.<sup>8</sup>

Betrachtet man die Zusammenfassungen der Handlung (die Filme selbst sind verschollen), so kommt man zu dem Schluß, daß Ludlow zwar große Anziehungskraft ausübte, doch aufgrund des unbefriedigenden Endes nicht wirklich als Drama behandelt werden konnte. Die kommerziellen Filmemacher beschworen die Gewalt – Maschinengewehre gegen Arbeiter; Kinder, die unter brennenden Zelten ersticken; Eigentümer, die aus der Ferne gefühllos Entscheidungen treffen; Streikende gegenüber Streikbrechern, welche die Werkstätten sprengen –, doch die Konflikte sollten mit einer Versöhnung enden. Die übliche Vorgehensweise bestand darin, die Gewalt dramatisch zu verarbeiten und beide Seiten gleichzusetzen. Das Ausgangsmaterial wurde dann in romaneske Formeln gegossen, welche eine Versöhnung der Parteien ermöglichten. So in »Old King Coal«, einer Folge des Serials *GRAFT* (Universal 1915): Hier werden »das übliche Elend, das zu den Minenstreiks führt, die Brutalität der Milizen, die Ausschreitungen der Arbeiter gegen die Streikbrecher«<sup>9</sup> beschrieben. Der Konflikt endet damit, daß der Besitzer die Mine aufgibt für die Frau, die er liebt.

Genau dies ärgerte auch Upton Sinclair an William DeMilles Behandlung von Ludlow in *THE BLACKLIST*. Sinclair äußerte sich zustimmend zu den Szenen, in denen das Zeltlager der Streikenden von den Gardisten niedergebrannt wird, zur realistischen Darstellung der Lebensbedingungen im Camp und des Systems, gewerkschaftlich orientierte Arbeiter auf eine schwarze Liste zu setzen. Doch, so fragte er, wie endet der Konflikt zwischen Kapital und Arbeit? »Nun, natürlich gibt es nur eine Möglichkeit.«, antwortete er selbst. »Das Problem wird dadurch gelöst, daß die Tochter eines Minenarbeiters den gutaussehenden Sohn des Besitzers heiratet.« Um zu verhindern, daß der Film in Pennsylvania, Ohio, Kansas und anderswo wegen Aufstachelung zu Haß und Klassenkampf von der Zensur beanstandet würde – wie dies bei *THE WHISTLE* und *THE STRIKE OF COALDALE* der Fall gewesen war –, glich DeMille das Mäsaker unter den Streikenden dadurch aus, daß die von Bolschewisten gesteuerten Arbeiter planen, den Präsidenten der Gesellschaft zu ermorden und die Minen zu zerstören.<sup>10</sup>

Vor diesem Hintergrund erscheint die Streiksequenz in Griffiths *INTOLERANCE* durchaus bemerkenswert: Ludlow wird hier dramatisch so verarbeitet, daß Reportage, Glaubwürdigkeit und soziale Polemik auf intelligente Weise miteinander verbunden werden. Es handelt sich hier um die einzige Verarbeitung der Ereignisse, die weder in einer Versöhnung von Kapital und Arbeit endet noch das Gefecht als Höhepunkt der Erzählung verwendet. Ludlow bildet vielmehr einen narrativen Ausgangspunkt; hier werden die Voraussetzungen geschaffen, welche einige der Hauptfiguren zusammenführen. Die Welt des Streiks steht hier wortwörtlich im Hintergrund: Der Konflikt bleibt ungelöst, und die Schurken (die mit den Protagonisten auch nie zusammentreffen) bleiben ohne Konturen, straflos und ungeläutert.

Im Unterschied zu DeMille, der die Außenaufnahmen für *THE BLACKLIST* in einer Mine in Nevada drehte und kleinere Rollen mit wirklichen Bergleuten besetzte, hatte Griffith' Auffassung von Glaubwürdigkeit nichts mit authentischen Drehorten oder Laiendarstellern zu tun. Griffith arbeitete statt dessen mit Zitaten und Anspielungen. Viele Kameraeinstellungen entsprechen Fotografien der tatsächlichen Ereignisse. Das Bild der bewaffneten Streikbrecher hinter einer Absperrung aus Ketten, die Aufnahme des neben einem Maschinengewehr stehenden und von Schützen flankierten Offiziers sowie die der durch Schießscharten in einem Holzzaunfeuernden Streikenden, die Einstellung, in der die Menge von einem Arbeiter mit entblößter Brust geführt wird – all dies geht direkt auf Fotografien aus Ludlow in der *Los Angeles Times* und im *Los Angeles Examiner* zurück.<sup>11</sup> Die Programmhefte enthalten Zitate aus Artikeln des Vorsitzenden der U.S. Commission on Industrial Relations sowie Äußerungen von Sozialarbeitern und Erziehern, die vor philanthropischen Initiativen wie der Rockefeller Foundation warnen. Ein Absatz, in dem für die »*Modern Story*« in *INTOLERANCE* Autoritäten zitiert werden, liest sich gar wie eine kommentierte Bibliographie.<sup>12</sup>

Doch Griffith wollte keine Dokumentation schaffen. Auch wenn die Streikdarstellung in *INTOLERANCE* auf einem tatsächlichen Ereignis beruht, entspricht sie seiner Überzeugung, daß Geschichte das je Spezifische transzendieren und metaphorisch wirken müsse, um zeitlose Fragen zu beleuchten. Eine solche Abstraktion entsteht schon aus der Verbindung von Ludlow mit anderen Streiks, in welche Rockefeller verwickelt war, vor allem dem von 1915 gegen Standard Oil in Bayonne, New Jersey. Die Vorbereitungen für den Streik in der Stadt, die Lohnkürzungen, die ihn auslösen, die Fabrik selbst sowie die Schlacht zwischen Arbeitern und Felt-Baldwin-Detektiven entstammen Zeitungsberichten über Bayonne.<sup>13</sup> In der Darstellung des Fabrikbesitzers Jenkins gelingt eine noch weitergehende Synthese: Gleich drei Rockefellers werden hier miteinander verschmolzen. Einige von Jenkins Merkmalen – er befinngert ständig Münzen, ist ein baptistischer Fundamentalist und lehnt »frivole« Vergnügungen kategorisch ab – sind Eigenschaften, für die John D. Rockefeller, Sr. weithin bekannt war. Sein Aussehen entspricht dagegen eher dem Williams, einem von Rockefellers jüngeren Söhnen. Sein Verhalten wiederum läßt vor allem an John D. Rockefeller, Jr., den Mächtgern-Philanthropen denken, der damals die Leitung der Rockefeller-Unternehmen innehatte.<sup>14</sup>

Den Raum montiert Griffith auf ähnliche Weise, wie Jenkins aus den drei Rockefellers entsteht: Die Bildhintergründe in aufeinanderfolgenden Einstellungen ergeben eine abstrakte Synthese – ein Raum, der teils Dorf, teils Stadt, teils Land ist. Der Gemüsegarten, bei dem *The Dear One* lebt, will nicht zu den Hillbilly-Bergen oder der urbanen Häuserzeile passen, wo andere Augenzeugen des Streiks sich befinden. Auch der Schauplatz der Auseinandersetzung selbst – einerseits die Milizen auf gepflasterten Straßen und Bürgersteigen vor Häusern aus Stein, andererseits die Arbeiter auf staubigen Wegen ohne Bürgersteig vor einfachen Hütten – ist in sich uneinheitlich. Doch in allen Fällen ist der Zweck derselbe: Griffith will die Konkrettheit des Wochenschauberichts überwinden und einen grafischen Stil schaffen, welcher der Abstraktion des Epos entspricht.

Ludlow als Bild der Arbeitskämpfe in Amerika verschwindet mit dem Ende des Ersten Weltkriegs. Viele Aspekte, die bei dem historischen Ereignis eine Rolle spielten, wurden sowohl von Hollywood als auch von den Produzenten der Wochenschauen nicht aufgegriffen, insbesondere die ethnische Dimension des Konflikts und die Frage der gewerkschaftlichen Organisation an sich. Doch als eine der letzten großen gesellschaftlichen Kontroversen vor dem Krieg, die durch amerikanische Filmemacher behandelt wurde, ist Ludlow ein äußerst nützlicher Prüfstein dafür, was im Film bei der Darstellung sozialer Auseinandersetzungen möglich war – und was nicht.

*(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)*

## Anmerkungen

1 Victor Milner in einem Brief an Kevin Brownlow, 28.10.1972. Zitiert in Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*, Alfred Knopf, New York 1990, S. 482.

2 Meine Darstellung basiert auf Graham Adams, *Age of Industrial Violence, 1910-1915*, Columbia University Press, New York 1966; George McGovern/Leonard F. Guttridge, *The Great Coalfield War*, Houghton Mifflin Company, New York 1972; H. M. Gitelman, *Legacy of the Ludlow Massacre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988; sowie auf den Aussagen vor der U.S. Commission on Industrial Relations, *Final Report and Testimony*, 11 Bände, Government Printing Office, Washington D.C. 1916.

3 U.S. Congress, House of Representatives, *Hearings Before a Subcommittee of the Committee on Mines and Mining*, Bd. 2, S. 2874.

4 U.S. Commission on Industrial Relations, *Final Report*, Bd. 8, S. 8004.

5 Milner an Brownlow, 28.10.1972. Zitiert in Brownlow (wie Anm. 1), S. 482.

6 *The Photographic Times*, Juni 1914, S. 236.

7 Upton Sinclair, *American Outpost. A Book of Reminiscences*, Farrar and Rinehart, New York 1932, S. 124-126; *Chicago American*, 2.11.1913, S. 11; *Los Angeles Examiner*, 9.1.1914, S. 9.

8 Nach den Zusammenfassungen im *American Film Institute Catalogue: Feature Films 1911-1920*, University of California Press, Berkeley etc. 1988, *The Motion Picture News*, *Variety* und *The Moving Picture World*.

9 Zitiert in Brownlow (wie Anm. 1), S. 483.

10 Sinclair wird zitiert in *Screenland*, Juni 1930, S. 38. THE BLACKLIST sowie Sinclairs Reaktion behandelt Brownlow (wie Anm.

1), S. 483-486. Vgl. dazu auch die Kritiken in *Motography*, 4.3.1916, S. 532; *The Moving Picture World*, 4.3.1916, S. 1490; *Variety*, 18.2.1916, S.21. Zu den Verboten von THE WHISTLE und THE STRIKE OF COALDALE vgl. John Collier, »Censorship in Action«, in *The Survey*, 7.8.1915, S. 424 und Heywood Brown, »Where Does Censorship Start?«, in *Collier's*, 14.5.1915, S. 15.

11 Viele der von Griffith verwendeten Fotografien findet man in dem Privatdruck von Alvin R. Sunseri, *The Ludlow Massacre: A Study in the Mis-employment of the National Guard*, ca. 1970. Einige sind in McGovern und Guttridge (wie Anm. 2) abgedruckt, andere in Louis Adamic, *Dynamite*, Viking, New York 1931.

12 Ein Originalprogrammheft der Auf-führung von INTOLERANCE im Liberty Theater, New York sowie das allgemeine Programmheft der *Roadshow Tour* von 1916-17 findet man in den *D. W. Griffith Papers* im Museum of Modern Art, New York.

13 Mehrere der Fotografien des Streiks in Bayonne, die von Griffith verwendet wurden, findet man in M. B. Schnapper, *American Labor: A Pictorial Social History*, Public Affairs Press, Washington, D. C. 1972. Für eine Darstellung des Streiks, die verschiedene von Griffith für INTOLERANCE übernommene Details enthält, vgl. »The Bayonne Strike«, in *The New Republic*, 14.8.1915, S. 38-50 und John A. Fitch, »When a Sheriff Breaks a Strike«, in *The Survey*, 7.8.1915, S. 414-416. Der Artikel von Fitch bringt auch drei Fotos des Streiks, die Griffith für seinen Film verwendet hat.

14 Fotografien von William Rockefeller findet man in Raymond R. Fosdick, *John D. Rockefeller, Jr.: A Portrait*, Harpers, New York 1956.