

Roberta E. Pearson; William Uricchio

Filmvorführer in New York 1906-1913

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15944>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pearson, Roberta E.; Uricchio, William: Filmvorführer in New York 1906-1913. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Lokale Kinogeschichten*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2000 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 9), S. 90–108. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15944>.

Nutzungsbedingungen:

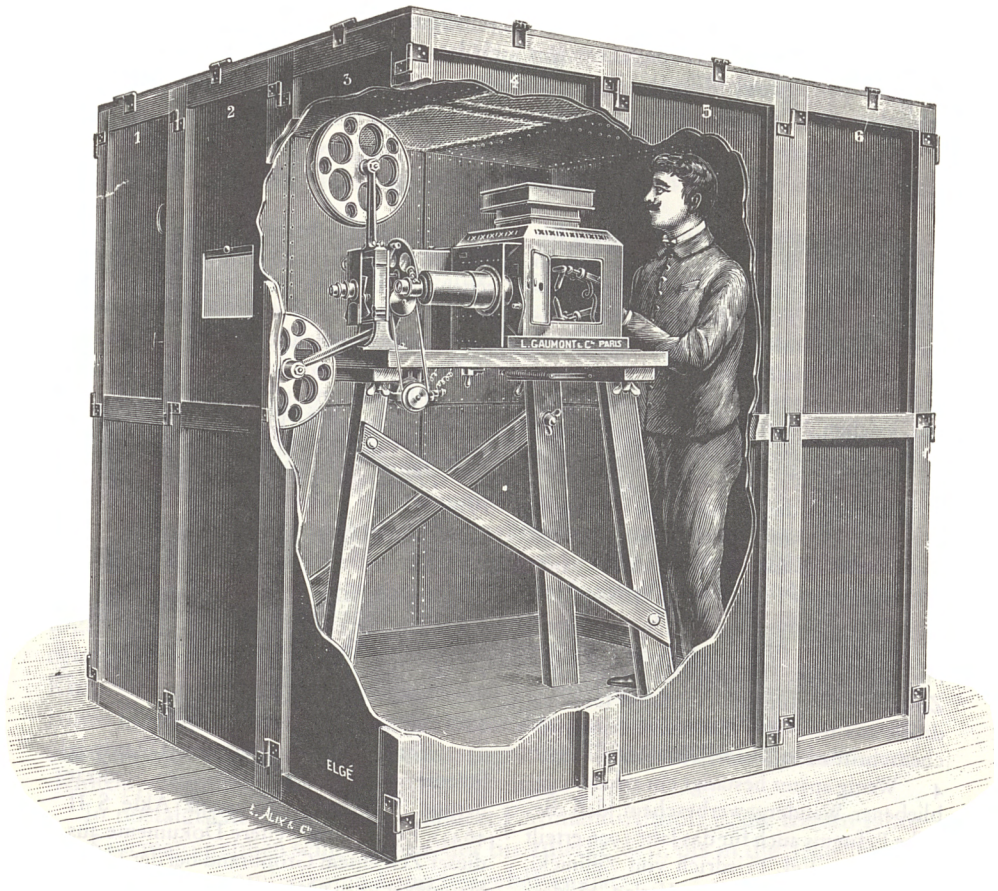
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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/>



Filmvorführer in New York 1906-1913

Im Februar 1908 erscheint in der *Moving Picture World* ein Bericht über das gefährliche Dasein eines Filmvorführers, der dem Leser das Blut in den Adern gefrieren läßt:

Bei der Vorführung eines Films langte John Riker in das Metallgehäuse der Maschine und bekam statt des Schalters ein blank liegendes Stromkabel zu fassen. Ein 1000 Volt starker Strom floß durch seinen Körper, und er konnte seine Hand nicht mehr von dem Kabel lösen. Er rief um Hilfe. Seine Schreie, die durch die schmale Öffnung der Kabine drangen, hörten sich für das Publikum wie eine phonographische Begleitung des blutrünstigen Dramas an, das in dem Film dargestellt wurde. Die Zuschauer, welche von der Gefahr, in der sich der Mann befand, nichts ahnten, applaudierten [...]. [Nach seiner Rettung] umschloß Rikers Hand immer noch das Kabel, welches man gewaltsam herausreißen mußte. Der starke Strom hatte seine Hand fast verkohlen lassen. (Wann lernen die Filmvorführer endlich etwas dazu? Uns ist unbegreiflich, wie ein solches Kabel benutzt werden durfte. Alle Vorführer sollten nur ordnungsgemäß isolierte Kabel verwenden, und wenn sich eine blank Stelle zeigt, sollte diese mit Isolierband umwickelt werden. – Hrsg.)¹

Warum beginnen wir mit dieser grausigen Meldung? Der Leser mag glauben, daß wir ganz einfach sensationslüstern sind, doch tatsächlich hat diese Wahl mit unserer Faszination für die Konstruktion von Geschichte zu tun.² Diese Anekdote ist eine widerspenstige Gegebenheit, die sich nicht ohne weiteres mit anderen Daten in die üblichen Kategorien historischer Belege einordnen läßt. Wir waren zunächst geneigt, sie unter der Rubrik ›Farbtupfer‹ abzulegen, zusammen mit anderem Material, das uns etwas über den ›Alltag‹ dieser schon lange der Vergangenheit angehörenden Filmtheater mitteilt. Aber dann begannen wir zu verstehen, daß der hilflose Mr. Riker vielleicht doch eine zentrale Stelle in unserem Vorhaben einnehmen würde.

Wir wollen diese Anekdote zunächst im Zusammenhang mit anderem Belegmaterial betrachten und dabei die Vermutung äußern, daß sie möglicherweise eine wichtige kommunikative Funktion erfüllt hat in einem Umfeld, innerhalb dessen andere Kommunikationsformen nicht mehr funktionieren. Zu jener Zeit versuchen sowohl die Spitzen der Filmindustrie, repräsentiert von der Motion Picture Patents Company, als auch andere Gruppierungen wie die Feuerversicherungen oder die New Yorker Wasser-, Gas- und Elektrizitätswerke eine Reihe von ›vernünftigen‹ (d. h. nicht-moralischen, wertneutralen) Regelungen zu propagieren: Keine blanken Kabel anfassen! Nicht rauchen in der Nähe von Nitrofilm! Nicht mit ungeschulten Vorführern arbeiten!

Dies geschieht allerdings in einer Situation, in der Autorität – Vorschriften, Verordnungen, aber auch Hinweise, die auf gesundem Menschenverstand beruhen wie der, nur ordnungsgemäß isolierte Kabel zu verwenden – wenig Vertrauen genießt, ja verdächtig erscheint, in der jedes Gesetz als ein neuerlicher Angriff auf die Filmindustrie oder als Anlaß für Schmiergeldforderungen gesehen wird. Wie soll man also vernünftige Warnungen dieser Art kommunizieren? Da die diskursive Struktur von Gesetzen und Vorschriften unwirksam ist, behilft man sich mit warnenden Berichten wie dem über den unglücklichen Riker. Nun stellt sich jedoch die Frage, ob man diese Schlußfolgerung auf der Grundlage der verfügbaren Quellen tatsächlich ziehen kann. Ist die Meldung über Riker eine apokryphe Geschichte, die dazu dienen soll, den Projektionisten ihre schlechten Angewohnheiten auszutreiben? Oder handelt es sich nicht vielleicht doch um einen Tatsachenbericht, der sich auf einen ganz bestimmten Vorführer bezieht? Oder sogar um eine Forderung nach mehr Sicherheit am Arbeitsplatz dieser schlecht ausgebildeten und überbelasteten Arbeitskräfte? Lehrt uns dieser Bericht irgend etwas über John Riker selbst und die Berufsgruppe, der er angehört?

In dem Maße, in dem wir uns den unerforschten Klippen der postmodernen Historiographie nähern, welche die Erreichbarkeit des objektiven historischen Referenten bezweifelt und Widerstand leistet gegen eine aufgezwungene, einstimmige Leiterzählung, gewinnt die Riker-Anekdote an Bedeutung.³ Natürlich kann ein relativ kurzer Aufsatz wie dieser die Herausforderungen, die Poststrukturalismus und postmoderne Theorie für die traditionelle historiographische Praxis darstellen, nicht in ihrer ganzen Breite behandeln. Doch wir wollen an dieser Stelle untersuchen, auf welche Weise Vorannahmen hinsichtlich der Natur und der Interpretation von Belegmaterial die Konstruktion von Geschichte – und damit auch unser Verständnis von den Arbeitsumständen der New Yorker Filmvorführer – grundlegend beeinflussen. Der vorliegende Beitrag ist Teil eines Forschungsprojekts über die Geschichte der Nickelodeons in New York zwischen 1905/06 und 1913, der Periode also, während der die Praxis des Kinobetriebs reguliert und das neue kinematographische Medium in die existierenden Sozialstrukturen integriert wird. In diesem Zeitraum gibt es dramatische Umbrüche: Am Anfang, als die Nickelodeons wie Pilze an jeder Straßenecke aus dem Boden wachsen, steht die panische Angst vor der Unmoral der bewegten Bilder, und am Ende ist das Kino bereits auf dem besten Weg, ein ganz normales Massenmedium zu werden, wie eine Verordnung der Stadt New York zeigt, in der praktisch jeder Aspekt des Kinobetriebs geregelt ist. In der allgemeinen Vorstellungswelt der Nation verkörpert New York die Probleme der Urbanisierung, der Immigration sowie des Entstehens einer neuen Öffentlichkeit mit sogenannten ›billigen Amusements‹.⁴ In dem Maße, in dem Arbeiter vom Land zu den Industrien wandern und Immigranten versuchen, sich in den Mietskasernen und Arbeitsstätten ein neues Leben aufzubauen, bekommen die preiswerten Unterhaltungsmöglich-

keiten der Stadt wie Tanzsäle, Vergnügungshallen und billige Theater massenhaften Zulauf. Dies wird von den sozialen Eliten als Bedrohung empfunden. New York ist außerdem das Zentrum des berühmtesten ›billigen Amusements‹, des Kinos. Der Sitz mehrerer großer Filmgesellschaften (z. B. Edison, Vitagraph, Biograph) befindet sich in der Stadt, dazu kommen verschiedene Branchenblätter (z. B. *The Moving Picture World*, *The New York Dramatic Mirror*). Durch diese Kombination erhält die politische, soziale und kulturelle Debatte um das Kino eine besondere Bedeutung für den Rest des Landes. Obwohl New York nicht notwendigerweise typisch ist für den Kinobetrieb in den Vereinigten Staaten, so spielt es doch eine exemplarische Rolle, und die Untersuchung der lokalen Gegebenheiten ist auch auf nationaler Ebene von Belang.⁵

Die Erforschung des frühen Kinobetriebs ist zu weiten Teilen von der Verfügbarkeit und der Verständlichkeit der entsprechenden Belege bestimmt worden. Mehrere Faktoren haben den Prozeß des historischen Verstehens gelenkt (oder behindert):

- ein genereller Mangel an erhaltenem Belegmaterial;
- die hegemonial eingefärbte Art des erhaltenen Belegmaterials, das zum größten Teil von den dominanten institutionellen Quellen wie der Motion Picture Patents Company stammt, einem Konsortium der führenden Filmgesellschaften, das versucht, über die Kontrolle der wichtigsten Patente ein Oligopol zu errichten;
- unzuverlässiges oder uneinheitliches Belegmaterial, da Daten aus unterschiedlichen Quellen völlig widersprüchlich sein können, ein Problem, das sich insbesondere denjenigen stellt, die herausfinden wollen, wie viele Nickelodeons es in New York gegeben hat und wo sie sich befanden;⁶
- Belegmaterial wie die Riker-Anekdote, das im Rahmen gängiger historiographischer Annahmen schwer zu interpretieren oder zu verifizieren ist und deshalb häufig vernachlässigt wird.

Historiker, die sich mit dem frühen Film beschäftigen, wie auch Sozialgeschichtler, die sich für populäre Unterhaltungsformen interessieren, sind diese Probleme mit Geschick und Einfallsreichtum angegangen. Sie haben sich durch lokale Zeitungen, *oral history*-Archive und Handelsregister gearbeitet, um die Kategorien relevanter Belege zu erweitern. Diese neuen Quellen konnten sie verwenden, um über Widerstand gegen bzw. Auseinandersetzungen mit dominanten sozialen Praktiken zu spekulieren.⁷ Doch in einigen Fällen wird das Belegmaterial so behandelt, als öffne es ein relativ transparentes Fenster auf einen soliden und objektiven historischen Referenten. Und einige ordnen das Material zu linearen Erzählungen, in denen eine einzelne interpretierende Stimme den Vorrang erhält. Wie viele, vielleicht die meisten Historiker, wollen sie einfach Geschichte schreiben, anstatt endlos darüber nachzudenken, *wie* Geschichte geschrieben werden soll. Die außerordentlichen Schwierigkeiten

der historischen Arbeit machen diese Haltung für uns durchaus verständlich. Wir hingegen vertreten die Position, daß ein gewisser Grad an Reflexivität hinsichtlich der eigenen Praxis einen wichtigen Beitrag zu dem historischen Bewußtsein sein kann, das wir alle anstreben.

Der Operateur – so die zeitgenössische Bezeichnung für den Filmvorführer – ermöglicht die kinematographische Vorstellung. Zudem ist er nicht nur für den stetigen Fluß der Einkünfte des Kinobesitzers verantwortlich, sondern er gewährleistet auch die Sicherheit und das Vergnügen des Publikums. Er ist die zentrale Vermittlungsinstanz zwischen Betreiber und Zuschauer, zwischen Apparat und Ereignis. Obwohl das demographische Profil der Projektionisten alles andere als deutlich ist, deutet das verfügbare Material darauf hin, daß viele von ihnen aus der Arbeiterklasse, der unteren Mittelschicht und aus den Kreisen frisch angekommener Immigranten stammen. Ohne den Schutz von Gewerkschaften oder Berufsverbänden, gezwungen, in einem Umfeld zu arbeiten, in dem die Zahl lizenzierter Operateure die der verfügbaren Stellen übersteigt, sind sie der Willkür des Marktes und der Kinobetreiber ausgeliefert. Unser Verständnis vom Alltagsleben der Filmvorführer hängt von den theoretischen Ansätzen ab, die wir verwenden, um spekulativ den Wiederhall des spärlichen Datenmaterials zu dieser relativ marginalisierten, arbeitsrechtlich kaum abgesicherten Berufsgruppe zu erforschen. Die herkömmliche Historiographie würde sicher danach streben, die wenigen erhaltenen Daten in einen breiteren Zusammenhang einzuordnen. Doch die Annahme, daß manche Belege wichtiger sind als andere, zusammen mit der Neigung, einen kohärenten, in sich geschlossenen Interpretationsrahmen zu verwenden, würde dann zur Konstruktion einer historischen Erzählung führen, in der die Filmvorführer eine eher unbedeutende Rolle spielen.⁸ Gegen eine solche Praxis präsentieren wir zwei verschiedene Stränge von Belegmaterial, ohne sie zu integrieren: die offiziellen Dokumente (Gesetze, Präzedenzfälle, berufliche Richtlinien, Gewerkschaftsstatuten usw.) sowie das Anekdotische, Sporadische, das, was sperrig am Rande steht oder als oppositionell betrachtet wird (das Illegale, Verbotene, Transgressive).

Diese beiden Stränge sollten nicht als eines der üblichen Gegensatzpaare – innen/außen, warm/kalt – betrachtet werden, bei denen beide Begriffe dasselbe Gewicht haben und die Bedeutung aus der Gegensätzlichkeit selbst entsteht. Auch erhält der zweite, sowohl in der damaligen hegemonialen Konfiguration wie in der gegenwärtigen historischen Praxis untergeordnete Strang seine Bedeutung nicht als Negation des ersten. Stattdessen schafft er eine vage Unsicherheit, eine gewisse Beunruhigung, die daraus resultiert, daß man einzelne Daten gegen den dominanten Strang liest.

Kehren wir also zurück zu unserer Beispielanekdote, die ja ein solches Datum am Rande darstellt. In unserer ersten Analyse haben wir im Grunde die Anekdote schlichtweg in die Dominante eingereiht, indem wir annahmen, sie sei als

Lektion für Gesetzesübertreter gedacht, die zynisch geworden seien durch die damals allgegenwärtige Korruption, als deren Emblem die berühmte »politische Maschine« der New Yorker Demokratischen Partei, Tammany Hall, gilt. Unsere Konstruktion des diskursiven Riker als Lektion verwehrt dem historischen Riker Subjektivität und Handlungsfähigkeit. *The Moving Picture World*, im Einklang mit den dominanten Institutionen, betrachtet das nicht isolierte Kabel als Fahrlässigkeit, doch Rikers Handlungsweise könnte auch ein Akt der Selbstbehauptung sein, ein Versuch, den Einfluß eben dieser dominanten Institutionen aus seiner Arbeitsumgebung auszuschließen. Wenn dies der Fall gewesen sein sollte, mag Riker sein Verhalten angesichts der katastrophalen Folgen bedauert haben. Doch das darf nicht dazu führen, daß wir solche Ansätze von Auflehnung, die sich ergeben, wenn wir das Belegmaterial gegen den Strich lesen, außer Acht lassen. Betrachten wir nun die beiden Stränge von Belegmaterial in fünf verschiedenen Zusammenhängen, um so unser Verständnis der New Yorker Filmvorführer komplexer werden zu lassen.

Regeln und ihre Umgebung

Seit seiner Gründung 1907 fordert das Branchenblatt *The Moving Picture World* immer wieder die Lizenzierung der Filmvorführer. Dies gehört zu seiner Strategie, die Filmindustrie vernünftigen Regeln zu unterwerfen, um so den herrschenden sozialen Gepflogenheiten zu entsprechen und die Akzeptanz des Kinos als Massenunterhaltung zu erhöhen. Anfang 1908 kündigt das New Yorker städtische Amt für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung, eine der vielen Behörden, die über den Kinobetrieb mitbestimmen, neue und strengere Regeln für die Lizenzierung von Nickelodeons und Filmvorführern an.⁹ Da die Projektionisten als der entscheidende Faktor beim Auslösen oder Verhindern von Kinobränden gesehen werden, legen die Fürsprecher der Filmindustrie großen Wert auf eine solche Lizenzierung. Bei den von Bürgermeister George McClellan veranstalteten Anhörungen zu den Bedingungen des Kinobetriebs stellt der Rechtsbeistand der Vereinigung der Filmauswerter, Gustavus Rogers, fest, daß das Amt für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung nur nach einer sechsmonatigen Untersuchung und »Nachforschungen« eine Lizenz erteilt. Er versichert seinen Zuhörern, daß das Amt jeden Operateur, der sich auch nur »in einer einzigen Hinsicht die geringste Nachlässigkeit« zuschulden habe kommen lassen, sofort die Lizenz entziehe. Nach der berühmten Schließung der Nickelodeons durch den Bürgermeister am Weihnachtsabend 1908 erläßt die Stadt weitere Vorschriften für Filmvorführer. Zudem fordern die Versicherungen weitere Kontrollen.

Wenn wir genug Raum hätten, könnten wir leicht den Rest dieses Abschnitts mit ausführlichen Darstellungen der von den herrschenden Institutio-

nen erlassenen Regeln, Vorschriften und Empfehlungen füllen. Als Gegenposition zu diesem soliden Belegmaterial haben wir nur einen einzigen Artikel finden können, wiederum in *The Moving Picture World*:

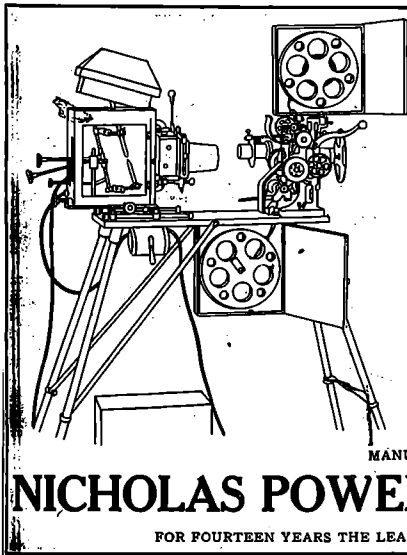
Es kursieren Gerüchte, daß viele altgediente Filmvorführer bei der Prüfung für die Lizenz mit sinnlosen Fragen belästigt werden und daß die Prüfungsausschüsse die Lizenzen zwei bis drei Wochen einbehalten, so daß die Projektionisten ihren Lebensunterhalt nicht verdienen können. Andere Leute, welche die Unterstützung gewisser Politiker genießen, erhalten angeblich ihre Lizenzen sofort, und zwar nach einer überaus oberflächlichen Prüfung. Es sieht sehr danach aus, daß dabei »geschmiert« wird.¹⁰

Dies paßt gut zu dem, was von der weit verbreiteten Korruption in der von Tammany Hall beherrschten Stadtverwaltung bekannt ist. Somit kann diese Beschreibung ohne weiteres auch im Rahmen herkömmlicher historiographischer Ansätze verstanden werden. Auch wenn wir keinerlei Belegmaterial finden konnten, daß auch New Yorker Filmvorführer Schmiergelder zahlen, kann man ohne weiteres schließen, daß es in dieser Zeit eine große Diskrepanz zwischen den Regeln und der Alltagspraxis gibt. Wir könnten diesen Bericht in eine Erzählung einordnen, die den Weg vom Chaos hin zu vernünftigen Regeln beschreibt, wobei die Filmvorführer wiederum als Objekte und nicht als Handelnde gesehen werden.

Was jedoch geschieht, wenn wir diesen Beleg gegen den Strich lesen und mit der phantasievollen Einfühlung eines historischen Romanciers verfahren? Wie verhalten sich Riker und seine Kollegen zwischen den Determinanten der Vorschriften einerseits und der ungeschriebenen Praxis andererseits? Nehmen sie die Gelegenheit wahr, sich dem ständig weiter expandierenden Netz der vernünftigen Regeln durch die Intervention eines Politikers zu entziehen? Lehnen sie den Zwang zur Schmiergeldzahlung ab? Wir werden wohl nie eine Antwort auf diese Fragen erhalten. Doch indem man solche Fragen stellt, billigt man den Filmvorführern zumindest einen gewissen Grad an Wahlmöglichkeiten und Handlungsfähigkeit zu.

Überprüfbares Wissen und Erfahrung

Ganz im Einklang mit der Tendenz rationaler Systeme der Regulierung, staatlich sanktionierte Zulassungsschranken zu schaffen, verlangt man in New York schon 1908 von denjenigen, die eine Lizenz als Filmvorführer erwerben wollen, sich einer Prüfung zu unterziehen. Einige, wie der Anwalt Gustavus Rogers, der oft die Interessen der Filmindustrie vertreten hat, hoffen, daß die Strenge des Verfahrens auch die Kritiker des Kinobetriebs zufrieden stellen wird. Mit ähnlicher Zielsetzung will die Branchenpresse die Projektion von Filmen als eine hochspezialisierte Tätigkeit darstellen und veröffentlicht re-



Power's Cameragraph No. 6

THE FIREPROOF MOVING PICTURE MACHINE

Used by Prominent Moving Picture Exhibitors All Over
the World

POWER'S NO. 6 is built for service.

Every wearing part is carefully proportioned and accurate; made of material which long experience has shown to be best suited to its special purpose.

The pictures projected by it are steady and absolutely flickerless, therefore do not tire or injure the eyes.

POWER'S CAMERAGRAPH NO. 6 has become by merit alone the choice of particular exhibitors.

MANUFACTURED BY

**NICHOLAS POWER COMPANY, 115 Nassau St
New York**

FOR FOURTEEN YEARS THE LEADING MAKERS OF MOTION PICTURE MACHINES.

The Tammany Times, 22.I.1912, S. 95

gelmäßig ausführliche technische Erklärungen zu den mechanischen, optischen und elektrischen Elementen der Filmprojektoren. Ein weiterer Schritt in diese Richtung ist die von *The Moving Picture World* 1910 veröffentlichte Ankündigung, daß F. H. Richardson, der in dem Blatt für die Kolumne über Projektorentechnik verantwortlich zeichnet, eine Schule für Filmvorführer eröffnen will.¹¹

Der Staat, unterstützt von der Branchenpresse, verlangt somit schon recht früh in der Geschichte der Filmindustrie von den Vorführern einen hohen Grad an technischem Wissen, welches professionelle Organisationen wie die New York Fire Underwriters und das American Institute of Electrical Engineers in Form von Handbüchern zu Verfügung stellen. Wir könnten zahlreiche Beispiele anführen, wie dieses Wissen von unterschiedlichen Institutionen gesammelt und verbreitet wird. Wir könnten auch aufzeigen, in welchem Maße die Entstehung eines Berufsstands der Filmvorführer, dem hochspezialisierte Subjekte angehören, als Resultat eines Diskurses über technisches Wissen und des Prozesses staatlicher Prüfungen dem von Michel Foucault erarbeiteten Paradigma entspricht. Stattdessen wollen wir, gegen diese überaus suggestive Interpretation, welche die Projektionisten als diskursive Objekte behandelt, Belege suchen für die Subjektivität der Operateure sowie für ihr eigenes Verständnis ihrer Alltagserfahrungen.

In einem Artikel in der Märzangabe 1909 von *The Nickelodeon*, einem Branchenblatt aus Chicago, bezieht Oscar B. Depue Stellung gegen die Prü-

fungen für Filmvorführer und behauptet, daß Detailwissen zu Fragen der Elektrotechnik weniger wichtig sei als die in jahrelanger Berufspraxis erworbene Erfahrung.¹² Im gleichen Monat veröffentlicht *The Film Index* die Äußerungen der Vertreter zweier Gewerkschaften, die der Calcium and Electric Light Operators sowie die der Motion Picture Operators of New York City. Diese stellen fest, daß die neuen gesetzlichen Regelungen für die Lizenzvergabe »so streng und rigide« seien, daß etwa 200 Projektionisten ihre Lizenz verloren hätten. »Es heißt, daß sich die Prüfung auf allgemeine Erfahrung mit Elektrizität bezieht und den Männern, die wissen, wie man einen Filmprojektor bedient, keine faire Chance gibt. Die am stärksten Betroffenen haben bereits fünf Jahre gearbeitet und zählen zu den besten in der Stadt.«¹³ Dies sind Belege für einen anderen Weg zu technischer Fertigkeit: nicht durch die Unterordnung unter die Diskurse von Berufskörperschaften oder Kontrollbehörden, sondern durch Wissen, das in der täglichen Berufspraxis erworben wird. Solchem Wissen Legitimität zuzugestehen, hätte jedoch den Vorschriften der regulatorischen Rationalität widersprochen und die sich langsam herausbildende Respektabilität der Filmindustrie unterminiert. In dieser Sache billigt man den Filmvorführern tatsächlich keinen Handlungsspielraum zu: Um ihren Beruf weiter ausüben zu können, müssen sie es zulassen, im Machtdiskurs von Berufskörperschaften und Kontrollbehörden als Objekte behandelt zu werden. Wir haben nur wenige Belege für individuellen Protest gegen diesen Sachverhalt gefunden. Doch die Tatsache, daß die Branchenpresse dieses Problem anspricht, zeigt, daß zumindest einige Filmvorführer hier einen Anlaß sehen, Widerstand zu leisten.

Die Gewerkschaften und der einzelne Filmvorführer

Bis zu diesem Punkt haben wir nur sehr wenige direkte Spuren individueller Handlungsfähigkeit seitens der Projektionisten finden können. Die Existenz der oben erwähnten Gewerkschaften der Calcium and Light Operators und der Motion Picture Operators of New York weist zumindest auf einen gewissen Grad kollektiven Handelns hin, auch wenn das Belegmaterial zu diesen Organisationen sehr viel spärlicher ist als das zu den mächtigeren Institutionen wie der Stadtverwaltung. Als 1905 die ersten Nickelodeons in New York entstehen, zeigt die Gewerkschaft der Theaterangestellten, die International Alliance of Theatrical and Stage Employees (IATSE) keinerlei Interesse, die Filmvorführer aufzunehmen, möglicherweise, weil man die Filmindustrie noch für völlig unbedeutend hält.¹⁴ Als 1907 die Zahl der Nickelodeons immer mehr ansteigt, beginnt der Film, dem Theater als bis dahin wichtigstem Unterhaltungsmedium den Rang abzulaufen. Auch die Filmvorführer fangen an, sich gewerkschaftlich zu organisieren. Nun aber kommt es zu einem Konflikt zwischen der IATSE und der International Brotherhood of Electrical

Workers (IBEW). Die IATSE beansprucht, die Filmvorführer zu vertreten, weil es sich um Angestellte der Unterhaltungsindustrie handle, während die IBEW die Projektionisten unter die Elektriker einreihen will.¹⁵ Samuel Gompers, der Präsident des Dachverbands American Federation of Labor, dem die beiden konkurrierenden Gewerkschaften angehören, entscheidet 1908 zugunsten der IATSE.¹⁶

Die Führung der IATSE sieht nun offenbar in ihrer früheren Vernachlässigung der Projektionisten eine Bedrohung ihres potentiellen Alleinvertretungsanspruchs für die Filmindustrie: »Wir mußten es schaffen, daß dieser Teil der Industrie als uns zugehörig anerkannt wurde, oder wir hätten sie insgesamt verloren.«¹⁷ Das erfolgreiche Vorgehen der IATSE bedeutet, daß die New Yorker Projektionisten nun zum Gegenstand zweier konkurrierender Diskurse werden: Der Staat betrachtet sie als qualifizierte Techniker, die IATSE dagegen als Angestellte der Unterhaltungsindustrie. Führen diese gegensätzlichen Diskurse dazu, daß den Filmvorführern erneut Subjektivität und Handlungsfähigkeit abgesprochen werden? Angesichts des verfügbaren Belegmaterials sind wir geneigt, diese Frage zu bejahen. Für die IATSE ist das Vertretungsrecht für die Projektionisten ein Mittel, um die Filmindustrie, die ihr nun zweifelsfrei angeschlossen ist, in ihrer Gesamtheit kontrollieren zu können. Doch den Unterlagen der IATSE läßt sich nicht entnehmen, daß man sich um das harte Regime, dem die Filmvorführer durch ihre Arbeitgeber unterworfen sind, in irgendeiner Weise gekümmert hätte. Aber wir wollen dieses Material wiederum gegen den Strich lesen und über mögliche Handlungsspielräume spekulieren. Haben sich die Filmvorführer willentlich mit der IATSE statt der IBEW assoziiert, um sich von dem Zwang zur formalen Anerkennung ihrer technischen Fertigkeit zu befreien, der ihnen vom Staat auferlegt und der von der Branchenpresse befürwortet wird? Hoffen sie, daß die Tatsache, daß man sie als Angestellte der Unterhaltungsindustrie und nicht als Techniker definiert, die technischen Ansprüche, die man an sie stellt, geringer werden läßt?

Die Quellenlage erlaubt es nicht, diese Fragen zu beantworten. Wenn die Filmvorführer jedoch eine solche Taktik angewandt haben, dann haben sie es wohl schon bald bereut, da sehr schnell ein weiterer Konflikt um Ausbildung und Qualifikationen entsteht. Berichten in der Branchenpresse zufolge übersteigt die Zahl der lizenzierten Operateure die Nachfrage. Belege aus Quellen außerhalb der IATSE zeigen, daß die Gewerkschaft versucht, dies durch eingeschränkte Lizenzvergaben zu korrigieren.¹⁸ In derselben Ausgabe der *Moving Picture World*, in der die Eröffnung von Richardsons Schule für Projektionisten angekündigt wird, berichtet das Blatt von einer durch die IATSE geleiteten Prüfstelle für Operateure.¹⁹ Im April 1911 spricht Samuel Gompers vor einer der IATSE angeschlossenen Gruppierung über den Versuch seitens der Gewerkschaft, die New Yorker Stadtverordneten zu überzeugen, von allen Anwärtern auf eine Projektionistenlizenz eine sechsmonatige Lehrzeit

unter der Aufsicht eines erfahrenen Filmvorführers zu verlangen.²⁰ Später im selben Jahr berichtet das Organ der mächtigen politischen Maschine der Stadt, die *Tammany Times*, daß der oberste Richter des Staates New York, Richter Gavegan, den Versuch, eine sechsmonatige Lehrzeit für Filmvorführer zu erzwingen, hat scheitern lassen. In einer Verfügung wird Henry Thompson, Leiter des Amtes für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung (das die Operateure lizenziert), angewiesen, den Antragsteller Louis Gibelmann auch ohne diese Lehrzeit zur Prüfung zuzulassen.²¹

Die Tatsache, daß Tammany zu diesem Zeitpunkt keine monolithische und effiziente Maschine ist, sondern von inneren Spannungen zerrissen wird, macht es besonders schwierig, dieses Ereignis zu interpretieren. Auch wenn wir keine entsprechenden Belege gefunden haben, scheint es so, daß es der IATSE gelungen ist, den von Tammany dominierten Stadtrat – der sich von der Zusammenarbeit mit der Gewerkschaft möglicherweise zusätzliche Schmiergeldeinnahmen erhofft – dazu zu bringen, ein Gesetz zu erlassen, in dem eine Lehrzeit für Projektionisten gefordert wird. Andererseits mag auch Richter Gavegan, der das Gesetz scheitern läßt, selbst dank Tammany seine Position erhalten haben. Sein Urteil bezweckt vielleicht, die Gewerkschaft daran zu hindern, auf dem von Tammany beherrschten Gebiet zu wildern. Oder er ist ein Tammany-Gegner und versucht, deren Einfluß auf den Kinobetrieb einzudämmen. Was auch immer die politischen Hintergründe gewesen sein mögen, dieses Ereignis liefert einen weiteren Beleg für die konkurrierenden Mächte, welche das Arbeitsfeld der Projektionisten strukturieren. Gleichzeitig zeigt sich aber auch, daß der Einzelne die Möglichkeit hat, die Rivalitäten zwischen Organisationen zu seinen Gunsten zu nutzen. Die Risse im System bieten also bisweilen auch den Raum für individuelles Handeln. Insofern kann man die Initiative Louis Giblemans als ein deutliches Beispiel für aktives Handeln seitens eines Filmvorführers betrachten.

Die diskursive Konstruktion der Operateure als demographische Kategorie

Während der Nickelodeon-Ära zirkulieren in der New Yorker Kinokultur verschiedene konkurrierende Auffassungen über die Filmvorführer, wobei diese selbst kaum die Möglichkeit haben, Stellung zu beziehen. Wir haben gezeigt, daß die Diskurse von Staat, Berufskörperschaften, Kontrollbehörden sowie der International Brotherhood of Electrical Workers die Projektionisten als Spezialisten mit großer technischer Kompetenz darstellen, während die IATSE sie als Angestellte der Unterhaltungsindustrie sieht und einige wenige abweichende Stimmen sie als erfahrene Fachleute konstruieren. Andere Strömungen, die in die sozialen Auseinandersetzungen um das neue Medium verwickelt sind, verwenden ihre eigenen, weniger positiven Konstruktionen, in

denen der soziale Status der Filmvorführer wie auch des Publikums in den Nickelodeons als Anlaß zur Sorge erscheint.²² Dabei werden Begriffe wie Verantwortungslosigkeit oder gar moralische Dekadenz, die manche mit Immigranten und Arbeitern verbinden, auch auf die Filmvorführer angewandt.

Die Branchenpresse versucht, die Projektionisten als technische Experten zu konstruieren, um den Ängsten der Kinogegner entgegenzuwirken; der ähnlich motivierte Wunsch, sie als verlässliche Mitglieder der Gesellschaft zu präsentieren, führt zu warnenden Berichten über Ereignisse, in denen dies gerade nicht der Fall ist. Auf diese Weise sucht die Branchenpresse die Allianz mit den progressiven Reformern in der Stadt. Diese rekrutieren sich aus den Kreisen der gesellschaftlichen Eliten, der Kirche, der Lehrer und anderer Gruppierungen. Sie versuchen, die durch Immigration und Urbanisierung verursachten Verwerfungen durch den Aufbau eines Systems rationaler Regulierungen auszugleichen, wobei auch Erziehungsbestrebungen und Amerikanisierungsinitiativen eine Rolle spielen. Viele Reformer glauben, daß ein entsprechend kontrollierter Kinobetrieb ein machtvoller Faktor für die Erziehung und Amerikanisierung von Arbeitern und Immigranten sein kann.²³ Die Branchenpresse übernimmt diese Position: Sie weist auf Probleme innerhalb der Industrie hin und kämpft für die Verbesserung der Vorführbedingungen. Im März 1908 berichtet die *Moving Picture World*, daß viele Nickelodeons in New York aufgrund der Mißachtung polizeilicher, brandschutztechnischer oder baulicher Verordnungen schließen mußten. Mehr als 95 % von 200 überprüften Lizenzen seien in den Händen von Ausländern oder »inkompetenten« Personen gewesen, mehr als 75 % in denen von Analphabeten, welche die Lizenzvorschriften nicht einmal lesen konnten. In all diesen Fällen sowie dann, wenn ein Filmvorführer nicht zu einem gewissen Gesprächsniveau in der Lage war, habe man die Lizenzen eingezogen. In dem Bericht heißt es auch, daß viele Jugendliche als Projektionisten arbeiteten.²⁴ Der *Film Index* druckt 1909 einen Artikel des Blatts *Insurance Engineering* ab, aus dem hervorgeht, daß die Versicherer zwar im allgemeinen mit der Filmindustrie zufrieden sind und sich über die Nickelodeonbetreiber nicht beklagen können, bei den Filmvorführern jedoch Sicherheitsbedenken haben: »Die Risiken im Kinobetrieb sind relativ gering. Die Hauptsorge gilt den Operateuren, bei denen es sich meist um junge Männer mit unsteten Gewohnheiten und wenig Verantwortungsgefühl handelt.«²⁵

Die Filmvorführer werden aufgrund ihres Alters, »fehlender Intelligenz« oder wegen ihrer »unsteten Gewohnheiten« diskriminiert: Ihnen fehlt die Respektabilität ausgebildeter Fachleute. Dennoch haben wir keine Belege dafür finden können, daß der Staat versucht hätte, diese demographischen Merkmale zu kontrollieren. Ein Aspekt jedoch ist offenbar so bedrohlich, daß er einen staatlichen Eingriff nötig macht: Im Staat New York wird 1910 ein Gesetz verabschiedet, das nicht eingebürgerte Personen vom Erwerb einer Filmvorführerlizenz ausschließt.²⁶ Dies führt zu einem außergewöhnlichen Doku-

ment: einer Petition einiger immigrierter Operateure an Bürgermeister William J. Gaynor, in der sie ihn bitten, den Verlust ihrer Lebensgrundlage zu verhindern. Da Quellen, die von den Projektionisten selbst stammen, selten sind, wollen wir dieses Dokument in voller Länge wiedergeben:

Wir, die unterzeichneten Filmvorführer, meist Väter, die große Familien versorgen müssen, bitten Euer Ehren um Hilfe, auch im Namen anderer unglücklicher Operateure. In ein paar Monaten werden wir ohne Brot und Butter sein, nur weil wir das Unglück haben, keine naturalisierten Bürger dieses Landes zu sein. In unseren Herzen fühlen wir uns als Bürger dieser großen Republik, wir haben vorläufige Papiere und darüber hinaus Kinder, die hier geboren sind und zur Schule gehen, und was wird aus ihnen, wenn wir unsere Lizenzen verlieren? Euer Ehren wissen, wie schwierig es für jeden zur Zeit ist, in New York eine neue Stelle zu finden, und wir bitten Sie, gütigst zu bedenken, was geschehen wird, mit dem neuen Gesetz, das ganz ohne Zweifel verabschiedet werden wird, wenn Euer Ehren nicht eine solche Ungerechtigkeit gegen die Menschlichkeit verhindern. Das neue Gesetz besagt, daß niemand als Operateur einer Filmvorführmaschine arbeiten darf, wenn er nicht Bürger der Vereinigten Staaten ist. Deshalb werden viele Väter und Ernährer großer Familien ihre Lizenzen verlieren und vom Hungertod bedroht sein. Die Mehrheit der Filmvorführer hat nur vorläufige Papiere, und wir möchten die wertvolle Aufmerksamkeit von Euer Ehren auf die Tatsache lenken, daß verschiedene Lizenzierungsstellen in New York auch aufgrund von vorläufigen Papieren Lizenzen vergeben. Die meisten von uns haben die vergangenen drei Jahre als Operateure gearbeitet und jedes Jahr die uns von der Kommission für Wasser- und Elektrizitätsversorgung auferlegten Prüfungen absolviert. Die letzte Prüfung fand im Januar 1910 statt, und wir haben die Lizenz für ein weiteres Jahr erhalten. Mit diesem Schreiben wollen wir Euer Ehren bitten, uns zu gewähren, mit unseren gegenwärtigen Lizenzen weiter zu arbeiten, bis wir unsere Einbürgerungspapiere erhalten. Wir appellieren an Ihr großmütiges Herz und bitten um Hilfe unserer Kinder willen, die unserer Hilfe und Unterstützung bedürfen.

Gaynor leitet diese Petition weiter an Henry Thompson, den Leiter des Amtes für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung, der sie dem Bürgermeister zusammen mit einem Brief zurücksendet, in dem es heißt, er habe entschieden, daß »alle Lizenzen, die 1910 vor der Verabschiedung des Gesetzes ausgegeben wurden, [...] für ein Jahr ab Ausgabedatum gültig sind. Dies wird in einigen Fällen die Anstellungsdauer der noch nicht eingebürgerten Operateure um einen bis zu sechs Monate verlängern.«²⁷ Das Dokument der Projektionisten zeigt, daß sie sich als in die existierenden sozialen Strukturen integriert darstellen, was unter diesen Umständen kaum überraschen kann. Wenn sie auch nicht *de jure* Bürger der USA sind, so doch *de facto*: »In unseren Herzen fühlen wir uns als Bürger dieser großen Republik.« Sie sind »Väter und Ernährer großer Familien«, nicht »junge Männer mit unsteten Gewohnheiten« oder Jugendliche. Sie akzeptieren den Diskurs, der die Filmvorführer als erfahrene Techniker konstruiert, sie »haben die vergangenen drei Jahre als Operateure

gearbeitet und jedes Jahr die [...] von der Kommission für Wasser- und Elektrizitätsversorgung auferlegten Prüfungen absolviert«. Auch ihre Kinder sind in die Gesellschaftsstrukturen integriert, sind Bürger der USA qua Geburt und durch ihren Schulbesuch auf dem Wege zu weitergehender Amerikanisierung. Damit zeigt dieses Dokument, das direkt von der marginalisierten Gruppe stammt, wie sehr die Filmvorführer die Art und Weise, wie sie von der herrschenden sozialen Ordnung als Kategorie konstruiert werden, selbst übernehmen.

Der Wunsch der Projektionisten, sich in die existierenden Gesellschaftsstrukturen und den technischen Diskurs einzufügen, kann zwar keinesfalls als Widerstand gesehen werden, aber doch als eine durch und durch rationale Entscheidung, da sie ja zuvor schon beschlossen hatten, in die USA einzuwandern, dort ihre Kinder aufzuziehen und ihre Familien mit ihrer Arbeit als Operateure zu ernähren. Die Frage, ob diese Entscheidung mit Handlungsfähigkeit gleichgesetzt werden kann, führt zu epistemologischen Überlegungen über das Wesen der Macht, die wir hier nicht ausführen können. Doch die Art und Weise, wie wir das Belegmaterial betrachtet haben, erlaubt es zumindest, diese Frage zu stellen.

Regeln am Arbeitsplatz und tägliche Praxis

Hier eine weitere, 1907 veröffentlichte warnende Anekdote aus *The Moving Picture World*:

Rauch quoll aus der Vorführrkabine während einer Filmvorstellung [...] und der wilde Schrei des Operateurs, der aus der Kabine stürzte, verursachte eine Panik unter den fünfzig Besuchern. [...] Die Polizei drang zu dem Saal vor und beruhigte die Menge. Niemand war ernsthaft verletzt. Das Feuer wurde ausgelöst durch einen Funken, der aus der Pfeife des Operateurs auf den Film fiel. (Ein Kommentar hierzu erübrigt sich; das Rauchen am Arbeitsplatz eines Filmvorführers sollte unter Strafe gestellt werden! – Hrsg.)²⁸

Ein paar Jahre später wirft die nationale Vereinigung der Feuerversicherer das ganze Gewicht ihrer professionellen Erfahrung in die Waagschale, um dieselbe Forderung zu stellen. In Abschnitt 12 eines Vorschlags zur Regelung von Aufstellung, Betrieb und Unterhalt von Filmprojektoren heißt es: »Weder das Rauchen noch der Besitz oder das Anzünden von Streichhölzern darf in den Kabinen, Räumen oder Kammern, in denen sich ein Filmvorführgerät befindet, erlaubt sein.«²⁹

Seit dem Brandunglück in Boyertown, Pennsylvania, von 1908 wird die Bedrohung durch Feuer und die daraus folgende Panik im Publikum in den USA als der hauptsächliche Gefahrenherd bei Filmvorstellungen angesehen.³⁰

Disziplinarmaßnahmen erscheinen als das beste Mittel, um derartige Katastrophen zu verhindern. In einer progressiven, reformorientierten Zeitschrift, *The American City*, diskutiert Boyd Fisher die Regulierung von Filmvorstellungen zum Schutz der Öffentlichkeit und stellt fest, daß »die Gefahr eines Brandes die am meisten gefürchtete ist«:

Auch der Filmvorführer muß eine Lizenz besitzen, die ihm entzogen wird, wenn er die Sicherheitsregeln nicht beachtet. Diese Maßnahme ist die wichtigste und geeignetste, um sowohl Feuer als auch Panik zu verhindern. Der Umgang mit feuergefährlichem Filmmaterial in unmittelbarer Nähe einer brennenden Bogenlampe fordert ständige Wachsamkeit, und nur, wenn die Stadtverwaltung einem Filmvorführer zu jeder Zeit die Berufsausübung untersagen kann, ist es möglich, von ihm die gleiche Kooperation zu verlangen wie von den Kinobetreibern. Ein ganzer Katalog von Regeln [...] ist notwendig, um die Filmvorführer zu kontrollieren.³¹

Zu den von der Stadt New York verabschiedeten Maßnahmen gehört auch die Forderung, daß »das Bedienen [des Filmprojektors] nur im Handbetrieb gestattet ist«,³² in der Hoffnung, dadurch zu verhindern, daß der Projektionist bei der Arbeit einschläft.³³ Wie die oben zitierte Anekdote aus *The Moving Picture World* von 1907 andeutet, unterstützen Branchenpresse und Filmjournalisten nachdrücklich solche Disziplinarmaßnahmen. David Hulfish, der für das in Chicago herausgegebene Blatt *The Nickelodeon* arbeitet, veröffentlicht 1909 das Buch *The Motion Picture: Its Making and Its Theatre*. Am Beispiel eines Nickelodeons, das Filme und *Illustrated Songs* vorführt, erläutert Hulfish Schritt für Schritt die Pflichten des Operateurs, von »1.) Die Bogenlampe anzünden.« bis »16.) Der Operateur entscheidet über die Länge der Pause, bevor er die Folge seiner sechzehn Pflichten wiederholt.«³⁴ Ein Jahr später veröffentlicht F. H. Richardson, Mitarbeiter der *Motion Picture World*, sein *Motion Picture Handbook: A Guide for Managers and Operators of Motion Picture Theatres*, das eine Liste von Hinweisen für Projektionisten in der Form von Vorschriften enthält: »Lies nicht, während Du die Kurbel drehst!«; »Erlaube niemandem den Zutritt zur Kabine während einer Vorführung!«; »Bewahre die ölgetränkten Lappen in einem verschlossenen Behälter auf!«; »Bewahre die nicht benötigten Filme in einer Metallkiste auf!«³⁵

Hulfish und Richardson verlangen die strikte Befolgung dieser Regeln am Arbeitsplatz, um die Sicherheit und das Vergnügen des Publikums zu gewährleisten; sie kümmern sich jedoch nicht um das Wohl der Filmvorführer, die sie offenbar lediglich als eine Art Zubehör zu den Vorführapparaten betrachten. Wir haben jedoch einen Beleg finden können, in dem seitens einer der herrschenden Institutionen Besorgnis über die Lage der Filmvorführer geäußert wird. In einem Artikel für *The Journal of the American Medical Association* behandelt Dr. Howard D. King die Gesundheitsgefährdungen, welche die wachsende Zahl von Filmvorstellungen im ganzen Land mit sich bringt. Mit

Blick auf die Kinoangestellten schreibt King: »Die schlechte Ventilation verursacht nicht nur Unwohlsein und Verlust von Energie, sondern auch größere Anfälligkeit für Krankheiten, insbesondere Tuberkulose. [...] Der bei außergewöhnlich hohen Temperaturen in eine kleine Kabine eingeschlossene Operateur wird leicht zum Opfer der Tuberkulose.«³⁶

Dem Artikel von Dr. King läßt sich entnehmen, daß seine Sorge um die Projektionisten eher deren möglicher Rolle bei der Ausbreitung von Krankheiten gilt, also mehr der demographischen Entität als den jeweiligen Individuen. Aber dennoch regen seine Bemerkungen dazu an, über die tägliche Arbeitspraxis der Operateure aus deren eigener Perspektive zu spekulieren. Wenn sie den Regeln und Anweisungen gefolgt sind, dann muß ihre Tätigkeit eintönig und physisch anstrengend gewesen sein, da sie ja per Hand Filme vorführen müssen, die sie schon mehrere Male gesehen haben. Sie dürfen die Anspannung weder durch Lektüre noch durch Gespräche mit anderen Angestellten auflockern. Sie können auch weder Rauchen noch Dösen, obwohl sie in der überhitzten Enge der Kabine schläfrig werden, eine Vermutung, die durch den Zwang zum Handbetrieb gestützt wird.

Soweit uns bekannt ist, hat kein Projektionist seine eigenen Erfahrungen von der alltäglichen Arbeit aufgeschrieben. Ein annäherndes Verständnis der physischen Wirklichkeit ihres Arbeitsdaseins läßt sich am besten gewinnen, wenn man das Belegmaterial, das von den herrschenden Institutionen stammt, gegen den Strich liest. Dieses historiographische Verfahren mag von einigen Lesern als übermäßig spekulativ verworfen werden. Wir sehen zwar die Grenzen einer solchen Spekulation, doch wir meinen, daß sie ein besseres historisches Verständnis ermöglicht als die einfache Wiedergabe des schriftlichen Belegmaterials der jeweiligen Periode.

Dieser Beitrag hat die fragmentarischen Belege herangezogen, die sperrig am Rand der herrschenden Diskurse stehen, um die Risse zwischen den disziplinären Diskursen zu öffnen und einen Blick auf das Leben und die Motive individueller Filmvorführer zu ermöglichen. Damit haben wir auch versucht, ein Verständnis von der Handlungsfähigkeit der Projektionisten zu erlangen, auch wenn die Fülle des Belegmaterials eher eine Foucaultsche Sicht auf die Operateure als durch ein disziplinäres Regime geschaffene Subjekte stützt. Wir ziehen keine dieser beiden Interpretationen der anderen vor, sondern wollen sie oszillieren lassen, wie die optischen Illusionen, die sich unaufhörlich von einer Ente in ein Kaninchen und zurück verwandeln, ungeachtet der Versuche des Betrachters, ein einzelnes Bild zu fixieren.

Eine solche Oszillation verletzt einige der grundlegenden Vorschriften herkömmlicher Geschichtsschreibung. Auch wenn wir es leid sind, Historiker als eine monolithische Kategorie zu konstruieren, scheint es so, als seien viele von ihnen so ausgebildet worden, daß sie Belege aus unterschiedlichen Quellen zu einer kohärenten Erzählung verweben, von der sie glauben, daß sie am besten

die Ereignisse und Kausalitäten der Vergangenheit darstellt. Wie Robert Berkhofer in *Beyond the Great Story* schreibt: »Daß zwei oder mehr Geschichten über dieselbe Gruppe von Ereignissen erzählt werden können, sorgt für eine tiefe Verstörung auch bei scharfsinnigen normalen [nicht-postmodernen] Historikern.«³⁷ Solche Geschichtswissenschaftler leisten Widerstand gegen das relativistische Chaos, das durch die Oszillation zwischen zwei oder mehr Erzählungen hervorgerufen wird. Doch wie wir eingangs bemerkt haben, ergibt das verfügbare Material zur Erforschung des frühen Kinos (und auch vieler anderer möglicher Gegenstände) ein Muster selektiv erhaltener und gefilterter Belege, welche die erzählbaren Geschichten strukturieren. Ihre Ausbildung mag Historiker dazu tendieren lassen, bestimmte textuelle Formen (Empfehlungen der Versicherungen, Verordnungen der Stadt) als solide, harte Belege zu betrachten und andere (Anekdoten, indirekte Hinweise oder strukturierte Abwesenheiten) als fragwürdig.

Texte, die als institutionell verbürgt und »objektiv« gelten, stellen meist die dominierenden Kräfte innerhalb einer Periode dar, sie repräsentieren die Ansichten, die von herrschenden Institutionen geäußert und später archiviert wurden. Daß Historiker sich meist auf diese Quellen stützen und somit dazu tendieren, die dominanten Erzählungen wiederzugeben, hat seinen Grund in einer Reihe von Vorlieben und Vorurteilen hinsichtlich der Konstruktion von Geschichte:

- im Wunsch, Hierarchien der Konsistenz zu etablieren, wobei das Konsistente dem weniger Konsistenten vorgezogen wird;
- im Wunsch, Widersprüchlichkeiten zu vermeiden und stattdessen nach Daten und Schlußfolgerungen, die einander stützen, zu suchen;
- im Wunsch, Geschichte eher als transparent denn als konstruiert zu betrachten, als einen Gegenstand statt als einen Text;
- im Wunsch, holistische Analysen vorzunehmen und zusammenhängende Erzählungen zu schreiben.

Im Gegensatz zu der herkömmlichen historischen Praxis haben wir versucht, für Belegmaterial empfänglich zu sein, das den beherrschten Gruppierungen Handlungsfähigkeit einräumt, wie spärlich oder inkonsistent es auch sein mag, und eine Erzählung zu konstruieren, die den Beherrschten eine Stimme verleiht. Es bleibt jedoch die bohrende Frage, ob diese Herangehensweise allgemein anwendbar ist, zumal wir unsere Argumentation auf Belegmaterial aus einem spezifischen geographischen Raum, der Stadt New York, stützen. Doch wenn man sich mit historischen Themen befaßt, in deren Mittelpunkt gesellschaftliche Randgruppen stehen, bietet dieser Ansatz die Möglichkeit, die leichter erreichbaren Dokumente der herrschenden Klassen zu hinterfragen und ihnen Komplexität zu verleihen.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 »Audience Applauds his Shrieks of Agony«, *The Moving Picture World*, 22.2.1908, S. 138.

2 Für eine detaillierte Analyse sowohl dieser Anekdote als auch der allgemeinen Problematik der Konstruktion einer Geschichte der Nickelodeons vgl. unseren Aufsatz »Corruption, Criminality and the Nickelodeon«, in: Henry Jenkins, Jane Shattuck und Tara MacPherson (Hg.), *Hop on Pop: The New Cultural Studies*, Duke University Press, Durham (im Druck).

3 Robert Berkhofer, *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*, Harvard University Press, Cambridge 1995, diskutiert die Frage, »was Geschichte sein kann, sowohl als wirkliche Vergangenheit und als Diskurs über diese«. Im Wesen interdisziplinär und in seinem Ansatz dekonstruktivistisch, ist dieses Buch eine Herausforderung an die traditionellen Hierarchien von Beweis, Bedeutung und Interpretation, während es sich gleichzeitig die Vielfalt historischer Einsichten und Möglichkeiten zu eigen macht.

4 Zum zentralen Stellenwert von New York vgl. auch das erste Kapitel unseres Buchs *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, Princeton 1993.

5 Der Kinobetrieb in New York City ist Gegenstand einer Debatte zwischen Historikern, die sich mit dem frühen Film beschäftigen. Vgl. Ben Singer, »Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors«, *Cinema Journal*, vol. 34, no. 3, 1995; Robert Allen, »Manhattan Myopia, or, Oh! Iowa!« sowie Ben Singer, »New York, Just Like I Pictured It...«, beide *Cinema Journal*, vol. 35, no. 3, 1996; William Uricchio und Roberta Pearson, »New York? New York!«, Judith Thissen »Oy, Myopia!«, Ben Singer, »Manhattan Melodrama«, alle in *Cinema Journal*, vol. 36, no. 4, 1997.

6 Für 1908 geben die verschiedenen

städtischen Abteilungen, die mit Aspekten des Kinobetriebs befaßt sind, die Zahl der Vorführstätten mit 550, 675 und 800 an. Zu den Implikationen unzuverlässiger Daten für die Bewertung der Nickelodeons in New York vgl. Uricchio und Pearson, »New York? New York!« (Anm. 5).

7 Vgl. z.B. Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Temple University Press, Philadelphia 1986; Roy Rosenzweig, *Eight Hours for What We Will: Workers and Leisure in an Industrial City, 1870-1920*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 sowie unser *Reframing Culture* (Anm. 4).

8 Zu den Herausforderungen, welche die poststrukturalistische Theorie für die herkömmliche geschichtswissenschaftliche Praxis darstellt, vgl. Robert Berkhofer, F. R. Ankersmit, *History and Topology: The Rise and Fall of Metaphor*, University of California Press, Berkeley 1994; Richard Evans, *In Defense of History*, Granta Books, London 1997; Alan Munslow, *Deconstructing History*, Routledge, London 1997 sowie Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.

9 »New York Operators Taken in Hand«, *The Film Index*, 25.1.1908, S. 4.

10 »Editorial Notes«, *Moving Picture World (MPW)*, 16.5.1908, S. 436.

11 »A School for Operators«, *MPW*, 29.1.1910, S. 124.

12 Oscar B. Depue, »Popular Defense of Picture Theaters«, *The Nickelodeon*, März 1909, S. 67.

13 *The Film Index*, März 1909.

14 *IATSE Yearbook*, 1905, S. 188-189.

15 *IATSE Yearbook*, 1907, S. 239.

16 *IATSE Yearbook*, 1908, 265.

17 Ebenda.

18 »Editorial Notes and Comments«, *MPW*, 16.5.1908, S. 436; »Observations by our Man About Town«, *MPW*, 16.4.1910, S. 594.

- 19 »Union Operators to have a New Examination«, *MPW*, 29.1.1910, S. 124.
- 20 »Local 35 Hold Big Meeting«, *The Film Index*, 1.4.1911, S. 7.
- 21 *The Tammany Times*, 30.9.1911, S. 6.
- 22 Vgl. unseren Aufsatz »Constructing the Audience: Competing Discourses of Morality and Rationalization During the Nickelodeon Period«, *Iris*, Nr. 17, Herbst 1994, S. 43-54.
- 23 Andere, repressivere Reformer dagegen wollen die Nickelodeons schließen und Filmvorführungen ganz verbieten.
- 24 »Lines being drawn tighter in New York City«, *MPW*, 14.3.1908, S. 208. Die *Moving Picture World* spiegelt in diesem Bericht den allgemeinen fremdenfeindlichen Diskurs jener Zeit wider, der die süd- und osteuropäischen Auswanderer, die seit 1880 in die USA strömen, als minderwertig und verdächtig darstellt.
- 25 »Fire Risks«, *The Film Index*, 10.4.1909, S. 10-11.
- 26 Akten des National Board of Review, 1.9.1910. New York Public Library, Manuscripts Department.
- 27 Brief von Henry S. Thompson an Bürgermeister William J. Gaynor vom 3.10.1910, New York City Municipal Archives (die Petition der Filmvorführer ist an diesen Brief geheftet).
- 28 *MPW*, 10.8.1907, p. 359.
- 29 National Board of Fire Underwriters and the National Fire Protection Association, *Suggested Ordinance to Regulate the Installation, Operation and Maintenance of Motion Picture Machines*, o. O., November 1912.
- 30 Allerdings muß angemerkt werden, daß dieser Brand in einem Opernhaus ausgebrochen war, nicht in einem Nickelodeon, und auch nicht von einem Filmvorführgerät ausgelöst wurde.
- 31 Boyd Fisher, »The Regulation of Motion Picture Theaters: Provisions for the Physical, Moral and Intellectual Control of a Form of Popular Entertainment Possessing Great Educational Possibilities«, *The American City*, Dezember 1912, S. 520.
- 32 Nachdruck eines Artikels aus *Insurance Engineering* in »Fire Risks«, *Film Index*, 10.4.1909, S. 10-11.
- 33 David Hulfish, »Some Questions Answered«, *The Nickelodeon*, Dezember 1909, S. 174.
- 34 David Hulfish, *The Motion Picture: Its Making and Its Theatre*, Chicago Electricity Magazine Corporation, Chicago 1909, S. 65-66.
- 35 F. H. Richardson, *Motion Picture Handbook: A Guide for Managers and Operators of Motion Picture Theatres*, *The Moving Picture World*, New York 1910, S. 169.
- 36 Howard D. King, M. D., »The Moving Picture Show: A New Factor in Health Conditions«, *The Journal of the American Medical Association*, Vol. 53, Nr. 7, 14.8.1909, S. 519.
- 37 Berkhofer (Anm. 3), S. 24.