media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Charles Musser

Respektabilität und Aktualität. Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära

1997

https://doi.org/10.25969/mediarep/16127

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Musser, Charles: Respektabilität und Aktualität. Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Aktualitäten.* Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1997 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 6), S. 67–79. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/16127.

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/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

CHARLES MUSSER

Respektabilität und Aktualität

Gedanken zum kulturellen Stellenwert von Edisons Filmen in der Kinetoskop-Ära

Wir betrachten Aktualitätenfilme normalerweise als eine dokumentarische Gattung, die in der Zeit zwischen den Anfängen des Kinos (Lumière) und der Nickelodeon-Ära (als diese Filme von der Wochenschau und komplexeren Formen des nicht-fiktionalen Films verdrängt wurde) ihre Blütezeit hatte. Verschiedene Spielarten des Aktuellen, darunter Neuigkeiten aller Art, kurzlebige Moden und die Dynamik einer in Massenauflagen zirkulierenden Tagespresse, gehörten zu den wichtigen Merkmalen der populären Kultur der Jahrhundertwende. Deshalb waren Aktualitäten wohl unvermeidlich auch von Beginn an ein wesentlicher Aspekt der Filmproduktion.

Thomas A. Edisons erste Filme, die experimentellen, horizontalen 3/4-Zoll-Aufnahmen von Mai und Juni 1891, lösten zahlreiche Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus. Parallel mit dem weiteren Verlauf der Entwicklung von Edisons System wurde dann auch über andere Beispiele bewegter Bilder mehr oder weniger ausführlich berichtet. Doch der ›Zauberer‹ Edison und seine Erfindungen hatten immer einen hohen Nachrichtenwert, was sich später als eine wichtige Basis für den Vertrieb seiner Kinetoskop-Filme erweisen sollte. Der berühmte Erfinder achtete sorgfältig darauf, Äußerungen über seine neuesten Entdeckungen mit vertrauten und beruhigenden Stellungnahmen zu Wissenschaft und Kunst zu verbinden. So versprach Edison des öfteren, den Massen zu einem erschwinglichen Preis Opern – die Embleme der Hochkultur – vorzuführen.[1] Die lebenden Bilder, so hieß es, würden bedeutende Shakespeare-Aufführungen der Nachwelt überliefern.[2] Tatsächlich bestand eine breite Kluft zwischen solchen Versprechungen und der Praxis: Die gewählten Sujets waren im allgemeinen eher populär und kurzlebig. Der Verweis auf die Wissenschaft erlaubte es, diese Kluft zu überbrücken. Als der Schwerathlet Eugen Sandow am 6. März 1894 in der *Black Maria*, Edisons Studio auf dem Laborgelände in West Orange, ›kinetographiert‹ wurde, versicherte man, daß er an einem wissenschaftlichen Experiment teilnehme. Edison, so hieß es, wolle seine Erfindung perfektionieren, »die neueste Errungenschaft von Edisons Genie auf dem Gebiet der Fotografie, an der er die letzten fünf Jahre gearbeitet hat«.[3] Die *New York World* und *Harper's Weekly* veröffentlichten Bilderfolgen, in denen nicht nur Sandow auftrat; man sah auch die mehr oder weniger gelungenen Salti eines Amateurturners und Edisons niesenden Ange-

stellten Fred Ott. In den dazugehörigen Analysen in Bildunterschriften und Artikeln äußerten die Kommentatoren die Hoffnung, man möge so zu einem besseren Verständnis von Form und Struktur bestimmter Handlungen kommen. Zwar löste sich die Darstellung einzelner Bewegungsphasen dann bei den bewegten Bildern im Kinetoskop wieder auf, doch die erwähnten Diskurse um Edisons Erfindung postulierten eine wissenschaftliche Dimension, die den Filmen eine gewisse ›Nüchternheit‹ verlieh.[4]

Die interesse- wie zeitlosen Belange von Wissenschaft und Kunst erweisen sich jedoch als reine Fassade, wenn man die tatsächlichen Themen in den über 130 Kinetoskop-Filmen aus der Zeit zwischen 1894 und 1895 betrachtet. Schon zu Beginn der kommerziellen Auswertung am 14. April 1894 waren die Geschäftspartner Edisons sich nur allzu gut bewußt, daß es darum ging, die Kundschaft zu überzeugen, ihr gutes Geld für einen äußerst kurzen Blick auf die bewegten Bilder auszugeben. Der Neuigkeitswert des Kinetoskops war anfangs sicherlich ein Trumpf, doch mußte er mit anderen Elementen angereichert werden, die in der Lage waren, mit der Zeit selbst genügend Anziehungskraft auszuüben. Um ein möglichst großes Publikum zu erreichen, entwickelten Edisons Filmemacher verschiedene Strategien. Eine gesunde Mischung von Sex und Gewalt spielte dabei oft eine entscheidende Rolle, doch auch die Aktualität der Sujets konnte ein Verkaufsargument sein.

Aktualität und gefilmtes Theater

Als am 6. März 1894 mit Eugen Sandows Auftritt in der *Black Maria* die kommerzielle Filmproduktion bei Edison ernsthaft begann, hatte der Nachrichtenwert des Ereignisses ebenso viel mit dem Athleten zu tun wie mit dem Erfinder. Sandow war ein Varieté-Star, der als solcher in den Medien viel Aufmerksamkeit erregte. Seinen ersten Auftritt in den USA hatte er im Juni 1893 im New Yorker Casino Theater. Danach avancierte er mit der Unterstützung seines Managers Florenz Ziegfeld zu einem der Stars auf der *World's Columbian Exposition* 1893 in Chicago.[5] Im Winter 1993/94 stieg er auf zur Hauptattraktion des bedeutendsten Vaudeville-Theaters Koster & Bial's Music Hall, gelegen an der 34. Straße und Herald Square, nicht weit von dem Ort, an dem wenig später der erste Kinetoskop-Salon seine Türen öffnen sollte.[6] Kunden, die nicht genügend Zeit oder Geld hatten, um ihn bei Koster & Bial's zu sehen, konnten ihn im Kinetoskop betrachten.

Mit SANDOW begann die kommerzielle Produktion einer neuen Art von Sujets und damit eine Beziehung zwischen der Welt der Showbühne und der des Films, die in verschiedenen Formen bis heute andauert. Wie entschieden Edisons Chefoperateure William Kennedy Laurie Dickson und William Heise, was genau sie filmten? Daß sie einen Ausschnitt aus Sandows Varieté-Nummer wählten, ist wenig überraschend, da sie hier auf eine ausgereifte und

erfolgreiche Darbietung zurückgreifen konnten. Sandows Debüt in New York wurde wie folgt geschildert:

> Der Vorhang hob sich, die Bühne war in tiefes Dunkel gehüllt. Dann wurden plötzlich zwei weitere Vorhänge im Hintergrund zur Seite gezogen und der »starke Mann« stand da, in helles Licht getaucht. Der Strahl der elektrischen Lampen brachte seine mächtigen Muskeln eindrucksvoll zur Geltung. Nachdem er zu langsamer Musik und unter viel Schweißvergießen eine Reihe von »tableaux vivants« ausgeführt hatte, verließ Herr Sandow sein Kabinett, die Lichter gingen an und die Show begann wirklich.[7]

Sandow begann den eigentlichen Teil seines Auftritts damit, daß er eine riesige Hantel stemmte. Die großen Kugeln auf beiden Seiten wurden geöffnet, und in jeder von ihnen saß ein eng zusammengekauerter Mann. Nachdem er noch einige weitere Beweise seiner Stärke geliefert hatte, machte er mehrere Salti mit verbundenen Augen und aneinandergefesselten Beinen. Schließlich führte man zwei Pferde auf die Bühne, die auf einem über seine Brust gelegten Brett auf und ab wippten. Obwohl er durchaus die Möglichkeit hatte, diese unterhaltsamen Kraftakte zu filmen, wählte Dickson, wohl in Absprache mit dem Athleten, den Anfang von Sandows Bühnenauftritt. Über die Gründe für diese Entscheidung kann man nur spekulieren. Die Posen erlaubten es Sandow, seinen Körper von allen Seiten und in verschiedenen Haltungen zur Geltung zu bringen, während die Kamera ihn aus relativ großer Nähe aufnahm. Beim Gewichtheben hätte sie mehr Abstand halten müssen. Vielleicht wäre auch die Glaubwürdigkeit des Films als objektives Registrieren eines der Kraftakte beeinträchtigt worden durch die Tatsache, daß der Zuschauer im Unterschied zur Bühne keinerlei Möglichkeit hatte, die Echtheit der Leistung zu überprüfen. So ist SANDOW ein nicht-narrativer Film, der den Schauwert des Körpers betont. Die schnelle Folge der Posen hat keine erkennbare Ordnung, noch gibt es eine Spannung oder einen Höhepunkt wie dies der Fall gewesen wäre, hätte Sandow seine Stärke demonstriert. Die durchaus erotisch geprägte Darstellungsweise in diesem Film ist ein Beispiel für das, was Tom Gunning »das Kino der Attraktionen« nennt – wobei von Kino erst zwei Jahre später die Rede sein konnte.

SANDOW war ein sorgfältig ausgewähltes und inszeniertes Beispiel von ›gefilmtem Theater‹, eine Sujetwahl, die sowohl für die Kinetoskop-Ära wie für die Zeit danach kennzeichnend wurde. Es handelte sich allerdings um eine besondere Form von gefilmtem Theater. Zwar hingen die Posen mehr oder weniger direkt mit dem Beginn von Sandows Bühnennummer zusammen, doch konnte dieser sein Kabinett nicht mitbringen. In diesem Fall war es der dunkle Hintergrund in der *Black Maria*, der alle Aufmerksamkeit auf den Körper des Stars konzentrierte und so die Aufgabe des Kabinetts auf der Bühne übernahm. Für diese Aufnahme und für viele, die ihr folgten, verzichteten

Dickson und Heise auf Dekors und Kulissen, um den Blick der Zuschauer voll und ganz auf die Bewegung und die Darbietung zu lenken.

Gefilmtes Theater (genauer gesagt: gefilmte Darbietungen) war nur ein erster Schritt bei der Entwicklung einer vielschichtigen Beziehung zwischen dem Showgeschäft und dem Film in dieser Zeit. SANDOW eröffnete eine eindrucksvolle Serie, die geradezu als ein Katalog der amerikanischen Unterhaltungskultur der Saison von 1893/94 betrachtet werden kann. Dort fand sich so ziemlich alles, von Charles Hoyts musikalischer Posse »A Milk White Flag« zu afro-amerikanischen *Buck and Wing*-Tänzern in »The South Before the War«, von Buffalo Bills Wildwest-Show und Barnum & Baileys Zirkus bis hin zum Boxen, Frauenringkampf oder einem tanzenden Hund im Rock. Diesen Schwerpunkt darf man allerdings nicht als einen Mangel an Ideen hinsichtlich der filmbaren Sujets verstehen. Dickson hatte hier vielmehr ein reiches Reservoir an Material gefunden, dessen Ausbeutung einer eigenen Logik folgte. Hauptsächlich ging es um das potentielle Interesse der Kundschaft an derartigen Darbietungen. In der kinetographischen Praxis präsentierte man – meist aktuelle – populäre Unterhaltung und verwendete sie somit als Rohmaterial für eine Form populärer Unterhaltung, welche die kinetographische Technologie voraussetzte. Auch wenn diese Redundanz scheinbar von mangelnder ›Originalität‹ und einer gewissen Beschränkung zeugt, war die soziale und kulturelle Bedeutung dieser Herangehensweise enorm.

Von Anfang an kommerziell korrupt...

Man sollte diese frühen Aufnahmen nicht fälschlicherweise als einfaches Registrieren von Darbietungen durch eine naive und heterogene Gruppe Filmemacher verstehen. In welchem Grad diese frühesten Filme bewußt zu Werbe- und Reklamezwecken verwendet wurden, ist bislang noch nicht wirklich verstanden. Man mag darüber streiten, ob dies das beherrschende kommerzielle Merkmal der Kinetoskop-Ära und der folgenden Jahre war, doch eine solche Behauptung wäre sicherlich nicht völlig falsch. Den Unterhaltungswert eines Films, seine Fähigkeit, einen Kunden dazu zu verleiten, fünf Cents für einen kurzen Blick auszugeben, könnte man auch als die notwendige Voraussetzung für jene tieferliegende Absicht ansehen. Die Demonstationsfilme halfen dabei, die Aufmerksamkeit auf Edisons neueste Technologie zu lenken und so für sie zu werben. Doch SANDOW bedeutete mehr. Die Aufnahmen von Eugen Sandow in Edisons Laboratorium waren nicht mehr und nicht weniger als ein sorgfältig inszeniertes Medienereignis. Alle wichtigen Zeitungen New Yorks berichteten davon. Sie entsandten entweder selbst Reporter oder griffen das auf, was davon nach außen drang. So hieß es im *New York Herald*:

> Der stärkste Mann der Welt, um die Programmzettel zu zitieren, und der größte Erfinder unserer Zeit trafen sich gestern in Menlo Park [sic!; Edisons Laboratorium befand sich damals bereits in West Orange; der Journalist hat dem Ereignis wohl kaum beigewohnt; C.M.], New Jersey. Das Treffen war interessant, der Gigant des Gehirns und der Gigant der Muskeln fanden vielerlei aneinander zu bewundern. Sandow bestaunte Edisons Erfindungen und der Zauberer bewunderte lange und neidisch die ungeheuren Muskeln des starken Mannes.[8]

Dem *Herald* zufolge begrüßte Edison Sandow am Bahnhof. Das war zwar völlig erfunden, doch es verlieh dem Bericht zusätzliche Würze. Die beiderseitige Bewunderung, die der Artikel immer wieder betont, deutet darauf hin, daß das Ereignis inszeniert wurde, um beiden Seiten durch die wechselseitige Bestätigung zu nützen. Ganz sicherlich verschaffte es Edisons neuer kommerzieller Unternehmung Aufmerksamkeit: dem Kinetoskop, das etwa einen Monat später sein Debüt geben sollte. So stimulierte man die Nachfrage nach den Maschinen und weckte das Interesse potentieller Betrachter. Gleichzeitig war das Treffen Teil von Sandows Anstrengungen, für sich zu werben: nicht nur für seine Karriere auf der Bühne, sondern auch für ein Buch über körperliche Fitness mit dem Titel *Sandow on Physical Training*, das nur ein oder zwei Wochen später erschien.[9] Elf Tage nach dem Bericht über Sandows Auftritt in der *Black Maria* veröffentlichte der *New York Herald* eine lange, begeisterte Besprechung des Buchs. Der Unterstützung durch Edison folgte somit eine weitere. Der Rezensent schrieb: »Schon viele Bücher haben dieses Thema behandelt, doch keines kommt diesem an Verständlichkeit gleich.«[10] Als zusätzlicher Werbeschub erschien am selben Tag in der *New York World* ein Artikel über den Kinetographen mit Fotogrammen aus den Aufnahmen von Sandow.[11] Dieses Presseecho half, sowohl Bücher als auch Kinetoskope zu verkaufen – und es nützte nicht zuletzt auch dem Mythos Edison zu einem Zeitpunkt, als dieser vor finanziellen wie juristischen Schwierigkeiten stand. Welche Ängste Edison insgeheim auch empfunden haben mag – in der Öffentlichkeit erschien er selbstbewußt, entspannt und sorgenfrei.[12]

Mußte Edison um seine Patente kämpfen, so blieb Sandow im Rampenlicht, weil sein Anspruch, der »stärkste Mann der Welt« zu sein, ihm Herausforderungen von Louis Cyr und anderen Athleten eintrug.[13] Die Verbindung mit Edison verlieh Sandows Meistertiteln, mit denen er sich aus Gründen der Werbung und Vermarktung schmückte, eine Aura der Glaubwürdigkeit. Außerdem begründete dieses Medienereignis eine Beziehung zwischen Presse und Film, auf die man in diesem ersten Jahr kommerzieller Produktion noch mehrfach zurückgriff.[14] Der Besuch des Schwergewichtmeisters James J. Corbett in der *Black Maria* verursachte ein noch größeres Echo in der Presse. Edison war möglicherweise anwesend, mußte sich aber im Hintergrund halten, weil der arrangierte Boxkampf zwischen Corbett und Peter Courtney illegal war.[15] Doch die Verwandtschaft zwischen dem Weltmeister im Ring und

dem Erfinder-Weltmeister war auch hier ein potentieller Subtext des Ereignisses.[16] Im Vorgriff auf eine im 20. Jahrhundert durchaus übliche Praxis wurde regelmäßig über Dreharbeiten berichtet (was den Verkauf von Zeitungen förderte) und damit für Stars und Produzenten geworben (was dem Erfolg der Filme wie der Schauspieler nützte).

Der Werbeeffekt war ein wichtiger Grund dafür, warum so viele Vaudeville-Künstler vor Edisons Kinetograph auftreten wollten. Auch der Standort des ersten Kinetoskop-Salons war nicht zufällig gewählt. Wenn die Betrachter am Broadway Nr. 1155 in die Maschinen schauten, dann sahen sie auf den kleinen Bildern die Stars, die nur wenige Ecken weiter auf der Bühne standen. Wenn der kurze Blick auf die Darbietung sie nicht gleich zum Besuch des Theaters animierte, dann gingen sie vielleicht etwas später dorthin, um die Vorführung ›in echt‹ zu erleben. Und entsprechend konnten die Besucher von Koster & Bial's ihre Erinnerung an eine Abendvorstellung durch die winzigen, lebensechten Bilder auffrischen. Da die Aufnahmen zudem landesweit vertrieben wurden, warben sie für die Darbietungen und veranlaßten die Betrachter vielleicht bei späteren Besuchen in New York dazu, sich die Künstler in Fleisch und Blut anzuschauen. Oder, wie dies bei einigen Musicals und Theaterstükken der Fall war, darauf zu warten, daß sie auf ihrer Tournee in die eigene Stadt kamen. Bei genauerer Durchsicht der Kurznachrichten in der Fachpresse finden sich Hinweise, daß die Geschäftsleute aus der Unterhaltungsbranche die Werbewirksamkeit des neuen Mediums durchaus ernst nahmen. So in der *New York Tribune*:

> W. D. Mann, der Manager von Hoeys neuer Posse »The Flams«, hat sich für die kommende Saison einen Werbetrick einfallen lassen. Edisons Kinetoskop und sein Phonograph werden miteinander verbunden, um die wichtigsten Gesangs- und Showelemente des neuen Stücks wiederzugeben. Der Apparat wird in den wichtigsten Städten einige Wochen vor der Aufführung zu sehen sein.[17]

Diese Werbestrategie war wohl kaum besonders originell. Sie zeigt lediglich, was man sich vom Kinetoskop hinsichtlich des Erfolgs der Show versprach. Wäre Edisons Geschäft mit den bewegten Bildern nicht so offensichtlich erfolgreich gewesen, hätten Raff & Gammon oder Maguire & Baucus den Künstlern wohl kaum solch erhebliche Geldsummen bezahlt, wie das für einen Auftritt vor dem Kinetographen der Fall war. Die Top-Attraktionen, die häufig gefilmt wurden, erfreuten sich langer, erfolgreicher Bühnenkarrieren. Viele der weniger bekannten gewannen an Bedeutung. Natürlich kann man nur spekulieren, inwieweit die Filme zu diesen Erfolgen beitrugen. Robetta und Doretta präsentierten in der Saison 1894/95 eine unter vielen »Fun in a Chinese Laundry«-Nummern. Zwei Jahre später spielten sie noch immer und galten nun als »beliebt« und »die beiden besten Chinesen-Darsteller auf der Bühne«.[18] Welton's Cat Circus schien besser zu laufen, nachdem er vor Edi-

sons Kamera aufgetreten war. Und als die Nummer schließlich abgesetzt wurde, gab es umgekehrt zumindest einen Filmveranstalter, der sie dann einfach Professor Félicien Trewey, dem Varieté-Künstler und Lumière-Konzessionär in England zuschrieb, offenbar um von dessen Bekanntheit zu profitieren.[19] Wilson & Waring sowie Frank Lawton setzten ihre Karriere in England, wo man sie wohl zunächst in Edisons Maschinen sehen konnte, erfolgreich fort. Annabelle Whitfort, die Serpentinen-Tänzerin, wurde später das Gibson Girl und ein Star der Ziegfeld Follies. Hadj Tahar trat bis zu seinem Tod im Juli 1926 im bedeutendsten Vaudeville-Theater New Yorks, dem Palace Theatre, auf.[20]

Homosozialer Raum – Bestätigung und Wandlung

Wenn diese kurzen Filme auch erstaunlich lebensechte und getreue Aufnahmen zeigten, so war die technische Reproduktion doch mehr als eine einfache Wiedergabe des Status quo. Die Kinetoskop-Filme zeugten von einer bemerkenswerten Dynamisierung des politischen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern. Die frühesten Edison-Aufnahmen wurden in der männlichen, homosozialen Welt des Laboratoriums fotografiert.[21] Als Dickson und Heise damit begannen, imaginäre Räume zu inszenieren, die sich zwar auf Edisons Gelände befanden, gleichzeitig aber auch eine Gegenwelt darstellten, wählten sie solche, die rein von Männern bevölkert waren: eine Schmiede und einen Barbierladen. Edisons Labor war eine Bastion der maskulinen Kultur. Wenn Frauen einen Beitrag leisteten, dann handelte es sich um die Ehefrauen der Angestellten, die zu Hause arbeiteten und dann das Resultat vorbeibrachten (so fertigte z.B. Fred Devonalds Frau eine Leinwand und Edmund Kuhns Frau kolorierte Kinetoskop-Filme). Wenn die Männer mit einem Projekt beschäftigt waren, so erwartete man von ihnen, daß sie Überstunden leisteten, vielleicht sogar, daß sie wie ihr Chef im Labor schliefen, anstatt nach Hause zu gehen. Edisons Werkstätten wurden zur Ergänzung der Familie, wenn nicht gar zu einer Alternative. Man kann nicht sagen, daß die Frauen von den ersten Edison-Filmen ausgeschlossen waren: Sie gehörten ganz einfach nicht zu der Welt, aus der sich die Darsteller rekrutierten.

Dickson, Heise und ihre Kollegen drehten 1894/95 eine Vielzahl von Filmen, die dieser Kultur der rauhen Männlichkeit entsprachen: Kurz nach den Aufnahmen für SANDOW besuchte der Leichtgewicht-Boxweltmeister Jack McAuliffe die *Black Maria* (BOXING).[22] Obwohl er als Heißsporn bekannt war, der auch außerhalb des Rings leicht handgreiflich wurde, wollte McAuliffe sich in dem engen Studio nicht auf einen ernsthaften Schlagabtausch einlassen. ›Mike‹ Leonhard und Jack Cushing hatten weniger Bedenken und boxten sechs verkürzte Runden im Juni (LEONARD-CUSHING FIGHT).[23] Weitere Begegnungen folgten. Auch andere Kämpfe Mann gegen Mann wurden gefilmt:

MEXICAN KNIFE DUEL und GLADIATORIAL COMBAT. Dazu kamen noch Filme mit Tieren wie COCK FIGHT, RAT KILLING, in dem ein Terrier sechs Ratten totbeißt, sowie DOGS FIGHTING.

Auch Frauen standen schon bald vor der Kamera, obwohl die Umgebung weitgehend homosozial blieb, von Männern organisiert und verwaltet. Die erste Darstellerin in einem Edison-Film war vermutlich die spanische Tänzerin Carmencita, die Mitte März 1894 in die *Black Maria* kam, etwa zwei Wochen nach Sandow. Sie hatte ihr Bühnendebüt 1889 in New York, wo sie spanische Tänze in den Pausen zwischen den Akten eines Musicals präsentierte. Unter ihren Managern John Koster und Albert Bial, die sie ab dem 10. Februar 1890 in ihre Music Hall in der 23. Straße holten, wurde sie berühmt. Carmencita hatte eine intensive sexuelle Ausstrahlung, die männliche Reporter dazu brachte, lange, glühende Artikel über ihre Auftritte zu schreiben.

Nach CARMENCITA drehten Dickson und Heise zahlreiche Filme mit Frauen in Darbietungen mit einer erotischen Komponente. Oft wurden sie, nur leicht bekleidet, in aufreizenden Bewegungen und Posen aufgenommen. In TRAPEZE trat eine Trapezartistin auf; BERTOLDI (TABLE CONTORTION) präsentierte die Schlangenfrau Ena Bertoldi, die ihren Körper so zur Schau stellte, daß dies tatsächlich männliche Phantasien von sexueller Bereitschaft auslösen konnte. Der erotisch explizite *danse du ventre* und der etwas dezentere Serpentinentanz, den vor allem Annabelle Whitford zwischen 1894 und 1898 mehrmals vor dem Kinetograph vorführte, zählten während dieser gesamten Periode zu den Säulen von Edisons Produktion. Wenn Frauen vor der Kamera auftraten, dann in der Regel, um den männlichen Voyeurismus zu befriedigen: den der Filmenden im Studio und den der Männer am Kinetoskop. Kurz gesagt, die Filme mit Sex und Gewalt gehorchten einem streng wirtschaftlichen Kalkül, wobei die Produzenten dazu neigten, sich ein Publikum vorzustellen, das so war wie sie.

Als Dickson und Heise die kommerzielle Premiere des Kinetoskop vorbereiteten, begriffen sie erst nach einiger Zeit, daß sie ein gemischtes Publikum haben würden. Dazu gehörten eben auch Frauen aus der Mittelklasse, deren Werte in schroffem Gegensatz zu Box-Arenen, Music-Halls und derbem Schauspiel standen. Edisons »wissenschaftliche Experimente« interessierten diese Frauen: So gehörten im Mai 1891 die Vorsitzenden verschiedener Frauenclubs zu den ersten Betrachtern von Edisons experimentellem Kinetoskop. Doch welche Art Darbietung war für dieses Publikum geeignet? Als der erste Kinetoskop-Salon in New York eröffnet wurde, gab es in den zehn Maschinen nur einen einzigen Film, der für ein breiteres Publikum gedacht war: HIGHLAND DANCES. Bezeichnenderweise diente er auch als Beispiel in einem Artikel über Edisons neues System in einer Zeitschrift für Jugendliche, *Harper's Young People*.[24] Bald entstanden weitere Aufnahmen wie ORGAN GRINDER und TRAINED BEARS, um diesen Mangel auszugleichen. Filme über dressierte Tiere, das Zureiten eines Pferdes und einen Feuerwehreinsatz wandten sich an

ein heterosoziales Publikum, das auch Kinder mit einschloß. Dies war kein unerheblicher Punkt, wie die Tatsache zeigt, daß die Vorführung von Filmen mit Annabelle im Asbury Park und an anderen Orten verboten wurde.[25] Doch auch wenn Filme über Brände oder das Zähmen wilder Pferde ein breiteres Publikum ansprachen, entstammten sie doch der im wesentlichen männlichen Welt der Feuerwehr oder der Wild-West-Shows. Dickson und Heise bewegten sich also hin zu einer größeren Diversität, indem sie zuerst Frauen filmten, die in homosozialen Räumen auftraten, dann Unterhaltungs-Szenen mit Frauen, die auf einen weiteren Zuschauerkreis ausgerichtet waren. Doch während der gesamten Kinetoskop-Ära war die Abbildung heterosozialer Räume von eher untergeordneter Bedeutung.

Edisons Filme wirken heute nicht nur roher und oft auch schockierender als z.B. die von Lumière, sie hatten auch damals etwas Unerlaubtes, oft unbeabsichtigterweise. Die Kluft zwischen der halb illegalen, verborgenen Männerwelt der Kampfsportarten und dem heterosozialen Publikum war tief. Doch da nun derartige Darbietungen im Bild gezeigt wurden, konnten Frauen z.B. auch ungehindert Sandows fast nackten Körper oder zwei durchtrainierte Boxer in engen Trikots betrachten. Wie auch Miriam Hansen gezeigt hat, wurde der weibliche Voyeurismus auf einmal innerhalb eines gesellschaftlich anerkannten Rahmens mobilisiert.[26] Selbst wenn dies nur in beschränktem Maße möglich war, erhielten Frauen nun Zugang zu einem homosozialen männlichen Universum, von dem sie bis dahin mehr oder weniger ausgeschlossen waren. Die Filme rissen gewissermaßen die Mauer zwischen zwei deutlich voneinander geschiedenen, wenn auch komplementären Welten ein: Es gab bis dahin einerseits die Welt der rauhen Männlichkeit, andererseits die des weiblich geprägten Heims. Nun fiel auf einmal der Schleier vor der ersteren, um sie den Blicken der letzteren preiszugeben. Die Kinetoskop-Filme und ihre Vorführung waren Teil des von Kathy Preiss in ihrer erhellenden Studie *Cheap Amusements*[27] erörterten Prozesses, in dessen Verlauf eine ältere, homosoziale Kultur zuendeging und Platz machte für eine neue, heterosoziale.

Kultureller Wandel durch die Abwesenheit physischer Präsenz

Da Filme *Wieder*gaben waren, konnten sie dazu beitragen, eine Reihe kultureller Tabus zu brechen oder zu unterlaufen, was gleichzeitig auch ihren Marktwert erhöhte. Die Abwesenheit physischer Präsenz verschaffte den Kinetoskop-Bildern einen gewissen Freiraum.[28] In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wäre ein Hahnenkampf am Herald Square unvorstellbar gewesen und mehr noch, daß Frauen, vielleicht gar ohne Begleitung, einem solchen Geschehen beiwohnten. Obwohl in diesen Jahren durchaus gang und gäbe, war das Preisboxen in jedem Staat der USA ungesetzlich. Kämpfe wurden meist heimlich organisiert und fanden an entlegenen Orten statt. Mit dem

Film gab es nun die Möglichkeit, einem Faustkampf zumindest im Abbild beizuwohnen: Da die Boxer bei der Präsentation nicht körperlich anwesend waren, konnte man Bilder des Kampfs fast überall zeigen. Anläßlich des Treffens zwischen Corbett und Courtney vor dem Kinetographen berief man eine Anklagejury, um festzustellen, ob hierdurch ein Gesetz gebrochen werde. Allen war klar, daß dies der Fall war. Doch die rein männlichen Geschworenen weigerten sich, in dem Kampf mehr als eine Demonstration oder eine Darstellung zu sehen. Somit bewahrten sie die Boxer wie auch Edison vor einer durchaus möglichen Verurteilung.[29] Die Filme fanden danach weite Verbreitung und brachten zweifellos mehr Geld ein als jedes andere Sujet während der Kinetoskop-Ära. Der entscheidende Moment kam dann mit dem Kampf Corbett gegen Fitzsimmons im März 1897, nachdem der Staat Nevada das Preisboxen für legal erklärt hatte. Nach diesem juristischen Durchbruch konnten Boxfilme nicht länger als Beweismittel für ungesetzliche Aktivitäten verwendet werden. Der Widerspruch, sprich die Heuchelei, Filme über Boxkämpfe zu tolerieren, das Boxen selbst aber für illegal zu erklären, erwies sich als so stark, daß mehr und mehr Staaten den Sport schließlich zuließen.[30]

Die Filme über das Boxen und andere Kampfsportarten waren nur ein Aspekt des Tabubruchs. Die Polizei griff fortwährend ein bei Aufführungen des *danse du ventre* (auch »*muscle dance*« oder »*couchee-couchee dance*« genannt, kurzum: der Bauchtanz). Die Frauen wurden oft verhaftet, oder sie durften unter lächerlichen Auflagen hinsichtlich Kleidung und Bewegungen den Tanz fortsetzen.[31] Die gefilmten Darbietungen waren weit weniger problematisch. Auch hier gab es eine Wechselwirkung zwischen Bühne und Bild. Aufgrund der Abwesenheit des Anwesenden waren die Aufführungen im Film eher akzeptabel, was dann dazu führte, daß es immer schwieriger wurde, die Bühnenfassung nicht auch zu genehmigen. Dies ist ein Aspekt der Dynamik der populären Kultur um die Jahrhundertwende.

Nicht nur bei Darstellungen von Sex und Gewalt konnten lang bestehende Verbote unterlaufen werden. Als drei junge Schwestern – La Regaloncita (Mildred Ewer), La Graciosa (Florence Ewer) und La Preciosa (Lenora Ewer) – in Edward E. Rices Burleske »*1492*« spielen sollten, versuchte die Gerry Society, den Auftritt dieser Kinder – wie in anderen Fällen auch – zu verhindern. Der Produzent E. E. Rice behauptete dagegen, die Mädchen würden nicht tanzen (also auch nicht spielen), sondern nur posieren. Außerdem seien die Kinder und ihre verwitwete Mutter auf den Verdienst von $ 100 pro Woche angewiesen. Als Vermittler in dieser Auseinandersetzung trat der als Bürgermeister New Yorks amtierende George B. McClellan jr. auf, der gleichzeitig auch Präsident des Kinderschutzausschusses im Stadtrat war. Die Mädchen kamen in sein Büro, um zu ›posieren‹. Ein Vertreter der Gerry Society vertrat die Meinung, sie tanzten. Daraufhin forderte E. E. Rice die Mädchen auf, eben das zu tun. »Sehen Sie den Unterschied?«, fragte er den Bürgermeister. Nach einem Kuß und inständigen Bitten von La Regaloncita konnte McClellan tat-

sächlich einen Unterschied sehen, und er teilte schließlich die Meinung von Rice. Die Mädchen konnten auftreten – vorausgesetzt, sie tanzten nicht. Das taten sie aber vor Edisons Kinetograph (in CUPID'S DANCE) und die Zuschauer konnten ihren Auftritt im Kinetoskop-Salon um die Ecke betrachten.[32]

Durch die Abwesenheit physischer Präsenz im Film brachten Dickson und Heise einen Prozeß in Gang, der die Showkultur in den USA schnell veränderte. Vor allem unterliefen sie die bestehenden Grenzen für die Darstellung von Sex und Gewalt. Doch sie brachen nicht nur auf diesen Gebieten die herrschenden Tabus. In einer Zeit der ökonomischen Krise sicherte genau dies ein Maximum an Profit für das neue Produkt. Aufgrund der Stellung des Films in der Zeit vor 1908, also bevor das Kino als Massenunterhaltung einer systematischen Zensur unterworfen war, führte die Präsentation solcher verbotener Darstellungen nicht zum Verbot der Bilder, sondern zu Verwerfungen bei den herrschenden Wahrnehmungsmustern und der sozialen Kontrolle, die Teil eines breiteren sozio-kulturellen Wandels waren.[33] In dieser Hinsicht war das Medium Film ebenso ›aktuell‹ wie die Sujets, welche Edisons Angestellte aufnahmen. Aktualität war sowohl ein Auslöser wie ein Resultat der transgressiven frühen Praktiken des Films in ihren Auswirkungen auf den kulturellen Kontext. In dieser Hinsicht waren die respektheischenden Diskurse von Wissenschaft und Kunst irreführend. Es war die Kombination von Technologie und Unterhaltung, nicht die von Wissenschaft und Kunst, welche die Welt des 19. Jahrhunderts veränderte.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 »The Kinetograph«, *New York Sun*, 28.5.1891, S. 1-2.

2 *New York World*, 3.6.1888, S. 16.

3 »Edison Perfects His Kinetoscope«, *New York Herald*, 7.3.1894, S. 9. In nahezu allen Zeitungsberichten konnte man lesen, daß Sandow an einem »Experiment« teilnahm.

4 Vgl. Bill Nichols, *Representing Reality*, University of Indiana Press, Bloomington 1995, wo vom Dokumentarfilm als einem »Diskurs der Nüchternheit« die Rede ist.

5 Zur Karriere Sandows vgl. David L. Chapman, *Sandow the Magnificent. Eugen Sandow and the Beginnings of Bodybuilding*, University of Illinois Press, Urbana 1994.

6 Gleich mehrere Artisten, die in Edisons Kinetoscope-Filmen zu sehen waren, debütierten in Koster & Bial's Music Hall, bevor sie später in Häusern mit »gemäßigteren Eintrittspreisen« wie Keith's Union Square Theatre oder Proctors 23rd Street Theatre auftraten. Obwohl Terry Ramsaye (*A Million and One Nights*, Simon & Schuster, New York 1926, S. 117) behauptet, daß man zu Beginn der neunziger Jahre noch durchweg von *Variety*-Theatern sprach, kann man Zeitungsartikeln aus dieser Zeit

entnehmen, daß der Begriff »Vaudeville« bereits gängig war. Vgl. z.B. »Variety to Vaudeville«, *New York Herald*, 21.10.1894, S. 4f.

7 »The Strong Man Appears«, *New York Times*, 12.6.1893, S. 5.

8 »Edison Perfects His Kinetoscope«, *New York Herald*, 7.3.1894, S. 9.

9 *Sandow on Physical Training*, J. Selvin Tait & Sons, New York 1894.

10 »Development of a Strong Man«, *New York Herald*, 18.3.1894, S. 8E.

11 »Wizard Edison's Kinetograph«, *New York World*, 18.3.1894, S. 21.

12 Gordon Hendricks hat natürlich recht mit seiner Feststellung, daß Edison die ihn bewundernde Presse geschickt nutzte, um ein Bild zu vermitteln, das der Realität nicht ganz entsprach. Vgl. Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth*, University of California Press, Berkeley 1961, S. 103-118.

13 »The Chance of Sandow's Life«, *New York Herald*, 9.4.1894; »Sandow Would Rather Pose« und »Cyr is the Champion«, *New York Herald*, 11.4.1894, S. 12.

14 Diese Verbindung, die darauf abzielte, Zeitungen zu verkaufen, indem man für das bewegte Bild warb und umgekehrt, ähnelte der zwischen Presse und Sport. Dies war etwas völlig anderes als das, was mit der Redeweise vom Kino als visueller Zeitung gemeint ist.

15 In der Presse wurde die eventuelle Anwesenheit Edisons bei dem Kampf Corbett gegen Courney nicht erwähnt. Gordon Hendricks fand allerdings in den Erinnerungen Corbetts einen Hinweis, daß der Boxer den Erfinder bei dieser Gelegenheit tatsächlich traf. Vgl. Gordon Hendricks, *The Kinetoscope: America's First Commercially Successful Motion Picture Exhibitor*, The Beginning of the American Film, New York 1966, S. 109.

16 Diese Verwandtschaft zwischen Boxweltmeister und Erfinder-Weltmeister zeigte sich explizit in Corbetts nächstem Bühnenstück, »The Naval Cadet«, in dem er einen Edison nicht unähnlichen jungen Erfinder spielte.

17 »In the Breezy Roof Gardens«, *New York Tribune*, 24.6.1894, S. 11.

18 *Providence Journal*, 18.2.1897; *Cincinatti Commercial Tribune*, 20.12.196, S. 11.

19 Es handelte sich dabei um den Engländer William T. Rock. Vgl. *New Orleans Picayune*, 25.5.1897, zitiert nach Quinn Beard, *A History of Motion Pictures in New Orleans, 1896-1908*, Magisterarbeit, Louisiana State University, 1951. Veröffentlicht als Microfiche-Beilage in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 15, Nr. 4, Herbst 1995.

20 Vgl. zu Tahar »Acrobat Dies After Act«, *New York Times*, 13.7.1926, S. 19.

21 Der Begriff des homosozialen Raums wurde von Kathy Preiss eingeführt und ausgearbeitet. Vgl. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn of the Century New York*, Temple University Press, Philadelphia 1986.

22 »Griffo and M'Auliffe fight«, *New York Herald*, 17.5.1894, S. 9.

23 Michael T. Isenberg, *John L. Sullivan and His America*, University of Illinois Press, Urbana 1988 betrachtet die Welt des Boxkampfs im Zusammenhang mit dem »Kult der Männlichkeit«.

24 *Harper's Young People*, 22.5.1894, Vol. XV, S. 500. Ich danke Ray Williams für seinen Hinweis auf diesen Artikel.

25 Vgl. Hendricks, *The Kinetoscope* (wie Anm. 15), S. 78-79.

26 Ich habe diesen Gedanken zuerst in bezug auf den Film über den Corbett-Fitzsimmons-Kampf während des Kongresses der Society for Cinema Studies im Mai 1987 in Montreal diskutiert. In *The Emergence of Cinema*, Scribner's, New York 1990, erörtere ich dieses Phänomen an mehreren Stellen. Seine Bedeutung und Vielfalt läßt sich auch an anderen Beispielen ablesen, wie ich in Studien wie »Passions and the Passion Play: Theater, Film and Religion, 1880-1900« in *Film History*, Vol. 5, Nr. 4, 1993, S. 419-456 zu zeigen versuche. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorschip in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge

1991, nimmt bei ihrer theoretischen Erörterung des Gedankens, daß neue Medien im öffentlichen Raum unerwartete Widersprüche erzeugen, bezug auf die Frankfurter Schule.

27 Vgl. Preiss (wie Anm. 21).

28 Die theoretische Diskussion um die Abwesenheit des Anwesenden beim Film hat eine lange Geschichte, an der unter anderem Walter Benjamin, André Bazin und Christian Metz teilhaben.

29 »Charged the Grand Jury«, *Newark Daily Advertiser*, 11.9.1894, S. 1-2; »Not Regarded as a Fight«, *Newark Daily Advertiser*, 12. 9. 1894, S. 1.

30 Vgl. Musser, *The Emergence of Cinema* (wie Anm. 26), S. 193-208. Nachdem um 1908 der Film zu einem Massenunterhaltungsmittel geworden war, kehrte sich der Prozeß langsam um: Boxfilme wurden ungesetzlich, obwohl der Sport legal war. Vgl. Daniel Gene Streible, *A History of the Prize Fight Film*, Dissertation, University of Texas, Austin 1994.

31 Vgl. z.B. »New Danse du Ventre«, *New York Herald*, 14.4.1894, S. 10; oder »Coochee Coochee Stopped at Coney Island«, *New York Herald*, 8.6.1896, S. 11.

32 »She coaxed the Mayor«, *New York Herald*, 25.8.1894, S. 10.

33 Vgl. John Higham, »The Reorientation of American Culture in the 1890s«, in *Writing American History: Essays on Modern Scholarship*, Indiana University Press, Bloomington 1970, S. 73-102 und 187-192; Warren Susman, *Culture as History*, Pantheon, New York 1984, S. 271-285; Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America*, Hill & Wang, New York 1982; T. J. Jackson Lears, »From Salvation to Self-Realization: Advertising and the Therapeutic Roots of the Consumer Culture, 1880-1980«, in Richard Wightman Fox und T. J. Jackson Lears (Hg.), *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History 1880-1980*, Pantheon, New York 1983, S. 1-38.