



Lillian Gish in *Broken Blossoms*

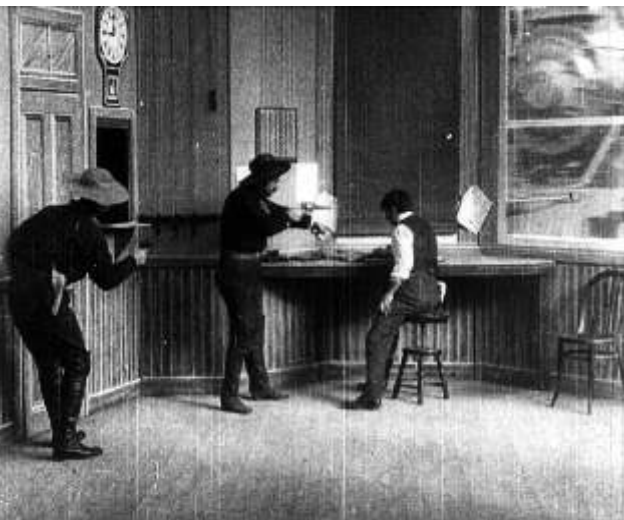
I DIE FRÜHEN JAHRE

Proleten, Kleinbürger und Immigranten Der Zugriff auf die Wirklichkeit des Films

Unter den großen Industrien, die das 19. Jahrhundert in Amerika hervorbrachte, war der Film die letzte. Die zehn Jahre bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges zeigen die Anstrengungen, die unternommen wurden, aus der Erfindung der bewegten Bilder ein Geschäft zu machen. Ging es zuerst darum, im Unterhaltungsbetrieb zwischen Jahrmarkt, Vaudeville und Music-Hall Fuß zu fassen, ließ eine rasche Folge technischer Neuerungen den Film unter den Schaukünsten trotz einiger Rückschläge in die vorderste Reihe rücken. Die Guckkastenapparate, die mit Münzeinwurf funktionierten, boten nur kurze Filmstreifen bis zu einer Minute Länge, erst die Erfindung des Projektionsapparates ließ kurze Handlungsfilme zu, die ein Publikum in Kinos, die nach dem Eintrittspreis Nickelodeons genannt wurden, auf der Leinwand sehen konnte. Um 1910 waren die Kinos bereits ähnlich aufwändig gestaltet wie Vaudeville-Theater und boten bis zu fünfhundert Zusehern Platz. Vaudeville-Nummern und Gesangseinlagen dienten als Beiprogramm, das, sobald die Filme länger und somit programmfüllend wurden, wegfallen konnte. Der größere Aufwand, die Betonung von Sauberkeit und Sicherheit durch gute Beleuchtung und ein geschultes Personal sollten den billigen Geruch des Jahrmarktes verschwinden lassen und ein besseres, d.h. zahlungskräftigeres Publikum anlocken. Die Rechnung ging nicht immer auf. So musste in einer Industriestadt in Massachusetts ein neues Kino bald wieder schließen, weil die schlecht entlohnten Arbeiter den höheren Eintrittspreis nicht zahlen konnten.¹

Der Kampf um den Markt hatte die stärksten Auswirkungen auf die Filme selbst, denn mit zunehmender Länge konnten komplexere Geschichten erzählt werden. Die Filme waren als billiges Vergnügen hauptsächlich an ein Publikum der unteren Schichten gerichtet, denen mit den Handlungsfilmen andere Lebensbereiche und mit den zahlreichen Reisefilmen aus allen Weltgegenden andere Realitäten zugänglich wurden, als sie bisher kannten. Entscheidend war, dass das fotografische Abbild als «wirklich» verstanden werden konnte, was bewirkte, dass das Publikum auch der Spiel-

1 Eileen Bowser: *The Transformation of Cinema 1907-1915*. Bd. 2 von *History of the American Cinema*, hg.v. Charles Harpole, S. 129.



The Great Train Robbery

handlung Wirklichkeit zubilligte. So wurde der Prä-Western *The Great Train Robbery* (1903), der in zwölf Minuten die Geschichte von einem Überfall auf einen Postzug und der Verfolgung der Räuber erzählte, als «realistisch» angepriesen, was überzeugte und zu seinem großen Erfolg beitrug. Die frühen Western wurden nicht mehr bloß in der Umgebung von Städten wie Chicago gedreht, sondern bereits 1906 in Colorado. Im Western und Abenteuerfilm, aber auch in den Slapstick-Komödien stellten die Darsteller durch vollen Körpereinsatz und Geschicklichkeit ihre «Glaubwürdigkeit» unter Beweis. Diese ethische Auffassung von Wirklichkeit mag als Erklärung dafür dienen, dass Buster Keaton

sich bei Dreharbeiten für manche Einstellungen in Lebensgefahr brachte und auch später noch der Einsatz von Stuntmen, sofern Schauspieler keine Risiken eingehen wollten, weitgehend ein Geheimnis blieb. Den Filmen ist anzumerken, dass die Hersteller sich bemühten, dem Publikum eine Lebenswelt vorzusetzen, die es noch nicht kannte. Die «Wirklichkeit» als Attraktion besaß die potenzielle Kraft, ihr Publikum dazu zu verführen, sie für wahr zu halten.

Um 1900 hatte eine Reformbewegung eingesetzt, getragen von sozial gesinnten und religiösen Gruppierungen der Mittelschicht, die der Masse der Armen, die durch die große Zahl an Immigranten stark wuchs, moralische Stärkung (*uplift*) zukommen lassen wollte.² Reformer waren die ersten, die die propagandistischen Möglichkeiten des neuen Mediums, das «wirklich» als «wahr» auszugeben verstand, erkannten. Filme über Hygiene, Krankheiten, Drogen, Alkoholismus, Abtreibung, Geburtenregelung oder Kinderarbeit, immer in eine Spielhandlung gekleidet, sollten aufklären und Missstände abschaffen helfen, wobei moralische und selbst politische Appelle nicht ausblieben. Das neue Medium wurde anerkannt «as the greatest educational agency since the discovery of the art of printing».³ Der *Uplift* von Moral und Sitte bezog sich auch auf die Filme selbst. Solange sie Teil der Vaudeville-Programme waren, ließ man

2 Um 1900 lebten, wie der Soziologe Robert Hunter 1904 in seinem Buch *Poverty* feststellte, zehn Millionen Menschen in Armut. Bis 1918 wuchs die Zahl auf das Doppelte.

3 Kevin Brownlow: *Behind the Mask of Innocence*. S. 267.

gewisse Frivolitäten durchgehen, sobald sie aber in die Kinos kamen, wurden sie strenger beurteilt. Das galt auch für jene Flegel in den Slapstick-Komödien⁴, die sich nicht vertreiben ließen und sich dadurch rächten, dass sie sich über die «Reform League» und die Suffragetten lustig machten.

Das war harmlos. Weniger harmlos war, wenn es um soziale und politische Themen ging. Den Progressiven war nämlich nicht nur *Uplift* ein Anliegen, sondern auch Kontrolle.⁵ Das zeigen die Überlegungen eines Kritikers, der anlässlich der Aufführung des Films *The Blood of the Poor* (1912), der die Geschichte eines armen jüdischen Schneiders und eines reichen Hausherrn erzählt, meinte, dass der Film in bestimmten Vierteln bestimmt Beifall finden würde, aber infrage stellte, ob durch die Betonung sozialer Unterschiede etwas Gutes herauskommen könne. Solche Geschichten, war er überzeugt, weckten bloß Klassenvorurteile, es sei denn man behandelte sie «in the most delicate manner».⁶ Diese Überlegungen stellten auch die Produzenten an, denn auf «feinfühlig Weise» erledigte sich der Klassenkampf im Kino von alleine. Dass die aufstrebende Filmindustrie einer gemäßigt progressiven mittelständischen Ideologie gerne zustimmte, ist verständlich, denn jede Art von Polarisierung störte nur das Geschäft. Auch hatten die Vertreter der Oberschicht, die staatliche Autorität und öffentliche Moral durch die wild wuchernde Unterhaltungsindustrie gefährdet sahen, 1907 in Chicago erstmals eine Zensurbehörde installiert, die zwei Jahre später landesweit zum Einsatz kam. Sie kümmerte sich um «obszöne», sittenwidrige Darstellungen und mehr noch um «kontroverse» Themen, mit denen die unteren Schichten nicht konfrontiert werden sollten. Eine gewisse Steuerung ließ sich durch einen schichtspezifischen Einsatz in teureren und billigeren Kinos erreichen.

Where Are My Children? (1916) behandelt den Kinderreichtum der Armen, deren Elend durch Geburtenkontrolle – «discouragment of breeding by the unfit»– vermindert werden sollte.⁷ Der Held des Films, ein Anwalt, der für diese Art von Eugenik ein offenes Ohr hat, beklagt, dass im Gegensatz dazu die oberen Schichten zu wenige Kinder haben und einen «Rassenselbstmord» begehen. Er selbst wünscht sich Kinder und muss feststellen, dass seine Frau heimlich mehrmals abgetrieben hat. Er klagt sie des Mordes Ungeborener an. Der Film stammte von einer Frau, Lois Weber.

Filme mit sozialen Themen, die sich an Arbeiter wandten, entstanden bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Autoren wie Jack London und Upton Sinclair, die der sozialisti-

4 Slapstick: der «Schlagstock», den in der Ahnenreihe der Komiker als erster Harlekin verwendet hat.

5 «For all of their faith in the limitless capacity of mankind, Progressive leaders were often quick to shield the public from ideas they considered harmful.» William Drew: *D. W. Griffith's Intolerance: Its Genesis and Its Vision*. S. 10.

6 Bowser, 135.

7 Annette Kuhn: *Cinema, Censorship and Sexuality: 1909–1924*. S. 34.



A Corner in Wheat

schen Bewegung nahe standen, halfen durch ihre Bekanntheit mit, Filme über die unwürdigen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Arbeiterschaft in die Kinos zu bringen. Von Spekulantentum im Getreidehandel und der daraus entstehenden Armut handelte Griffith' *A Corner in Wheat* (1909); *The Jungle*, Upton Sinclairs folgenreicher Roman über die Fleischverarbeitungs- und Konservierungsindustrie von 1906, wurde 1914 verfilmt; die Arbeitsbedingungen einer Baumwollspinnerei zeigte *Dust*, einen Bergarbeiterstreik *Blacklist*, beide 1916. Mit diesen sozialkritischen Filmen war es vorbei, als die Russische Revolution in Amerika die entsprechend gesteuerte Angst vor der «Roten Gefahr» aufkommen ließ, die 1919 ihren Höhepunkt erreichte. Das Department of Labor richtete eine eigene Sektion für Film ein, die im November 1918 ein Rundschreiben an die Studiochefs erließ, in dem sie verlangte, sozialistische Ideen negativ darzustellen.⁸ So zeigt *Bolshevism on Trial* (1919) Verschwörer, die auf einer Insel vor Florida eine kommunistische Gesellschaft einrichten, aber in Anarchie und Chaos enden. Fabrikbesitzer und Unternehmer waren von dieser Art von Filmen so begeistert, dass sie

8 Brownlow, 442

Vorstellungen aufkauften, um sie ihren Arbeitern zu zeigen. John D. Rockefeller Jr., der 1914 für die blutige Niederschlagung eines Bergarbeiterstreiks in Colorado verantwortlich war und deshalb in mehreren Filmen angegriffen wurde (so nimmt die moderne Episode von Griffith *Intolerance* zwei Jahre später darauf Bezug), ließ eben dort ein Kino errichten, um die Arbeiter durch Gratislichtspiele gefälligerer Art die Politik vergessen zu lassen. Der Autobauer und Antisemit Henry Ford produzierte 1914 bis 1921 selbst kurze Filme, die seine Ideen den Arbeitern, wöchentlich neu, näher bringen sollten.⁹ Filmprojekte von Upton Sinclair konnten nicht mehr realisiert werden.

D.W. Griffith (1875–1948), der erste große und äußerst produktive Regisseur des amerikanischen Films, der dem neuen Medium zu einer genuinen Sprache verhalf und vom Historienfilm über das Melodram bis zum Western und Gangsterfilm in allen Genres, die sich zu entwickeln begannen, Standards setzte, machte seinen Realismus fortan zum Maßstab für die Glaubwürdigkeit filmischen Erzählens. In seinen Melodramen vor allem vertrat Griffith die Grundsätze der Zeit der Konsolidierung des Bürgertums. Mit dem moralischen Anspruch eines Charles Dickens, der 1908 zum ersten Mal als Stofflieferant diente, wurde dem Übel der Welt die Heilskraft kleinbürgerlicher Tugenden entgegengesetzt. Die desperate soziale Lage wird zwar sentimental und rührend gezeigt, jedoch nicht deren Ursache. Die Empörung über soziale Ungerechtigkeit ist groß, sie betrifft einzelne Personen, aber nicht das politische System. Die Armen sind das Opfer des Zufalls, der ebenso zu ihrer Rettung beiträgt. In *In the Watches of the Night* (1909) von Griffith weiß ein völlig verarmter Familienvater nicht mehr ein noch aus und begeht einen Diebstahl. Er wird ertappt, und die Schmach lässt ihn an Selbstmord denken. Der Bestohlene, ein reicher Mann, vergibt ihm und verschafft ihm sogar Arbeit.

Es gab zahlreiche Filme, in denen die Armut Männer, Frauen und Kinder zu Raub und Diebstahl verleitete. Das Elend brach immer wie ein Schicksalsschlag über die Betroffenen herein und machte ihre kriminellen Handlungen entschuldbar. Die Klassenschranken wurden dabei selten angetastet. Bescheidenheit war die vornehmste Tugend der Armen, und sie wurde in den Filmen als Zufriedenheit angepriesen. So wird in *Gold is Not All* (1910) von Griffith eine reiche, aber unglückliche Familie einer armen, aber glücklichen gegenübergestellt. Entgegen dem Mythos vom Selfmade Man hing der Erfolg eines Mannes in einer urbanen Umgebung nicht vom eigenen Willen und Können, sondern vom Zufall ab. Erst der Western sollte dem Mann jene Gelegenheit zur Bewährung bieten, die er in den Städten nicht mehr fand, denn anders als dort zählte in den Geschichten der *open frontiers* nicht seine soziale Herkunft, son-

9 Die US-Firma Halliburton erledigt eine solche Aufgabe für ihre 100.000 Mitarbeiter heute mit einem unternehmensweiten Intranet.

dern nur sein Können, seine Einsatzbereitschaft und Ehrlichkeit. Die ersten männlichen Stars, die im Film ihr überzeugendes Image fanden, waren Darsteller von Western. Das Starwesen kam erst 1910 auf, George Max Anderson war aber als *Broncho Billy* in dieser Serie, die bis 1916 lief, schon 1908 ein Begriff. Er und Tom Mix, der ab 1910 mit seinen Reiterkunststücken seiner Westernfigur die vom Publikum verlangte Glaubwürdigkeit verlieh, waren die berühmtesten Verteidiger von Recht und Ordnung im frühen Western.

1914 begannen zwei Stars ihre Karriere im Film, die beide den Übergang von den ungezügelten, sozial «anarchistischen» Anfängen zu den gemäßigten späteren Formen, d.h. den Strukturwandel des Publikums vom subproletarischen zum kleinbürgerlichen Zuschauer deutlich machen: Charles Chaplin und William S. Hart.

Chaplin spielte 1914 in den 35 Kurzfilmen, die er für Mack Sennett machte, den Lumpenproleten, dessen sozialer Lage jene der europäischen Einwanderer (*The Immigrant*, 1917) als Vorbild diente. In seinem ersten Film, *Making a Living*, ist er ein un-



Charles Chaplin in *Making a Living*

sympathischer Gauner, der als Hochstapler und durch allerlei Tricks zu Geld zu kommen versucht. Ab seinem nächsten Film hat er zwar seine bekannte und beliebte Aufmachung als Tramp, nützt aber weiterhin rücksichtslos und aggressiv jeden sich bietenden Vorteil, der ihm in seiner tristen Lage Vorteile verschafft. Diebstahl, Betrug, Körperverletzung, versuchter Mord (*His Prehistoric Past*, 1914), versuchter Ehebruch, Hochstaplei und Raub (*Police*, 1916) sind die durch Komik gemilderten Delikte, die er begeht – *to make a living*. Der Gewinn dabei ist gering, und am Schluss hat er immer das Nachsehen. 1916 und 1917 nahm seine Filmfigur mehr und mehr

jene sympathische und sentimentale Note an, die zum Kennzeichen des Tramps wurde. Die Aggressivität der frühen Filme geht zwar verloren, die Anpassung an die Welt der Kleinbürger vermeidet der Tramp jedoch weiterhin beharrlich.

Der Westerner, den William S. Hart ab 1914 (bis in die Mitte der zwanziger Jahre) verkörperte, vereinigt in sich die asoziale Vergangenheit und die angestrebte bürgerliche Moral. Hart spielte den *badman*, der sich reformieren lässt, oft durch eine Frau, und mit der Bibel in der Hand zum Streiter für das Gesetz wird. Das entsprach in der Tendenz durchaus den aktuellen Verhältnissen. Die gesetzlose Zeit des Wilden Wes-



Isn't Life Wonderful?

tens war noch nicht lange vorüber, und viele ehemalige Cowboys fanden im Film Beschäftigung. Ein ehemaliger Zugräuber und Outlaw, Al Jennings, kam 1908 zum Film und wurde real wie im Film (*The Bank Robbery*, 1908) der *good badman*, der gut gewordene Bösewicht. Die Bibel wurde in seinem Fall ersetzt durch das Scheckbuch des Filmproduzenten.

Das Verhältnis der Geschlechter wurde von einem Fixpunkt bestimmt: der Ehe. Sie zu erreichen und ihr Funktionieren war gleichbedeutend mit Glück. Sie war ein rigoros gehandhabtes Modell der wirtschaftlichen und sozialen Strukturen. Das Zusammenleben von zwei Menschen, Liebe stillschweigend vorausgesetzt, war völlig auf seinen ökonomischen Wert ausgerichtet, gleich einem Wirtschaftsbetrieb, der reibungslos funktionieren muss. Lief die Ehe gut, war Wohlstand der Lohn, was sich in den Filmen in der Größe und Einrichtung der Wohnung und den gesunden Kindern ausdrückte. Für eine Ehe war allerdings Voraussetzung, dass die wirtschaftlichen Grundlagen schon gegeben waren. So können in *Isn't Life Wonderful?* (1924) von Griffith die Liebenden nicht heiraten, da sie zur Gründung eines Hausstandes zu arm sind. Diese Art von Sozial-Darwinismus verlangte, dass der Mann eine Arbeit hat und die Frau ihre zukünftigen Pflichten als Hausfrau und Mutter einwandfrei erfüllen wird, was von einer, die keine Jungfrau mehr war, nicht angenommen werden konnte. Die Ächtung lediger Mütter (*Way Down East*,