

# 13. internationales forum des jungen films

# berlin 19. 2. – 1. 3. 1983

# 34

## BEFORE THE NICKELODEON

The Early Cinema of Edwin Porter

### Vor dem Nickelodeon

Das frühe Kino von Edwin Porter

Land USA 1982  
Produktion New York-Hollywood Feature Film Co.,  
Film For Thought, Inc.

Regie Charles Musser  
Buch Warren D. Leight, Charles Musser

Kamera Rob Issen  
Ton Bill Uttley  
Schnitt Charles Musser  
Produktionsleitung Steve Brier  
Produktionsassistenz  
und Photo-Kolorierung Elizabeth Lennard  
Photo-Reproduktionen Suzanne Williamson  
Berater Eileen Bowser, Rick King,  
Robert Sklar, Nancy Musser,  
Robert Rosen  
Technischer Berater John E. Allen Jr.

### Stimmen

Thomas Edison Jay Leyda  
Texte aus Porters  
Marineakten Robert Sklar  
The Corbett-  
Courtney Fight Rob Issen  
Die Premiere  
des Vitaskops Robert Rosen  
Aufführung/Kritik  
von *The Kiss* Mitchel Kriegman  
Eden Musée/  
Kriegsfilme Peter Davis  
Film als Aktualitäten-  
schau D.A. Pennebaker  
Biddle Brothers Milos Forman  
*Terrible Teddy, the  
Grizzly King* Warren D. Leight  
*Sampson-Schley  
Controversy* Rick King  
Der Kampf gegen  
die Flammen Tony Potter  
Méliès Katalog Louis Malle  
Werbung für *Jack and  
the Beanstalk* Robert Altman  
*Jack and the  
Beanstalk* Jim Walton  
Edison Studio Michael Peyser

### Aufführung/Kritik von

*Rescued from an  
Eagle's Nest* Grahame Weinbren  
Adolph Zukor Steve Brier  
Kommentar Blanche Sweet

Uraufführung 8. Oktober 1982, New York

Format 16 mm, Farbe  
Länge 60 Minuten

Nickelodeon: Bezeichnung für die ab 1905 in den USA eingerichteten Kinosäle, für die ein Eintrittsgeld von 5 cents (= 'Nickel') verlangt wurde.

### Zu diesem Film

BEFORE THE NICKELODEON erforscht die Saga des Filmmachens zwischen 1896 und 1908 am Beispiel von Edwin Porter, dem ersten großen amerikanischen Filmmacher (*The Great Train Robbery* – Der große Eisenbahnraub<sup>1</sup>, u.a.). Von dem Griffith-Star Blanche Sweet erzählt, dokumentiert der Film, der neben Musikaufzeichnungen und seltenen Fotografien zahlreiche Porterfilme und Beiträge von zeitgenössischen Regisseuren wie Louis Malle und Milos Forman enthält, die faszinierende Geschichte von Porters vielseitiger Karriere.

Da Porter das Glück hatte, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein, ist die Erforschung seiner Karriere zugleich auch eine Untersuchung über die Frühzeit des amerikanischen Films. Diese Dokumentation gibt Auskunft über Porters Entwicklung als Filmmacher, von seinem Debüt in der Welt des Films (1896) über seine weitere Tätigkeit als Vorführer und später Kameramann des Edison Studios (1898 - 1907) und seine Stellung als Amerikas führender Regisseur (1902 - 1907) bis zu seinem Auscheiden aus der Edison Company (1909), als seine Filmmethoden angegriffen und von jenen D.W. Griffiths überholt wurden.

BEFORE THE NICKELODEON thematisiert Fragen der Subjektivität und persönlichen Erkenntnis und untersucht die Art und Weise, in der das Kino als Industrie die Bilder formte, die die Menschen sahen. Gezeigt werden seltene Fotografien (viele wurden im Verlauf der Filmarbeit wiederentdeckt) kombiniert mit Filmen aus amerikanischen und internationalen Archiven. Die Standfotos wurden von Elizabeth Lennard handkoloriert, einer bekannten und gefragten Fotografin, deren eigene handkolorierte Fotos im Beaubourg in Paris sowie im Moderna Museet in Stockholm, Schweden, ausgestellt wurden. Für den Ton fanden Zitate aus der Zeit der Jahrhundertwende Verwendung, die von bekannten Persönlichkeiten der modernen Filmindustrie eingelesen werden. Louis Malle z.B. liest ein Zitat von George Méliès, Milos Forman die Beschreibung eines Films, der ein Verbrechen rekonstruiert (*Ragtime* um 75 Jahre vorwegnehmend) und Peter Davis (*Hearts and Minds*) eine Kritik zu Filmen über den spanisch-amerikanischen Krieg. Einen eigenen Kommentar liefert Blanche Sweet, die in Griffiths erstem langen Spielfilm, *Judith of Bethulia*, die Titelrolle spielte. Die Musik entstammt Aufnahmen aus der Zeit der Jahrhundertwende.

Vor seinen Filmanfängen war Porter u.a. Erfinder von elektrischen Geräten im Dienste der US-Marine und ein Bewunderer von Thomas Edison, der in seinem Laboratorium in Orange, New Jersey, *The Corbett-Courtney Fight* und andere Streifen drehte. Diese Filme wurden nicht auf eine Leinwand projiziert, sondern in Guckkästen gezeigt, den Kinemataskopen.

Projektion, lebende Bilder und Edwin Porter – sie begegneten sich in Koster und Bials Music Hall in New York City im April 1896<sup>2</sup>, als Porter vom Brooklyner Marinegelände herüberkam, um in diesem Theater den Vitaskop-Projektor zu installieren. Bald zeigten sie hier Filme wie *The Kiss*<sup>3</sup>, einen Streifen von 15 Sekunden, der als Endlosschleife projiziert wurde. Das Publikum 'tobte vor Begeisterung', als sich der 'letzte freudige und überwältigend köstliche Kuß ständig wiederholte'. Beeindruckt von den Möglichkeiten, die die lebenden Bilder boten, wurde Porter ambulanter Filmvorführer und zeigte Filme in Kalifornien und Zentralamerika. 1898 kehrte er nach New York zurück, wo er im Eden Musée<sup>4</sup>, in der 23. Straße Filme vorführen sollte. Er zeigte nun keine Filmschleifen mehr, sondern eine Art Dokumentarfilmprogramm, das er aus kurzen Streifen von 30 Sekunden Länge zusammenstellte, aus Streifen, die er vom Eden Musée erworben hatte. Es handelte sich bei dieser Pionierleistung des Museums um Aufnahmen aus dem spanisch-amerikanischen Krieg. Thomas Edison schickte seinen Kameramann<sup>5</sup> nach Kuba und Florida, um dort, auf William Randolph Hearsts<sup>6</sup> Zeitungsjacht, zu drehen. Porters Arbeit am Filmtheater bestand im wesentlichen in der Montage der einzelnen Streifen; seiner schöpferischen Mitwirkung ist es u.a. zu verdanken, daß das Kino des Museums große Scharen begeisterter Menschen anzog.

1900 wurde Porter Chefkameramann im neuen Studio der Edison Company in der 21. Straße<sup>7</sup>. Er drehte kurze Filme in einer Einstellung wie *Kansas Saloon Smashers* (1901), eine Burleske über Carrie Nation und ihre Frauenbrigade beilschwingender Prohibitionisten. Seine Streifen, aus einer einzigen Einstellung bestehend, wurden von anderen zu komplexeren Sequenzen oder Programmen zusammengefaßt. Porter wollte jedoch eine größere schöpferische Kontrolle über seine Werke und darum begann er, die Montage in seine Arbeit zu integrieren, wobei ihm seine frühere Erfahrung als Filmvorführer zugute kam. Sein in zwei Einstellungen gedrehter Film *Terrible Teddy, The Grizzly King*, zu dem ihn eine in Hearsts *New York Journal* erschienene Serie von politischen Karikaturen inspirierte, war ebenfalls eine Satire über Teddy Roosevelt und seinen Versuch, die Medien zu manipulieren und sein Image zu polieren.<sup>8</sup> Im Sommer 1901 stand Porters führende Rolle im amerikanischen Film unumstößlich fest. Sein Boß, Thomas Edison, hatte einen folgenreichen Rechtsstreit um ein entscheidendes Filmpatent gewonnen, und obgleich die Biograph Company gegen das Urteil Berufung einlegte, gelang es Edisons Anwälten, die Konkurrenz auszuschalten; Porter war der Einzige, der in Amerika Fiktionsfilme drehte. Er erkannte zusehends, welche Möglichkeiten der Manipulation von Zeit und Raum sich ihm mit der Montage offenbarten. In *The Sampson-Schley Controversy*<sup>9</sup> zeigte Porter, wie Schley sein Leben aufs Spiel setzt, im Kampf gegen den spanischen Feind, während Sampson, Schleys Vorgesetzter, auf einer Teegesellschaft weilt, zu der eine Gruppe von alten Jungfern geladen hatte. Was gleichzeitig sich ereignete, wurde auf der Leinwand als Folge gezeigt.

Nach der Ermordung von Präsident McKinley<sup>10</sup> im September 1901 durch Leon Czolgosz ging Porter nach Canton, Ohio, und filmte die Beerdigung. Kurz danach drehte er einen Film, in dem er den Tod des Mörders rekonstruiert. Porters *The Execution of Czolgosz*<sup>11</sup> erzeugt eine komplexe räumliche Welt, indem er zuerst das Gefängnis von außen zeigt und dann nach innen schneidet, in das im Studio errichtete Gefängnis, und schließlich in den Raum der Hinrichtung. Trotz aller Fortschritte steckte die Filmindustrie in einer Krise, einer Themenkrise, denn der Edison Company fehlte es an spannenden Sujets und für viele potentielle Kunden hatte die Konzeption des Kinos als einer Aktualitätenschau an Interesse verloren. Nachdem die Biograph den Rechtsstreit in der nächsten Instanz gewann und die Konkurrenz wieder aufblühte, drehte Porter eine Reihe von Filmerzählungen. Sein Film *Jack and the Beanstalk*<sup>12</sup>, von den frühen Märchenfilmen Méliès' inspiriert, war die erste kunstvollere Filmerzählung, die in Amerika entstand.

Im Herbst 1902 sah Porter eine Kopie von Méliès' *Le Voyage dans la lune*. In diesem Film des Franzosen gab es eine Szene, die Porters filmische Schweise veränderte. In einer Totalen sieht man, wie die Rakete den Mann-im-Mond ins Auge trifft; dann, in einer halbnahen Einstellung noch einmal, wie die Rakete auf dem Mond landet, wodurch zwischen den Szenen eine spezifische Raum-Zeit-Relation entsteht. Porter kam durch diesen einsamen Durchbruch auf die Idee, einen Handlungsablauf zu entwerfen, in kontinuierlichen Einstellungsfolgen, wie er sie in seinem 1902 entstandenen Film *How They Do Things On the Bowery*<sup>13</sup> anwandte. In der zweiten Szene dieses Filmes sieht man einen Farmer, der am Tisch eines Saloons eingeschlafen ist und von einem Rausschmeißer mitsamt seinem Koffer hinausgeworfen wird. Die nächste und letzte Szene zeigt das geschäftige Treiben auf der Straße, vor dem Saloon, bis der Rausschmeißer wieder erscheint und wieder den Farmer mitsamt seinem Koffer hinauswirft. Dieselbe Methode benutzte Porter im November 1902 in *Life of an American Fireman*<sup>14</sup>. Erst sieht man den Feuerwehrmann im Innern des brennenden Hauses, dann außen, vor dem in Flammen stehenden Gebäude. In beiden Szenen ereignen sich verschiedene Handlungen, wenn das Opfer und sein Retter am Fenster erscheinen oder durch eben jenes Fenster ins Freie klettern. Die Parallelmontage, die Technik, zwei verschiedene Szenen im Wechselschnitt zu montieren, gehörte noch nicht zu Porters Repertoire. Seine Erzählweise war von der des modernen Films und den Filmen D.W. Griffiths sehr verschieden.

Porters Erzählstil gehörte fünf Jahre lang zum Standard der Filmindustrie. Er war Amerikas führender Regisseur – wenn auch nur für wenige Jahre. Die Ära der Nickelodeon<sup>15</sup>, die 1905 begann, zwang die Filmemacher immer mehr zu linearen Erzählstrukturen, damit das Publikum die Geschichten leichter verstand. Porter jedoch änderte seine Arbeitsweise nicht. Als 1908 sein Film *Rescued from an Eagle's Nest* herauskam, mit D.W.Griffith als Darsteller, wurde er in den Fachzeitungen verrissen. Griffith ging dann bekanntlich zur Biograph Company und wurde seinerseits ein führender Regisseur. Er entwickelte die Parallelmontage und andere moderne Erzähltechniken, die Porters Filme antiquiert und zuletzt inkohärent erscheinen ließen. Porters filmische Schweise war immer unzeitgemäßer geworden, und schließlich wurde er 1909 von der Edison Company entlassen.

Zwar drehte Porter in den kommenden sechs Jahren noch weitere Filme, doch er gehörte nicht mehr zu den Schrittmachern. Sein letzter Auftraggeber – Adolph Zukor – charakterisierte ihn später einmal als eher künstlerisch begabten Mechaniker denn als begabten dramatischen Künstler. Das war auch das allgemein anerkannte Urteil späterer Filmhistoriker. Aber Zukor kannte Porter zur falschen Zeit. In der Ära vor dem Nickelodeon fand Porter innovative Mittel und Wege, um kunstvolle Geschichten mit Geschick und Witz zu erzählen. Warum sollte man Monet vorwerfen, daß er nicht Picasso, oder Porter, daß er nicht D.W. Griffith ist? Diese Dokumentation appelliert an seine Zuschauer, Porters Leistungen zu würdigen und seine filmische Schweise zu verstehen. Warum das so wichtig ist? Vielleicht weil seine Filme so anders sind als unsere eigenen.

## Kritik

Charles Mussers wunderbarer Film BEFORE THE NICKEL-ODEON ist eine Neueinschätzung des Beitrags, den Edwin S. Porter als Filmpionier geleistet hat, in einer Zeit, als sich der Wandel von den Penny-Arkaden zur anspruchsvolleren Unterhaltungsindustrie vollzog. Über Porter, ehemals Angestellter bei Edison, ist wenig mehr bekannt, als daß er 1903 *The Great Train Robbery* drehte, eine Filmerzählung von seinerzeit revolutionärer Dramaturgie, die den Weg für D.W. Griffiths und Thomas Inces berühmtere Filme bahnte. Nicht so trocken informativ wie Filme vergleichbarer Art – man denke nur an *Eadweard Muybridge – Zoopraxographier*, enthält BEFORE THE NICKEL-ODEON zahlreiche interessante und pikante Details, Hypothesen und Schlußfolgerungen, die im phantasievollen Stil eines Porterfilms präsentiert werden: mit handkolorierten Bildern, Zwischentiteln und einer durchwegs ansprechenden Erzählstruktur.

Wie Musser in seiner bemerkenswerten Filmarchäologie zeigt, war das Kinetoskop von 1895, was 1975 die Videospiele waren – technologische Hardware ohne eigentlichen Anwendungsbe- reich, denn es fehlte an signifikanter Software, d.h. Programmen. Die Streifen, die im New Yorker Eden Musée, einem Wachsfigu- renkabinett, sowie im Zentrum von Coney Island vorgeführt wur- den, waren Anfangs dokumentarische Aufnahmen wie z.B. der berühmte Streifen *The Kiss* (1895), jener Kuß, nach dem tausend Lippen schmachteten – der erste Filmkuß des neuen Massenme- diums. Ein anderes Thema war: der spanisch-amerikanische Krieg, ein Scharmützel, das William Randolph Hearst anzettelte, indem er Filmemacher nach Kuba schickte, um die Kämpfe zu filmen, die von der Hearst-Presse anschließend als Sensationsmeldung ausgeschlachtet wurden. Der Stoff der frühen Filme waren reale Ereignisse; darum begann Porter seine Regisseurlaufbahn auch als Dokumentarist.

Bevor er eigene Filme drehte, war Porter Techniker und Vorfüh- rer in einem New Yorker Filmtheater, und in dieser Eigenschaft begann er kurze Zeit später, die Streifen aneinanderzumontieren, um den Nervenkitzel des Publikums zu erhöhen. (...) 25 Jahre vor Eisenstein entdeckte er die emotionale Wirkung der Montage und sammelte auf diesem Gebiet immer mehr praktische Erfahrungen. Als Vorlage seiner ersten Filme dienten ihm satirische Cartoons und Comic Strips. Einer dieser Filme ist eine Satire über die Me- dienmanipulation von Teddy Roosevelt, der stets mit einem Fotografen und einem Presseagenten im Schlepptau reiste. Man kann also sagen, Porter war eine Art Daumier des Films.

Wenngleich die Themen der frühen Porterfilme auf wirklichen Ereignissen beruhten – ebenso wie in der amerikanischen reali- stischen Malerei und Literatur, z.B. bei John Sloan und Frank Norris – so ist doch erkennbar, daß Porter bald von den phanta- stischen Märchenfilmen des französischen Zauberers und Filme- makers George Méliès beeinflusst wurde. Er drehte *Jack and the Beanstalk* (in voller Länge in BEFORE THE NICKELODEON enthalten, ebenso wie andere unbekannte Porterfilme), einen wun- derschönen Film, der Porter vermutlich zum ersten, im dokumen- tarischen wie im fiktionalen Film bewanderten Filmer machte, einem beachtlichen Neuerer, der ständig neue Ausdrucksformen erfinden mußte.

Erzählt von dem Stummfilmstar Blanche Sweet, in deren wunder- voller, knisternder Stimme die Autorität des Alters und der Augen- zeugin mitschwingt, ist BEFORE THE NICKELODEON eine dokumentarische Rarität, die bezaubert und bildet, mit Historie und Histörchen gespickt ist und das blanke Staunen eines Pioniers verrät, der den Kuß der neuen Muse verspürte.

Carrie Rickey in: *The Village Voice*, New York, 19. 10. 1982

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> *The Great Train Robbery*, USA 1903, 10 Minuten, Regie: E.S. Porter, Produktion: Edison Company; mit George Barnes, Frank Hanaway, G.M. Anderson, Marie Murray, A.C. Abadie.

Der Überfall auf einen Zug und die Beraubung der Passagiere sowie die Verfolgung und Überwältigung der Banditen wird in 14 durchlaufenden, ungeschnittenen Sequenzen geschil- dert, die geschickt auf eine starke erzählerische Linie hin arrangiert sind. Alle Szenen mit Ausnahme der letzten Groß- aufnahme, in der der Anführer der Gangsterbande direkt ins Publikum schießt, wurden in Totaleinstellungen aufgenom- men, so daß der Schockeffekt der letzten Einstellung, die nach dem Belieben des Kinobesitzers auch den Film einlei- ten konnte, um so größer war.

*The Great Train Robbery* war einer der einflußreichsten und erfolgreichsten Filme des frühen Kinos, und Porters Stil des Filmemachens setzte für Jahre den Maßstab, nach dem andere arbeiteten. Der spätere Cowboystar Broncho Billy Anderson hatte in diesem Film einen seiner ersten Auftritte.

*The Great Train Robbery* war der erste Film, der nur in Ame- rika spielen und nur dort entstehen konnte. Mit diesem und einer ganzen Reihe von verwandten Filmen (*The Little Train Robbery*, *The Great Bank Robbery*, *The Capture of the Yegg*

*Bank Burglar*) kreierte er das Genre, in dem der amerikanische Film seine originalsten Leistungen hervorbringen sollte: den Western. Requisiten und Dekor des Westerns – der Colt, die Prärie, die Lokomotive, der Tanzsaal – sind in *The Great Train Robbery* schon da'. Vgl. Gregor/Patalas, *Geschichte des Films*, Bd. 1, Reinbek 1976, S. 27

<sup>2</sup> Am 16. April 1896 fand hier, in New York, die erste öffent- liche Filmvorführung auf dem amerikanischen Kontinent statt. Der Vorführapparat stammte von Thomas A. Edison, dessen Gesellschaft auch die Streifen produzierte, die ge- zeigt wurden.

<sup>3</sup> *The Kiss* (1896), von Edmond Kuhn, ein Streifen, der in Großaufnahme eine Episode aus einem Erfolgsstück wieder- gab. *The Kiss* war nicht die erste Großaufnahme des Kinos, aber die erste mit bedeutsamem Erfolg. Ihre naive Erotik wurde zum Vorläufer des klassischen Happy-Ends von tau- senden späteren Filmen.

<sup>4</sup> Das Eden Musée, ursprünglich als Wachsfigurenkabinett be- kannt, wird ein bedeutendes Filmzentrum. „Die Tatsache, daß hier viermal so viele Filme gezeigt werden als anderswo, ist ein Grund für seine Beliebtheit.“ (Filmkommentar)

<sup>5</sup> William Paley, ursprünglich Kameramann des Eden Musée, wird 1898 von der Edison Company verpflichtet, um in Ku- ba zu drehen. Der Kameramann schickt Aufnahmen von dem Schlachtschiff Maine, das im Hafen von Havanna ver- sank. In kurzer Zeit erregten Filme wie *Wreck of the Battleship 'Maine'* und *U.S. Cavalry Supplies Unloading at Tampa, Florida* patriotische Gefühle im fernen New York. Ein filmtechnisches Novum sind die Panoramaansichten, die Paley dreht. Verantwortlich für die Zusammenstellung der kurzen Streifen sind E.S. Porter und Eugene Elmore, verantwortlich im Eden Musée für die Filmvorführungen.

<sup>6</sup> William Randolph Hearst (1863 - 1950), amerikanischer Zeitungskönig. Mit seinen zahlreichen Zeitungen und Zeit- schriften übte er einen großen politischen und wirtschaftli- chen Einfluß aus. Ständig am Film interessiert, gründete er 1919 die Cosmopolitan Pictures. 1924 siedelte die Gesell- schaft von New York nach Kalifornien über und arbeitete bis 1934 mit Metro-Goldwyn-Mayer, danach mit Warner Bros zusammen. Er war das Modell für Welles Citizen Kane (1941), den er trotz anfänglich großem Boykotterfolg nicht auf Dauer zu unterdrücken vermochte.

<sup>7</sup> Die Entscheidung der Edison Company, Porter eine Anstel- lung zu geben, war Teil einer gewandelten Geschäftsstrate- gie. James White und sein Boß William Gilmore, der Leiter der kinematographischen Abteilung und der Manager der Edison Manufacturing Company, lösten nach und nach die bestehenden Lizenzverträge mit anderen Gesellschaften. Daß Porter eingestellt wurde, als das Studio fertig war, läßt vermu- ten, daß Porter nicht nur als Kameramann, sondern aufgrund seiner Erfahrung als Elektriker und Maschinist auch für ande- re Tätigkeiten vorgesehen war, damit das Studio seine Ar- beit aufnehmen konnte. Das war Anfang 1900; am 10.1.1901 löste die Edison Company ihren Vertrag mit Vitagraph.

<sup>8</sup> Die erste Szene zeigt den zukünftigen Vizepräsidenten in Begleitung zweier Männer, die Plakate mit der Aufschrift tragen: 'Mein Presseagent', 'Mein Photograph'. Teddy pirscht sich an einen Baum und schießt in die Luft. Eine sehr tote Wildkatze plumpst auf den Boden. Er zückt sein Bowie-Messer, springt auf die Katze und sticht mehrere Male auf sie ein. Dann verharrt er in Siegerpose, während der Photograph ein Photo macht und der Presseagent das berauschende Abeuteuer nie- derschreibt. In der zweiten Einstellung/Szene kommt der Jäger mit seinem Tross einen Pfad entlang; die Kontinuität des Bildes und die Logik der Erzählung zwischen der ersten und zweiten Szene werden durch das plötzliche Auftauchen eines pro-filmischen Elements unterbrochen: ein Pferd.

- <sup>9</sup> Im Spätsommer und Frühherbst 1901 war die Sampson-Schley Kontroverse das wichtigste Presse-Ereignis mit täglichen Schlagzeilen und Berichten auf der ersten Seite. Die Kontroverse entzündete sich an der Seeschlacht vor Santiago während des spanisch-amerikanischen Krieges und den Handlungsweisen zweier amerikanischer Marineoffiziere, einem Admiral und seinem Untergebenen.

Der Film entstand im August 1901 und bestand aus zwei Szenen. Drei Wochen nach der Uraufführung fügte Porter noch eine dritte Szene hinzu. Dies demonstriert vielleicht besser als irgendein anderes Einzelbeispiel die Unbestimmtheit der frühen Filme. Die Einstellungen/Szenen waren in sich geschlossen und konnten von den Kinobesitzern zu größeren Programmen kombiniert werden. In der *S/S Controversy* taucht die zwischen Kameramann/Produzent und Schauspieler/Vorführer bestehende Spannung hinsichtlich der Montage als wichtige Frage auf.

- <sup>10</sup> Die Edison Company hatte sich die Filmrechte an der panamerikanischen Ausstellung gesichert. Am 6. 9. 1901 wurde McKinley während seines Besuches der Ausstellung angeschossen und erlag eine Woche später seinen Verletzungen. Die Edison Company brachte die sog. 'McKinley Pictures' heraus – kommerziell ein Riesenerfolg.

- <sup>11</sup> 9.11. 1901, Porter fuhr nach Auburn, N.Y., und filmte zwei Panoramaansichten vom Auburn State Prison am Tage der Hinrichtung Czolgosz', am 29. 10. 1901. Zwei weitere Szenen drehte er anschließend im Studio, „getreu rekonstruiert nach einer Beschreibung eines Augenzeugen“ – vermutlich aus einem Zeitungsbericht. Die Überblendung zwischen den ersten und den zweiten Szenen verbindet nicht nur außen und innen, sondern auch Aktuelles mit Rekonstruiertem, Beschreibung mit Erzähltem, eine bewegte mit einer statischen Aufnahme.

- <sup>12</sup> 1902, Filmerzählung in zehn Szenen/Einstellungen, 6 Wochen Produktionszeit. Anders als die frühen Filme hat *Jack and the Beanstalk* eine grundlegende narrative Geschlossenheit. Die Entwicklung einer Erzählung und das einfache Fortschreiten einer Geschichte von Einstellung zu Einstellung verhalf dem Produzenten/Kameramann zu einer gesicherteren Kontrolle über die Montage.

- <sup>13</sup> 31. 10. 1902, könnte man als Experiment zur Festlegung von Montageprinzipien bezeichnen (wenn auch noch sehr unentfaltet).

- <sup>14</sup> 21. 1. 1903, 'Die Anfänge von Spielhandlung und Montage im amerikanischen Film finden sich in Porters Streifen von 1902 und 1903. *The Life of an American Fireman* und *The Great Train Robbery* zeigen im Ansatz bereits die spezifischen Züge, die den amerikanischen Film in den späteren Jahren bestimmen sollten. *The Life of an American Fireman* kombinierte als erster Film vorgegebene Dokumentaraufnahmen mit nachgedrehten, inszenierten Spielszenen. Im Archiv fand Porter mehrere Aufnahmen von ausfahrender Feuerwehr (mit Pferdegespann). Um diese herum gruppiert er verschiedene Szenen: Einem schlafenden Feuerwehrmann erscheint im Traum die Vision eines Kindes in einem brennenden Zimmer; eine Hand betätigt eine Alarmglocke, Feuerwehrmänner schlüpfen in ihre Uniformen; das Kind im rauchgefüllten Zimmer wird von einem Feuerwehrmann auf die Arme genommen; er klettert mit ihm seine Leiter hinab. Die prinzipielle Möglichkeit der Montage, einer Einstellung durch die Kombination mit anderen einen neuen Sinn zu unterlegen, wurde hier für den amerikanischen Film zum ersten Mal verwirklicht.' Vgl. Gregor/Patalas, a.a.O., S. 26 f.

- <sup>15</sup> 1905 stattete ein Unternehmer in Pittsburgh als erster seinen Theatersaal mit Annehmlichkeiten aus, wie sie bisher den 'richtigen' Theatern vorbehalten waren. Nach den 'Penny-Arkaden' kam nun das 'Nickelodeon', der Prototyp für Tausende fester Filmtheater, die dem Film nun ein ständiges Publi-

kum zuführten. Vgl. Gregor/Patalas, a.a.O., S. 25. „Die Bude in Pittsburgh hatte für den Film eine Bedeutung, die man mit dem Goldklumpen vergleichen kann, den Johann Sutter 1847 in der Nähe von San Francisco auffand. Er gab das Signal – nicht zu einem Rennen nach dem Gold, sondern zu einem Rennen nach dem Nickel.“ (5¢-Stück, das damalige Eintrittsgeld der Kinosäle). Vgl. G. Sadoul, Geschichte der Filmkunst, Wien 1953, S. 73

Edwin S(tanton) Porter, geb. 21. 4. 1869 in Schottland, aufgewachsen in Connellsville, Pennsylvania, gest. 1941. Der Kaufmannssohn verließ mit 14 die Schule, arbeitete als Telegraphenbote, Eisenbahnarbeiter, Klempner, Schneider, zeitweise auch als Bühnenarbeiter für eine Wanderbühne oder als Maschinist. Von 1893 - 1896 diente er in der US-Marine und entwickelte für sie elektrische Geräte und ähnliches. Danach arbeitete er für eine Gesellschaft, die Edisons Vitaskop vertrieb, sowie in Edisons Menlo Park Laboratorium in West Orange, New Jersey. Anschließend bereiste er mit zwei Geschäftspartnern die westindischen Inseln und Südamerika, wo er Edisons Filme vorführte und selbstentwickelte Projektoren zu verkaufen suchte. 1898 kehrte er nach New York zurück und wurde Filmvorführer in verschiedenen Etablissements. Nach 1900 wurde Porter Angestellter der Edison Company, arbeitete anfänglich als Mechaniker und entwickelte und baute Kameras, dann ausschließlich als Regisseur/Kameramann und Produktionsleiter. Bis 1902 filmte er, wie andere Kameraleute in aller Welt, aktuelle politische und sportliche Ereignisse, Varieténummern, Landschaften, Sensationen, Genrebilder – alles in einer Einstellung, die 'stand', bis der Streifen durch die Kamera gelauften war.

Porter drehte unzählige Filme unterschiedlichen Genres und überwachte die Produktion von vielen anderen Filmen. Er war oftmals nicht nur sein eigener Drehbuchschreiber, sondern immer auch sein eigener Kameramann und Cutter. 1908 arbeitete er neben seiner Regietätigkeit an der Entwicklung eines neuen Projektors (Simplex-Projektor). Im November 1909 schied er aus der Edison Company aus und gründete gemeinsam mit einem Geschäftspartner die unabhängige Produktionsgesellschaft Defender Pictures. 1910 schloß er sich mit einer Gruppe von Geschäftsleuten zur Rex Film Company zusammen, verkaufte 1912 jedoch seinen Firmenanteil und stieß zu Adolph Zukors Famous Players and Plays, der Vorläufergesellschaft der Paramount. Er war Regisseur zahlreicher aufwendiger Filme und überwachte sämtliche Filmproduktionen der Gesellschaft. Die Filme, die Porter für die Famous Players drehte, waren Literaturverfilmungen mit berühmten Bühnendarstellern. Später, bedingt durch seine lange Abwesenheit im Studio, während der er in Rom einen seiner erfolgreichsten Filme drehte, *The Eternal City* (1915), arbeitete er vor allem als technischer Regisseur, inszenierte selbst nur noch wenige Filme und widmete den größten Teil seiner Zeit seinen Experimenten mit Ton, der Farbkinematographie, Breitwandprojektion und einem Vorläufer des 3-D-Verfahrens. Ende 1915 verkaufte er seinen Anteil an der Famous Players und investierte einen großen Teil seines Kapitals in einen Herstellungsbetrieb für Präzisionsmaschinen, der Simplex-Projektoren produzierte und deren Präsident er wurde. 1929, durch die Weltwirtschaftskrise bedingt, verlor er einen großen Teil seines Vermögens; in den letzten Jahren seines Lebens geriet er zunehmend in Vergessenheit, entwickelte und erprobte jedoch noch weiterhin filmtechnische Geräte, wenn auch nur in einer kleinen Werkstatt, bis er im Alter von 72 Jahren starb, vergessen von der Industrie und von der Presse.

1903 - 1983; achtzig Jahre liegen nunmehr zwischen der Premiere von *Life of an American Fireman*, *The Great Train Robbery* und heute – Zeit genug zum Nachdenken.

Filme:

1899 *The America's Cup Race*  
1900 *Why Mrs. Jones Got a Divorce*, *Animated Luncheon*, *An Artist's Dream*, *The Mystic Swing*, *Chin Lin Foo Outdone*, *Faust and Marguerite*, *The Clown and the Alchemist*, *A Wringing Good Joke*, *The Enchanted Drawing*

1901 *Terrible Teddy - the Grizzly King, Love in a Hammock, A Day at the Circus, What Demoralized the Barber Shop, The Finish of Bridget McKeen, Happy Hooligan Surprised, Martyred Presidents, Love by the Light of the Moon, Circular Panorama of the Electric Tower, Panorama of the Esplanade by Night, The Mysterious Café*

1902 *Uncle Josh at the Moving Picture Show, Charleston Chain Gang, Burlesque Suicide, Rock of Ages, Jack and the Beanstalk*

1903 *The Life of an American Fireman, The Still Alarm, Arabian Jewish Dance, Razzle Dazzle, Seashore Frolics, Scenes in an Orphans' Asylum, The Gay Shoe Clerk, The Baby Review, The Animated Poster, The Office Boy's Revenge, Uncle Tom's Cabin, The Great Train Robbery*

1904 *The Ex-Convict, Cohen's Advertising Scheme, European Rest Cure, Parsifal*

1905 *The Kleptomaniac, Stolen by Gypsies, How Jones Lost His Roll, The Little Train Robbery, The White Caps, Seven Ages, The Life of an American Policeman*

1906 *The Dream of a Rarebit Fiend, The Life of a Cowboy, Three American Beauties, Kathleen Mavourneen*

1907 *Daniel Boone, Lost in the Alps, The Midnight Ride of Paul Revere, Laughing Gas, Rescued from an Eagle's Nest, The Teddy Bears*

1908 *Nero and the Burning of Rome, The Painter's Revenge, The Merry Widow Waltz Craze, The Gentleman Burglar, Honesty Is the Best Policy, Love Will Find a Way, Skinny's Finish, The Face on the Barroom Floor, The Boston Tea Party, Romance of a War Nurse, A Voice from the Dead, Saved by Love, She, Lord Feathertop, The Angel Child, Miss Sherlock Holmes, An Unexpected Santa Claus*

1909 *The Adventures of an Old Flirt, A Midnight Supper, Love Is Blind, A Cry from the Wilderness, Hard to Beat, On the Western Frontier, Fuss and Feathers, Pony Express*

1910 *All on Account of a Laundry Mark, Russia-The Land of Oppression, Too Many Girls, Almost A Hero, The Toymaker the Doll and the Devil*

1911 *By the Light of the Moon, On the Brink, The White Red Mary, Sherlock Homes Hr., Lost Illusions*

1912 *A Sane Asylum, Eyes That See Not, The Final Pardon, Taming Mrs. Shrew*

1913 *The Prisoner of Zenda* (Ko-Regie: Hugh Ford), *His Neighbor's Wife, The Count of Monte Cristo* (Ko-Regie: Joseph Golden), *In the Bishop's Carriage* (Ko-Regie: J. Searle Dawley), *A Good Little Devil* (Ko-Regie: J. Searle Dawley)

1914 *Hearts Adrift, Tess of the Storm Country, Such a Little Queen* (Ko-Regie: H. Ford)

1915 *The Eternal City, Zaza, Sold, The Prince and the Pauper, Bella Donna* (alle Ko-Regie: H. Ford)

1916 *Lydia Gilmore* (Ko-Regie: H. Ford)

Aus: The International Film Encyclopedia, London 1980

### Amerikanische Themen und Werte: Familie und Gesellschaft

Von Charles Musser

Verschiedentlich haben Filmhistoriker auf die gesellschaftspolitische Thematik von zwei der bekannteren Filme Porters hingewiesen, *The Ex-Convict* (November 1904) und *The Kleptomaniac* (Januar 1905). Diese beiden Filme kann man jedoch als Teil einer größeren Gruppe von Filmen sehen, die zwischen November 1904 und Dezember 1905 entstanden und sich direkt oder indirekt mit wichtigen Themen des amerikanischen Lebens auseinandersetzten. Obwohl die kinematographische Abteilung der Edison-Gesellschaft ihren Schwerpunkt von aktuellen Filmprogrammen auf längere Spielfilme verlagert hatte, änderte dies nichts an Porters Auffassung über die Funktion des Films: er konnte die Zuschauer informieren und aufklären und dennoch unterhalten. Seine Filme knüpften weiterhin an das filmische Konzept der Aktualitätenschau an, wenn auch weniger direkt, denn er griff vor allem die Probleme auf, die in den Anti-Trust Kommentaren und politischen Cartoons des *New York Journal-America* und der *New York World* aufgeworfen wurden. Diese Filme sind insofern auch wichtig, weil sie die einzigen jener Epoche sind, in denen sich eine Vielzahl von amerikanischen Themen und Wertvorstellungen artikulierten.

Während einzelne seiner Filme ideologisch dem zunehmenden Linkstrend entsprachen, drückten sie im ganzen gesehen die oftmals widersprüchliche Weltanschauung eines Angehörigen der alten Mittelschicht aus, des kleinstädtischen Amerikas im Zeitalter des Industrie- und Monopolkapitalismus.

Kurz gesagt, diese Filme entsprechen Porters eigener Lebenserfahrung in Amerika, die geprägt war von seiner Kindheit in Connellsville, Pennsylvania.

(...)

In *The Ex-Convict* geht es um zwei Grundwerte, die in Porters Œuvre eine zentrale Rolle spielen: Familie und Gesellschaft. In seinen zahlreichen Familiendramen sehen sich die Eltern ständig von dem Verlust eines Kindes bedroht, sei es durch Krankheit, Feuer oder eine wunderliche Laune der Natur. Immer wieder sind sie der Verzweiflung nahe, doch zuletzt wird das Kind gerettet – entweder durch eine mutige Tat (die tollkühne Rettungsaktion des Feuerwehrmannes in *Life of an American Fireman*, oder der Kampf des Vaters mit einem Raubvogel in *Rescued from an Eagle's Nest*) oder einfach durch einen glücklichen Zufall – und die Familie ist wieder vereint. Solche Dramen, in deren Mittelpunkt Kinder standen, waren um die Jahrhundertwende in Amerika nicht selten, aber Porters eigenes Leben, in dem er ständig ähnliche Schicksalsschläge erlitt (seine Frau hatte ein Reihe von Tot- und Fehlgeburten), deutet auf eine emotionale Betroffenheit, wenn nicht gar persönliche Besessenheit in seinen Filmen hin. Wenngleich in der amerikanischen Kultur jener Zeit das Familienleben durchweg romantisiert wurde, offenbart sich in Porters systematischer Idealisierung eine Sehnsucht nach einem Leben, das ihm zunehmend unerreichbarer schien.

In *The Ex-Convict* geraten Familie und Gesellschaft in Konflikt, doch Vorrang hat stets die Familie, Porter stellt der Liebe und dem Vertrauen, die in den Familien des Vorbestraften und des reichen Anwalts herrschen, die Anonymität, den Egoismus und den Klassenantagonismus der Gesellschaft gegenüber. Der Vorbestrafte wird zum Gesetzesbrecher, um das Leben seiner Tochter zu retten, ... Familienbande werden zum Hebel der Versöhnung der Klassegegensätze. (...)

Nach zwei kurzen Komödien drehte Porter *The Strenuous Life or Anti-Race Suicide* (1904), eine vergleichsweise heitere Betrachtung über das Familienleben und die Vaterschaft. Präsident Roosevelt, der gerade wiedergewählt worden war, vertrat die Ansicht, die Amerikaner müßten ein Leben in 'Zucht und Ordnung' führen, um ihre führende Rolle in der Welt zu behalten. Verheiratete Frauen nordeuropäischer Abstammung sollten zudem mindestens vier Kinder gebären, damit der 'Rassenselbstmord' verhindert würde. Porter machte daraus eine Burleske: der Mann kommt nach Hause, um seiner Frau während der Geburt beizustehen – und ist plötzlich Vater von Vierlingen. Roosevelts 'Zuchtvorstellungen' werden hier auf eine Weise karikiert, die an Porters früheren Film *Terrible Teddy, the Grizzly King* erinnert. (...)

*The Kleptomaniac* (Januar 1905) war eine thematische Fortsetzung von *The Ex-Convict*. Diese filmische Auseinandersetzung um Regierung und Klassenjustiz ist zugleich Porters radikalster Film. (...)

### Stadt und Land

Das kleinstädtische Amerika von *The White Caps* und *The Watermelon Patch* steht in scharfem Kontrast zur Großstadt, wie Porter sie in Filmen wie *The Ex-Convict, The Kleptomaniac* und *Life of an American Policeman* porträtierte, wo die nachbarschaftlichen Beziehungen zusammengebrochen und durch eine kalte und oftmals korrupte Klassenstruktur ersetzt worden sind. (...)

Den Konflikt zwischen dem kleinstädtischen Amerika und der Großstadt hat Porter früh im Leben zu spüren bekommen, als die Beschaulichkeit und Vertrautheit, die Lebensgrundlage der Gewerbetreibenden von Connellsville war, durch die Koksindustrie mit ihren tausenden von Arbeitern und wilden Streiks bedroht waren. Dieser Konflikt drückte sich zugleich auf einer anderen Ebene aus: in den großen demographischen Bewegungen,

die zwischen 1880 und 1890 einsetzten und viele Amerikaner, darunter Griffith und Porter, aus den Kleinstädten in die Metropolen vertrieben. Die Armut in den Elendsvierteln der Stadt, der sichtbare Reichtum der anderen, der Klassenantagonismus und die Korruption der lokalen Regierung, das waren Realitäten, die all jene zutiefst deprimierten, die sich mit Wehmut an ihre sorglose Kindheit auf dem Land erinnerten. (...)

Der Gegensatz von Stadt und Land ist in Porters Filmen allgegenwärtig. Der Bauerntrötel, der in die Stadt kommt, die ihn verwirrt und fassungslos macht, ist ein Thema, das Porter aus den Zeitungen und dem Vaudeville übernommen hatte – zwei Zentren der selbstbewußten städtischen Kultur. Von *Another Job for the Undertaker* (1901) bis zu *Down on the Farm and Stage Struck* (Juli-August 1907) karikierte er in seinen Komödien die Landbevölkerung als ungebildet und altmodisch. Die Dramen, die wie der Roman einem romantischeren Zeitalter entstammten (und zumeist in richtigen Theatern und anderen Stätten der 'Hoch'-Kultur aufgeführt wurden), idealisierten das Land und kritisierten das Leben in der Stadt. (...) Die widersprüchlichen Darstellungen von Stadt und Land in Porters Dramen und Komödien setzten sich in den späteren Filmen von Griffith (*The Country Doctor*) und Mack Sennett (*Tillie's Punctured Romance*) auf anderer Ebene fort. In diesen Widersprüchen spiegeln sich die Veränderungen und Konflikte des amerikanischen Lebens, vor allem innerhalb der Mittelklasse, die zwischen traditionellen Werten, dem Festhalten an einem immer unzeitgemäßerem Lebensstil und der Kultur, den neuen Konventionen und dem höheren Lebensstandard der ökonomisch entwickelteren Zentren hin- und hergerissen war. Es sind die Vertreter dieser Mittelschicht, die das kulturelle Leben Amerikas entscheidend geprägt haben, weil sie den Konflikt besonders intensiv erlebten und artikulierten.

In *The Train Wreckers* (November 1905) tritt dieser Konflikt zwischen Stadt und Land hinter einem anderen zurück: eine Räuberbande überfällt einen Zug und will dessen Passagiere sowie die Tochter des Weichenstellers, die sie an ihrer schurkischen Tat zu hindern sucht, unschädlich machen. In keinem anderen Film von Porter kommt der Konflikt zwischen den Mitgliedern der amerikanischen Gesellschaft und ihren Außenseitern so krass zum Ausdruck. Die Bande der Gesetzlosen wird schließlich durch die gemeinsame Anstrengung der Eisenbahnbediensteten und einiger Passagiere überwältigt und unschädlich gemacht. Von Lumières *L'Arrivée d'un train en gare* (1895) bis zu Traubergs *China-Express* (1929) ist der Zug ein zentrales ikonographisches Element des Stummfilms, wozu Porter mehr als andere beitrug. Traubergs Zug ist unterteilt in Abteile der 1., 2. und 3. Klasse; der Konflikt entbrennt zwischen den Arbeitern in der 3. Klasse und den Imperialisten und ihren chinesischen Verbündeten in der 1. Klasse. In Porters Zug gibt es solche Unterschiede nicht. Obgleich die Hauptfiguren des Films Facharbeiter sind, entzündet sich der Konflikt nicht zwischen den Angehörigen der unterschiedlichen Klassen oder sozialen Gruppen, sondern entsteht durch eine Bedrohung von außen. In diesem Fall kann die Gesellschaft alle Bürger ungeachtet ihrer Klassenzugehörigkeit mobilisieren. Als schließlich die Ordnung wiederhergestellt ist, kann die Romanze zwischen dem Lokomotivführer und der Tochter des Weichenstellers, die zu Beginn angedeutet wurde, ihren Fortgang nehmen. Die Gesellschaft kann sich wieder ihren natürlichen Interessen widmen.

*The Train Wreckers* demonstriert wirksam die Notwendigkeit des sozialen Zusammenhalts auf eine Weise, die als Prototyp für die späteren 'good-guy/bad guy'-Konflikte diente. (...)

In Filmen wie *The Train Wrecker* und *Stolen by Gypsies* (1905) erscheint die Gesellschaft stets durch eine Gefahr von außen bedroht. Um diesen Konflikt deutlich zu machen, benutzte Porter als zentrales erzählerisches Stratagem die Verfolgungsjagd: die Bulldogge jagt den Tramp, die Rotnacken verfolgen die Wassermelonendiebe, die Eisenbahnpassagiere überwältigen die Zugräuber, die Gesellschaft besiegt ihre Feinde. In vielen dieser Filme tritt die Polizei als Vertreter der Staatsgewalt auf den Plan und verhaftet die Gesetzesbrecher.

Filme wie *The Ex-Convict*, *The Kleptomaniac*, *Liefe of an American Policeman* und *The White Caps* bieten ein vielschichtiges

Bild des amerikanischen Lebens und nehmen sich wichtiger gesellschaftlicher Themen an, doch aus ihnen spricht auch die Sehnsucht nach einfachen Lösungen, die einst in der kleinstädtischen Welt, in der Porter aufwuchs, so effektiv waren.

Der Film enthüllte auf kultureller Ebene, was die Fortschrittsbewegung auf politischer Ebene ansprach. Die Mittelschicht selbst befand sich im Wandel: die alte Mittelschicht, die weder Arbeitgeber noch Arbeitnehmer war, wurde rasch durch eine neue Mittelschicht verdrängt, an deren einem Ende sich die Arbeiterklasse, am anderen Ende die Kapitalisten befanden. Aufgrund der Heterogenität der amerikanischen Mittelschicht war die politische Bewegung, die aus ihr entstand, uneins in ihren Programmen und Bündnissen mit anderen sozialen Gruppen. Als Sohn eines kleinen Geschäftsmannes, der bankrott ging und Arbeitnehmer wurde, spiegelt sich in Porters Leben exemplarisch die Umwälzung innerhalb der amerikanischen Mittelschicht. In seinen Filmen artikuliert sich auf besondere Weise die Lebensanschauung der alten, vom Land geprägten Mittelschicht. Der politische Radikalismus in einigen seiner Filme beruht, im größeren Kontext betrachtet, auf einem konservativem Weltbild. (...)

Porter war der einzige Filmemacher, der in jenen Jahren die soziale Problematik der amerikanischen Gesellschaft zum Thema seiner Filme machte.

Auszüge aus: Charles Musser, *The Emergence of Cinema in America*, unveröffentlichtes Manuskript  
Vgl. Charles Musser, *The Early Cinema of Edwin Porter*, in: *Cinema Journal*, Vol. XIX, No. 1, Herbst 1979

## Biofilmographie

Charles Musser, Filmhistoriker und Filmemacher, lebt seit 1972 in New York; war 1. Schnittassistent bei Peter Davis' Film *Hearts and Minds* und stellte 1976 seinen ersten Dokumentarfilm vor, *An American Potter*, der auf dem Filmfestival von San Francisco als bester Film der Sparte Bildende Kunst ausgezeichnet wurde und auf dem American Film Festival ein blaues Band gewann. Von 1977 - 78 war er verantwortlich für Produktion und Schnitt der Fernsehserie *Between the Wars*; zuletzt recherchierte er für Milos Formans Film *Ragtime*.

BEFORE THE NICKELODEON ist Teil eines Buch/Film-Projekts. Während der Arbeit an diesem Film recherchierte und schrieb Musser eine historische Studie über die amerikanische Filmindustrie zwischen 1896 und 1909. Sein Buch 'The Emergence of Cinema in America' erscheint demnächst bei der University of California Press.

1976 *An American Potter*

1982 BEFORE THE NICKELODEON

Blanche Sweet, geb. 18.6.1896 als Daphne Wayne in Chicago, Schaustellertochter, mit vier Jahren erstmals auf der Bühne. 1909 begann ihre Karriere als Filmschauspielerin des Edison Studios (*A Man With Three Wives*). Dann wechselte sie zur Biograph Company und wurde eine von Griffiths Hauptdarstellerinnen. Sie verkörperte anders als seine anderen Hauptdarstellerinnen (Lillian Gish, Mae Marsh, u.a.) nicht den zarten, hilflosen Frauentypus, sondern die mutige, entschlossene Heldin mit Selbstvertrauen und Phantasie u.a. in *The Lonedale Operator* (1911), *Judith of Bethulia* (1914), *The Birth of a Nation* (1914). 1915 ging sie auf Anraten Griffiths zur Lasky Company. Zu ihren besten darstellerischen Leistungen nach Griffith gehören *Anna Christie* (1923), ein Film von Thomas Ince, in dem sie die Hauptrolle spielte, und *Tess of the D'Urbervilles* (1924), den Marshall Neilan (ihr Ehemann seit 1922) inszenierte. Ihre Filmkarriere überstand das Aufkommen des Tonfilms nicht, und nach einem Musical, *Showgirl in Hollywood* (1930), kehrte sie zum Theater zurück, wo sie bis 1948 aktiv blieb. 1959 in Danny Kayes *The Five Pennies* noch einmal im Film. Zwischen 1909 und 1959 in insgesamt 108 Filmen.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
druck: b. wollandt, berlin 31