



Warum der Stummfilmerklärer aus den Wiener Kinos verschwand

Anna Denk

Bis zum heutigen Tag sind die Stummfilmerklärer ein nur wenig beachtetes Kapitel der lokalen Kinogeschichte(n) und das obwohl die sogenannten (*Kino-*)*Rezitatoren* eine essentielle Rolle im Kontext früher Filmvorführungen spielten.[1] So machten sie nicht nur die Inhalte der Filme durch ihre Erläuterungen verständlicher, sondern unterhielten das Publikum auch mit Anekdoten und „Schmähs“, wodurch sie ein menschliches Element in die ansonsten mechanisch-technischen Filmvorführungen brachten. Doch mit fortschreitender Entwicklung der Filme, vor allem was die Dramaturgie und die Rezeption der Filme betraf, wurden die Erklärer allmählich überflüssig. Dazu kamen noch lokalspezifische Faktoren, wie das *Erklärerverbot*, das den Kinorezitatoren in Wien die Ausübung ihres Berufes bereits ab 1910 nahezu unmöglich machte. Doch trotz ihrer Bedeutung in den Anfängen des Kinos, gerieten die Stummfilmerklärer nach und nach in Vergessenheit. Bis dato haben sich nur wenige (Film-)Wissenschaftler[2] mit dem Phänomen der Filmrezitation an sich bzw. mit der einhergehenden Frage, welche

Faktoren zum Verschwinden der Erklärer aus den Kinos geführt haben, auseinandergesetzt. Diese Beobachtung gilt umso mehr in Bezug auf die Wiener Kinogeschichtsforschung, die sich diesem Thema bisher kaum gewidmet hat. In meiner Diplomarbeit „Dieses ist der Vafiehrer“: Das Ende der Stummfilmerklärer im Kontext der Wiener Kinogeschichte (Universität Wien, 2010) habe ich daher versucht einen ersten Schritt zur Erforschung einer weitgehend vergessenen Attraktion des frühen Kinos zu machen. Die wichtigsten Erkenntnisse in Bezug auf die Faktoren, die zur Verdrängung der Stummfilmerklärer aus dem lokalen Kinoraum geführt haben, sollen im Folgenden in komprimierter Form skizziert werden.[3]

Von der Attraktion des frühen Kinos zum Erklärerverbot von 1910

Bevor ich jedoch auf die einzelnen Faktoren eingehe, möchte ich einen kurzen Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Stummfilmrezitation werfen. Denn wer das Ende der Erklärer verstehen will, muss sich auch mit den Veränderungen in der Film- und Kinobranche sowie den damit einhergehenden Auswirkungen auf die Rezeptionsweise von Filmen auseinandersetzen. Germain Lacasse gliedert die Geschichte der Stummfilmerklärer daher in drei Phasen: die Entwicklungsphase (1895 – 1905), die Etablierungsphase (1905 – 1915) und die Emanzipationsphase (1915 – 1930).[4] Erstere bezeichnet eigentlich das, was Tom Gunning als Attraktionskino bezeichnet hat, also eine Phase in der das noch junge Medium Film als eine von vielen Attraktionen in das Programm früherer Unterhaltungsstätten, wie dem Jahrmarkt oder dem Variété, aufgenommen wurde. Es waren vor allem die Filme selbst, und weniger deren Inhalt, die die Aufmerksamkeit der Leute erregen konnten. In dieser Phase orientierte sich das Kino vorwiegend an der Aufführungspraxis älterer Medien, wie den Laterna magica-Vorführungen, die bereits von einem Erklärer begleitet worden waren. Daher wurde die verbale Erläuterung einzelner Projektionsbilder auch für die Vorführung von Stummfilmen übernommen, auch wenn anfänglich noch keine längeren Filmerklärungen notwendig waren. Denn der Inhalt der kurzen

Szenen war meist aus sich selbst heraus verständlich, weshalb es in den ersten Jahren der Stummfilmzeit üblich war, dass die (Wander-)Kinematographenbesitzer die nur wenige Minuten dauernden Filme selbst kommentierten bzw. diese bloß ankündigten. Mit der Einführung längerer, narrativer Filme, die aufgrund einer fehlenden „Filmsprache“ ohne zusätzliche Erläuterungen nur schwer verständlich waren, war es jedoch nur eine Frage der Zeit bis sich die Stummfilmerklärer in den Kinos etablieren konnten.

Die zweite Phase, die Etablierungsphase, bezeichnet folglich die Etablierung der Kinos zwischen 1905 und 1915. Das Kino und der narrative Inhalt der Filme boten nun den Anreiz für die Besucher, Film war nun nicht mehr nur eine (Jahrmarkts-)Attraktion. Die Filmindustrie begann allmählich filmeigene Ausdrucksweisen, wie den Einsatz von (nahen) Einstellungsgrößen, zu entwickeln und in den neu gegründeten Fachzeitschriften setzte man sich in Diskursen und Kritiken intensiv mit dem Kino bzw. mit den Filmen auseinander. So wurde in den Beiträgen auch heftig über die Erklärer und die Qualität ihrer Arbeit diskutiert. Man forderte vor allem sprachlich gewandte Rezipienten, die nicht nur die Filminhalte erläutern, sondern dabei auch die Zuschauer belehren sollten. Lacasse sieht die Erklärer in dieser Phase deshalb auch als Mittel zur Legitimation und Etablierung des Kinos, da man sich nun ausführlich mit dem neuen Medium Film und dessen Wirkung zu beschäftigen begann.

Die dritte Phase bezeichnet schließlich die Zeit, in der sich das Kino zu emanzipieren begann. Gesetze regelten nun das wirtschaftlich orientierte Kinowesen und etliche Verbote seitens der zuständigen Behörden machten den Kinobesitzern das Leben schwer, sollten aber andererseits die Kritiker des Kinos verstummen lassen. Die Kinobranche versuchte mit allen Mitteln das negativ konnotierte Image einer Jahrmarktsattraktion endgültig abzulegen und als seriöse, dem Theater ähnliche Unterhaltungsindustrie wahrgenommen zu werden. Dieser Entwicklung fielen jedoch die Stummfilmerklärer zum Opfer, die nun nicht mehr in das neue Image des Kinos passten. Darüber hinaus wurden die Erklärer sukzessive überflüssig, da sich die filmeigenen Ausdrucksweisen in Bezug

auf die Narration der Filme und die schauspielerische Leistung der Darsteller so weit entwickelt hatten, dass die Inhalte ohne zusätzliche Erläuterungen verstanden werden konnte. Die Existenz der Erklärer wurde daher zunehmend in Frage gestellt, so dass sie im Laufe der 1910er Jahre in den meisten Ländern abgeschafft wurden. Ein Fortbestand sei, laut Lacasse, nur in jenen Ländern möglich gewesen, die selbst keine Filme produzierten bzw. in gesellschaftlichen Randgruppen wie nationalen Minderheiten, Subkulturen oder auch in den Kolonien westlicher Länder. Dort konnten die Erklärer noch bis zur Einführung des Tonfilms weiter existieren.[5]

Auch wenn Lacasse seine „Histoire en trois phases“ als universell gültig darstellt, muss man jedoch davon ausgehen, dass sie sich stark an den filmhistorischen Entwicklungen in Kanada orientiert.[6] So waren auch etliche Abweichungen in Bezug auf die Situation der Rezipienten in Wien zu beobachten: Lacasses erste Phase, die Entwicklungsphase, umfasst in Wien einen Zeitraum von 1896 bis zirka 1903/05. In dieser Zeitspanne – von der ersten Präsentation des Kinematographen durch Eugène Dupont bis zur Entstehung erster ortsfester Kinos – orientierte sich auch in Wien das frühe Kino an älteren Aufführungspraktiken, vornehmlich an den Laterna-magica Vorführungen des Praters. Wie bereits erwähnt, erklärten die Wanderkinobesitzer zu dieser Zeit die Filme selbst bzw. kündigten diese wie eine Nummer im Variété oder Zirkus an. Darüber ist auch in einem Artikel der *Kinematographischen Rundschau* vom 1. Jänner 1909 zu lesen, in dem Mizzi Schäffer[7] sich an folgende Szene aus ihrer Jugend erinnert: „Der ‚Kinograph‘ [gemeint ist der Wanderkinobesitzer Johann Rößler, Anm. d. Verf.] hatte ein schönes Programm, der Besitzer erläuterte selbst die einzelnen Bilder und andächtig lauschten die Zuschauer seinen Vorträgen. Wohl kein Kanzelredner der Welt fand so andächtige Zuhörer, wie der Kinograph bei seinen Vorträgen.“[8]

Mit der Etablierung der ersten ortsfesten Kino und der Einführung längerer, narrativer Filme begann anschließend die Hochzeit der Stummfilmerklärer, die Lacasses zweite Phase, der Etablierungsphase, entsprechen würde. Diese Zeit dauerte in Wien jedoch nur bis 1910, da

die Erklärer in diesem Jahr aufgrund der Proteste der Wiener Lehrerschaft und des Bezirksschulrates für Wien verboten wurden. Denn um das drohende Schulkinderverbot^[9] abzuwenden, sah sich der 1907 gegründete Reichsverband der Kinematographenbesitzer Österreich, sozusagen die erste Interessensvertretung der österreichischen Kinobesitzer, gezwungen den Einsatz von Rezitatoren durch ein selbst initiiertes Erklärerverbot in den Wiener Kinos zu unterbinden. Da dieses Verbot aber vorerst keine allgemeingültige Regelung war und vor allem keine strafrechtlichen Konsequenzen bedeutete, fand so mancher Wiener Kinobesitzer Auswege, um Rezitatoren doch noch einzusetzen und so den Wünschen des Großteils seines Publikums nachzukommen. 1914 wurde das Erklärerverbot deshalb durch eine Verfügung von offizieller Stelle bzw. durch die Polizeidirektion Wien bestärkt. Daher könnte man für Wien Lacasses dritte Phase, die Emanzipationsphase, für einen Zeitraum von 1910 bis 1914 ansetzen, da bereits in dieser Zeitspanne ein sukzessiver Loslösungsprozess von den Jahrmarktpraktiken des frühen Kinos stattfand, dem sowohl die Filmerklärer als auch die Kinoausrufer^[10] zum Opfer fielen.

Das bedeutet, dass man in Bezug auf die Kinorezitatoren in Wien, zwei weitere Phasen einführen müsste. Zum einen betrifft das den Zeitraum von 1914 bis 1918, in dem es Michael Cowan zu Folge zu einer kurzen Wiederkehr der Erklärer kam, die zur verbalen Begleitung der Wochenschauen und Kriegsberichterstattungen gebraucht wurden.^[11] Zum anderen betrifft das die Zeitspanne bis zur Einführung des Tonfilms um 1930, die jedoch für Wien kaum von Bedeutung zu sein scheint, da man sich in den zeitgenössischen Fachzeitschriften mit den Filmerklärern nur mehr retrospektiv auseinandersetzte. So ist zum Beispiel im *Kino-Journal* von 1924 in Bezug auf die Rezitatoren nur mehr „von einem Märchen aus uralten Zeiten“^[12] die Rede. Denn letztendlich hatten die ästhetischen und technischen Entwicklungen der Film- und Kinoindustrie die Erklärer für immer aus den Kinos vertrieben.

Entwicklung (stumm)filmspezifischer Ausdrucksmittel

Ohne Frage hatte das Erklärerverbot eine zentrale Rolle beim allmählichen Verschwinden der Stummfilmerklärer in Wien gespielt. Dennoch müssen auch Faktoren, die über die lokalpolitische Ebene hinausgehen, berücksichtigt werden. So kann man heute davon ausgehen, dass der Einsatz von Rezitatoren nicht erst mit dem Tonfilm ein Ende genommen hat, sondern dass bereits früher einsetzende Prozesse, die stark im Zusammenhang mit den Entwicklungen vom Attraktions- hin zum Erzählkino stehen, dazu geführt haben. Denn die Umwälzungen der Film- und Kinoindustrie in den 1910er Jahren brachten nicht nur eine Evolution der narrativen Strategien mit sich, sondern auch eine Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums, was die Existenz eines Filmerklärers im Kinoraum allmählich überflüssig machte. Als einer der Hauptgründe für den sukzessiven Rückgang beim Einsatz von Rezitatoren wird in der Fachliteratur oft der vermehrte Gebrauch von Zwischentiteln gewertet. Denn im Gegensatz zu den verbalen Erläuterungen der Erklärer schienen die Zwischentitel kontrollierbarer zu sein, da sie den von den Produzenten intendierten Inhalt der Filme ohne inhaltsverfälschende oder doppeldeutige Interpretationen wiedergaben. Spannend dabei ist jedoch, dass auch die Verwendung von Zwischentiteln, die Kritik am noch jungen Medium Film nicht restlos entkräften konnte, da auch diese durch sprachliche Ungenauigkeiten und übermäßiger Länge von so manchem Zuschauer als ebenso störend empfunden wurden wie die Rezitationen der Erklärer. Abgesehen von der formalen Gestaltung, führte aber auch der Inhalt der Zwischentitel in den zeitgenössischen Fachzeitschriften immer wieder zu Diskussionen. So konnte dieser genauso „unsittlich“^[13] sein wie die Kommentare der Rezitatoren, auch wenn man durch das Umschreiben und Paraphrasieren einzelner Begriffe versucht hatte, den eigentlichen Inhalt zu verschleiern: „Ob die Moral gerettet ist, wenn im Titel aus dem Geliebten ein Gemahl, aus der Geliebten eine Gattin wird (oder gar eine Freundin), das sollen andere beurteilen und – verantworten.“^[14] Darüber hinausgehend führte zunehmend auch die Länge der Zwischentitel sowie der Zeitpunkt ihres Erscheinens zu Kritik. Immerhin bedeutete jede eingblendete Texttafel eine Unterbrechung des Films, was dem Fortgang der Handlung nicht

zuträglich war. Daher forderte man in den Fachzeitschriften, dass überflüssige Zwischentitel weggelassen werden sollten und man stattdessen kurz und prägnant formulierte Texte, die an das „Filmsujet“ angepasst werden müssten, einsetzte.[15] Im Grunde wurde von den Zwischentiteln also Ähnliches verlangt wie von den Erklärern: Sie sollten nicht nur die Handlung der Filme mit kurzen und verständlichen Worten erläutern, sondern auch darauf achten inhaltlich und sprachlich fehlerfrei zu sein, um so zusätzlich einen pädagogischen Wert zu besitzen. Doch, wie schon die Erklärer, konnten auch die Zwischentitel die Forderungen nur selten erfüllen und wurden letztlich mehr als Notbehelf und weniger als notwendige Ergänzung des Films verstanden. André Gaudreault bringt es auf den Punkt, indem er schreibt, dass sich die Filmindustrie zwischen zwei „Übel“ zu entscheiden hatte: „And so it became necessary to choose between two ‘evils’: either to resort to intertitles, which significantly increased the cost of the film [...] and interrupted the flow of images or to turn to the lecturer, whose comments were local in nature and could thus contradict the story told by the images, a story devised by the film’s producer.“[16]

Der vermehrte Einsatz der Zwischentitel war jedoch nur *ein* Ausdruck der Veränderungen der Film- und Kinobranche in den 1910er Jahren. Denn in Bezug auf das allmähliche Verschwinden der Erklärer, müssen auch die Entwicklung (stumm)filmeigener Ausdrucksweisen wie die Verbesserung der Erzählstrategien im Film sowie die Anpassung der schauspielerischen Leistungen an das neue Medium in Betracht gezogen werden. War der Einsatz von Erklärern vor 1910 noch notwendig, um die Filme aufgrund einer fehlenden bzw. nur schwach entwickelten „Filmsprache“ verständlicher zu machen, konnten die narrativen Zusammenhänge später ohne zusätzlichen Erläuterungen verstanden werden. So machte der vermehrte bzw. gezielte Einsatz von Montagetechniken und (nahe) Einstellungsgrößen die erläuternden Kommentare und ergänzende Hinweise der Erklärer überflüssig. Dazu schreibt Germain Lacasse in seinem Essay „The Lecturer and Attraction“ (2006): „Suspense, one of D.W. Griffith’s favorite figures, is in fact based on a speech substitution: while he [the lecturer] previously could create expectations by asking questions

or pointing out details, knowing what is happening next, the editing and shot size now fulfill this function by cutting the narrative into details and presenting elements that before were provided by the verbal commentary, which prepared and linked the attractions.“[17] Man könnte also durchaus sagen, dass die filmexternen Erläuterungen und Hinweise zum Verständnis der Filmhandlung allmählich[18] als filminterne dramaturgische Mittel ins Filmmaterial integriert wurden.[19] Auch in einem Artikel des *Österreichischen Komet* von 1916, indem man sich retrospektiv mit dem Ende der Rezipienten beschäftigt, nennt der Verfasser die Entwicklung filmeigener Erzähltechniken als einen der Gründe, warum die Erklärer schließlich nicht mehr gebraucht wurden. So wäre die verwirrende Gestaltung und „rätselhafte“ Zusammenstellung der einzelnen Einstellungen schließlich von einer logisch aufgebauten Dramaturgie ersetzt worden, wodurch die Handlung der Filme nun auch ohne Unterstützung der Erklärer verstanden werden konnte.[20]

Aber nicht nur die Entwicklung filmspezifischer Erzähltechniken trug zum besseren Verständnis der Filminhalte bei, sondern auch eine eindeutiger schauspielerische Ausdrucksweise, die sich nach 1908 zu entwickeln begann.[21] Zuvor war die psychologische Motivation der Figuren, vor allem aber die Bedeutung der einzelnen Mimiken und Gesten, nicht immer verständlich und mussten daher von den Rezipienten erläutert werden. Da die ersten Schauspieler entweder Laien waren oder vom Theater kamen, ähnelten viele Einstellungen abgefilmten Theaterszenen. [22] Nach und nach wurde die Schauspielkunst jedoch an die Bedürfnisse des Films angepasst, wie in einer Ausgabe des *„Österreichischen Komet“* von 1916 zu lesen ist: „Auch die damaligen Schauspieler, die oft von Sprechbühnen zu uns herüber kamen, um sich in den Dienst des Kinematographen zu stellen, haben erst manches Jahr gebraucht, um in jeder Bewegung, in jedem Gesichtsausdruck dem Beschauer ein bestimmtes Gefühl, ein heißes Empfinden zu vermitteln. Schmerz war nach Sehnsucht, von Rache, von Erwartung nicht zu unterscheiden, Freude nicht von Hohnlachen usw. Auch die Gesten mit Armen und Beinen, die Bewegung des Körpers und vieles andere wurde damals dem Empfinden der Darstellung nach nicht entsprechend ausgedrückt.“[23]

Doch schließlich lernten die Schauspieler mit dem fehlenden Ton umzugehen, was den Zuschauern erlaubte ihre Darstellung in entsprechender Weise und ohne die Unterstützung eines Rezitators zu deuten. Denn anstelle übersteigerten Gesten und übertriebener Mimiken, die natürlich im Theater ihre Berechtigung hatten, konnte sich schließlich eine einfachere und klarere Ausdrucksweise durchsetzen. Vor allem ab dem Zeitpunkt als man begann mit nahen Einstellungsgrößen wie der Großaufnahme zu arbeiten, hatten die großen Theatergesten ausgedient. [24] Man hatte erkennen müssen, dass beim Film oft weniger mehr war – zumindest was die schauspielerische Darstellung betraf.

Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums

Ein weiterer wichtiger Faktor, der zum Ende der Stummfilmerklärer beitrug war das Rezeptionsverhalten des Publikums, das sich um 1910 von einer lauten, aktiven zu einer vorwiegend stillen Rezeption der Filme veränderte. Dieser Entwicklung fielen auch die Erklärer zum Opfer, die durch ihre verbale Begleitung der Filme vom Publikum weitgehend als störend empfunden wurden. Waren sie früher noch eine notwendige und sinnvolle Zusatzattraktion, betrachtete man die Rezipitoren nach 1910 allmählich als Relikt aus den „Kindertagen des Filmes“[25], als das Kino noch als Teil der Jahrmarktskultur gesehen wurde.

Jean Châteauvert und André Gaudreault sprechen in diesem Zusammenhang auch vom Übergang des Kinos von einem geräuschvoll-gemeinschaftlichen zu einem stumm-isolierten Klangraum.[26] Sie setzen diese Entwicklung um 1908 an, da bis zu diesem Zeitpunkt das Kino ein weitgehend öffentlicher Ort gewesen war, wo man kollektiv einen Film rezipierte und das gemeinsam Erlebte durch Reaktionen, wie applaudieren, lachen, ausrufen oder weinen, verarbeitete. In diesem Kontext muss man auch die interaktive Funktion der Erklärer sehen, denn immerhin übernahmen die Rezipitoren im Kinosaal oft die Rolle eines Conférenciers indem Sie humorvolle Anekdoten erzählten oder die Leute selbst zu Zwischenkommentaren ermutigten.[27] Zwischen 1908 und

1913 kommt es dann, laut Châteauevert und Gaudreault, zu einer Disziplinierungsphase, in der das Publikum zum stillen Rezipieren der Filme erzogen wurde. Denn im institutionalisierten bzw. narrativen Kino, bei dem die Erzählung einer Geschichte und weniger das Medium selbst die Attraktion darstellte, wurden Filme vorwiegend schweigend rezipiert. Jeder Zuschauer nahm den Film für sich wahr, was das *Filmschauen* zu einem individuellen Erlebnis machte. Deshalb waren vom Film ablenkende Geräusche im Kinosaal zunehmend unerwünscht, wodurch auch die Kommentierung und Erläuterung der Filminhalte durch den Erklärer allmählich als störend empfunden wurde.

Über den Wunsch nach Stille im Zuschauerraum kann man unter anderem auch im Feuilleton der Publikumszeitschrift „Das Welttheater“ vom 19. April 1912 lesen.[28] Darin beschwert sich der Verfasser über die „Störer der heiligen Kinoruhe“ im Publikum und listet den „Vorleser“ und den „Erklärer“ als besonders störende Zuschauer auf. Diese Bezeichnung für Zuschauer, die Zwischentitel lauthals vorlasen bzw. belehrende Erklärungen zum Besten gaben, könnte man als implizite Anspielung auf die Stummfilmerklärer werten, auch wenn diese zu diesem Zeitpunkt in Wien bereits verboten waren. Möglicherweise spielt der Autor hier sogar auf illegal tätige Rezitatoren an. Was der Artikel aber vor allem zeigt ist, dass, wenn man schon das Vorlesen von Zwischentiteln und Filmschriften sowie das Erklären des Filminhalts durch einzelne übereifrige Zuschauer nicht ertragen hat, man ebenso den professionellen Erklärer als störend empfunden hätte. Auch in den zeitgenössischen Fachzeitschriften für Kinematographie lassen sich immer wieder Hinweise darauf finden, dass die Kinorezitatoren bald als überflüssiges Element einer Filmvorführung gesehen wurden. So zeigt ein Artikel im „Österreichischen Komet“ von 1916 sogar den Zusammenhang zwischen dem veränderten Rezeptionsverhalten des Publikums und den verbesserten Ausdrucksmitteln des Films. Der Verfasser, ein Berliner Rezitator, schrieb diesbezüglich retrospektiv: „Das Publikum, das regelmäßig, wenigstens wöchentlich einmal ins Kino ging, lernte rasch aufeinanderfolgende Handlungen, Gesten der Schauspieler usw. besser verstehen, die Stimmung und einige Phantasie wurde durch die Anwesenheit selbst

eines ‚Meister-Rezitors‘ gestört.“[29] Hier wird daher explizit angesprochen, dass der Erklärer das Publikum bei der nunmehr stillen Rezeption der Filme störte. Da die Zuschauer nun selbst gelernt hatten den Film zu verstehen und zu interpretieren, waren die Erklärer überflüssig geworden. Denn ihre Vorträge hielten die Zuschauer davon ab, sich in Ruhe auf den Film zu konzentrieren bzw. sich der Illusion hinzugeben. Die Jahrmarktähnlichen Zustände im Kinoraum sollten daher durch die Abschaffung der Erklärer ein Ende finden und einer seriösen theaterähnlichen Atmosphäre weichen.[30]

Veränderungen im akustischen Raum des Kinos

Die Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums förderte somit auch die Bedeutung der Musik im Kinosaal, da sie dem Zuschauer half sich auf die Illusion der vorwiegend narrativen Filme einzulassen. War die Musik anfangs nur ein Aspekt der gesamten akustischen Begleitung eines Stummfilms, wurde sie jedoch bald, im Gegensatz zu den Filmerklärern und den Geräuscheffekten[31], zum dominierenden Begleitelement einer Stummfilmvorführung. Dabei wurde die Musik, die live im Kinosaal zu den Stummfilmen gespielt wurde, in der zeitgenössischen Fachpresse oftmals kritisiert. Nicht nur laienhafte Musiker, sondern auch schlecht gewählte Musikstücke trugen dazu bei, die intendierte Stimmung im Kinosaal ins Gegenteil zu verkehren. So kam es nicht selten vor, dass zum Beispiel eine heitere Musik zu einem tragischen Film gespielt wurde.[32] Die Qualitätsunterschiede in der musikalischen Begleitung der Filme waren daher sehr groß, was jedoch auch daran lag, dass man sie alles andere als uniform einsetzte. Denn je nach Größe, Zielpublikum und Prestige des Kinos, „gab es ein breites Spektrum, in dem sie sich darbot: vom Musikautomaten, der Platten- und Grammophon-Musik, dem einzelnen Pianisten oder Geiger kleiner Kinos über Duos, Trios und Saloncombos bis zum großen Orchester in unterschiedlicher Besetzung.“[33]

Abgesehen davon gab es aber durchaus auch Parallelen zu den Funktionen der Erklärer. Denn auch die Musikbegleitung sollte zum

Verständnis der Filme beitragen und die „Filmsprache“ mit Hilfe bekannter Melodien übersetzen. Dabei passten sich die Musiker nicht nur an den lokalen Geschmack des Publikums an, sondern konnten unter Umständen auch eine bestimmte Interpretation des Filminhalts transportieren, die genauso konträr zur ursprünglichen Intention der Produzenten sein konnte wie die der Erklärer. Außerdem konnte die musikalische Untermalung der Bilder manchmal auch dazu führen, dass das Publikum die vertrauten Melodien mitsummte oder mitsang. Immerhin hatte auch die Musikbegleitung ihren Ursprung in der Jahrmarkts- und Variététradition.

Doch trotz dieser Parallelen und vor allem trotz der zeitgenössischen Kritik, nahm die Musikbegleitung letztendlich die dominanteste Rolle im akustischen Raum des Kinos ein, was nicht unwesentlich zum Ende der Stummfilmerklärer beitrug. Daher stellt sich die Frage, wieso die Live-Musikbegleitung bis zur Einführung des Tonfilms eine übliche Aufführungspraxis wurde, die Filmerklärer jedoch schon zwanzig Jahre zuvor aus den Kinos verbannt worden waren. Eine logische Erklärung dafür wäre, dass mit zunehmender Entwicklung der Musikbegleitung hin zu konzertanten Aufführungen von Orchestern, die parallele Existenz von Live-Rezitation und Musik immer unmöglicher wurde.[34] Denn die Erklärer hätten nur schwer eine ganze Kapelle oder gar ein ganzes Orchester übertönen können bzw. hätte ein solches Geräuschwirrwarr das Publikum vermutlich extrem irritiert. Abgesehen davon gewann die „stimmungsstützende Kinomusik [...] an Bedeutung, so dass das gesprochene Wort im Kino untergehen musste, weil es sich unliebsam und störend in die Atmosphäre gemischt hätte, die von der Musik geschaffen wurde.“[35] Die Entwicklung der Musikbegleitung vom Solomusiker hin zu konzertanten Aufführungen räumte den Erklärern keinen Platz mehr im akustischen Raum des Kinos ein. Dabei ist jedoch für Wien zu beachten, dass die Erklärer aufgrund ihrer deftigen Kommentare bereits 1910 aus den Kinos zu verschwinden begannen, der Einsatz großer Orchester von der Forschung aber erst im Laufe der 1910er Jahre[36] angesiedelt wird. Außerdem darf man die erklärende und die musikalische Begleitung der Stummfilme nicht ausschließlich als

Gegenspieler sehen, sondern muss auch ihr Zusammenwirken beachten. So sieht unter anderem Jean Châteauevert die Musikbegleitung als Ergänzung zu den Rezitationen der Erklärer: „Die Filme begleitend, trug der Erklärer [...] dazu bei, im Verbund mit der Musik und den Geräuschen das visuelle Material zu erläutern“.[37] Beide hatten also die Aufgabe, die Filme auf ihre Art verständlicher zu machen. Daher wäre es auch vorstellbar, dass die Erklärer eine Verbindung zwischen der musikalischen Begleitung und den Vorgängen auf der Leinwand schufen. Denn erst ab den 1910er Jahren wurde es üblich, dass die Musik selbst einen Bezug zur Handlung und der Stimmung des Films herstellte – sei es durch Melodien mit Wiedererkennungswert, die mit bestimmten Emotionen bzw. mit bestimmten Vorgängen auf der Leinwand assoziiert wurden, oder sei es durch eigens für einen bestimmten Film komponierte Musik, die die dramaturgischen Vorgänge untermalen und die Emotionen der Figuren (und der Zuschauer) verstärken konnte.

Eine weitere Erklärung für die dominante Rolle der Musik und dem damit zusammenhängenden Ende der Erklärer findet sich in einem Artikel des „Österreichischen Komet“ von 1916[38], in dem ein direkter Zusammenhang mit anderen Faktoren gesehen wird, die zur Abschaffung der Stummfilmerklärer führten. Denn dadurch, dass die Filme nun ohne zusätzliche Erläuterungen verständlich waren und die Zuschauer die Filme lieber stillschweigend rezipierten, hätten die Kinobesitzer gerne auf die Rezitatoren verzichtet und mehr in die Begleitmusik investiert.[39] Die Abschaffung der Erklärer bzw. die Bevorzugung der Musik kann also auch im Kontext einer finanziellen Ersparnis gesehen werden. Letztendlich scheint der Grund für das Ende der Live-Rezitation aber darin zu liegen, dass sich die Musik an die veränderten Vorführ- und Rezeptionsbedingungen der 1910er Jahre anpassen konnte, während sich die Erklärer den Entwicklungen der Film- und Kinobranche geschlagen geben mussten. Denn die Musikbegleitung wurde bis zur Einführung des Tonfilms nach und nach perfektioniert, indem sie den Forderungen der Öffentlichkeit entsprechend verbessert wurde. So gelang es schließlich, eine Verbindung zwischen der Musik und den dramaturgischen Vorgängen auf der Leinwand herzustellen und die Szenen auch

atmosphärisch entsprechend zu untermalen. Außerdem passte sich die Musik, laut Jean Châteauevert und André Gaudreault, auch an die veränderten Rezeptionsbedingungen der Zuschauer an. War die Musik anfangs eine Strategie, um die für viele Menschen beängstigende Stille bei der Vorführung auszufüllen, wandelte sich die Musikbegleitung beim Übergang vom Attraktions- zum Erzählkino zu einem Mittel, das die Stille im Kinosaal half zu etablieren.[40] Abgesehen davon ließ die „zunehmende Professionalisierung des Kinobetriebs in Verbindung mit der Entwicklung der Filmindustrie [...] insgesamt immer weniger Formen individueller Prägung zu.“[41] Denn bis 1910 etwa bekamen die Stummfilmvorführungen erst in jedem Kino bzw. in jeder einzelnen Vorstellung ihre „endgültige Fassung“. Denn so wie die Erklärer die Filme frei interpretierten, griffen auch die Musiker auf ein beliebiges Repertoire an Musikstücken zurück. Doch im Zuge der Entwicklungen hin zum Erzählkino wurden die Vorstellungen allmählich „entindividualisiert“, um der Gefahr durch unkontrollierbare Aspekte, wie den unerwünschte Kommentaren der Erklärer oder einer unpassenden Musikbegleitung, zu trotzen und so der Kritik am Kino die Basis zu entziehen. Während die Musik durch ein standardisiertes und eigens komponiertes Repertoire letztlich ihre individuelle Prägung verlor, mussten die Erklärer gänzlich abgeschafft werden, da „deren Äußerungen selbstverständlich keiner Zensur [und somit keiner Kontrolle, Anm. d. Verf.] unterworfen werden konnten.“[42]

Dass die Stummfilmerklärer aufgrund der Entwicklung (stumm)filmspezifischer Ausdrucksmittel und der Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums gänzlich überflüssig geworden waren, wurde vom „Österreichischen Komet“ bereits 1911 in Frage gestellt. In dem Artikel vom 24. Juli heißt es: „Daß also der Rezitator überhaupt und überall entbehrlich sei, ist etwas an sich nicht Begründetes, zumal schon in der Erkenntnis, daß ja beim jetzigen Stande der Kinematoskopie, diese nichts weiter ist, als eine stumme Pantomime, mag das Geberdenspiel [sic!] der Darsteller auch noch so ausdrucksvoll, die Aufnahme noch so deutlich sein.“[43] Auch in anderen zeitgenössischen Artikel bedauert man die Abschaffung der Erklärer, die

für viele Menschen aufgrund ihrer erläuternden und unterhaltenden Funktion im Kinosaal ein unentbehrliches Element einer Filmvorführung darstellten.[44] Dennoch mussten sich die Erklärer schließlich der Tatsache geschlagen geben, dass die Filmemacher immer besser mit den Eigengesetzlichkeiten des Mediums umzugehen wussten und sie so zu einem Relikt aus den Anfängen des Kinos wurden.

[1] Zu den verschiedenen Bezeichnungen für Stummfilmerklärer: Vgl. Denk, Anna: „*Dieses ist der Vafiehrer*“: *Das Ende der Stummfilmerklärer im Kontext der Wiener Kinogeschichte*. Wien: Dipl.Arb., 2010. S. 18 – 23.

[2] Allen voran sind hier die kanadischen (Film-)Historiker Germain Lacasse, André Gaudreault und Jean Châteauvert zu nennen.

[3] Für das vorliegende Essay wurden vor allem die Kapitel 4.1., 4.2. und 4.3. meiner Diplomarbeit herangezogen und überarbeitet.

[4] Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma ,muet' entre tradition et modernité*. Québec, Paris: Nota Bena/ Méridiens Klincksieck, 2000. S. 67 – 102. [Anm.: Die deutschen Bezeichnungen der einzelnen Phasen wurden von der Verfasserin dieser Arbeit frei übersetzt, da Lacasses Buch bisher nur in französischer Sprache erhältlich ist.]

[5] Ebenda. S.68. [Anm.: Eine Ausnahme stellt u.a. Japan dar, wo sich die außergewöhnliche Tradition der *benshi* bis Anfang der 1930er Jahre erhalten konnte.]

[6] Auch Tom Gunning bezweifelt, dass diese Periodisierung überall anwendbar sei, da sie sich speziell auf die Situation der Filmerklärer in Québec zu beziehen scheint. Vgl. Gunning, Tom: „The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer.“ In: *iris* 27 (Frühjahr 1999), S. 71 ff.

[7] Mizzi Schäffer war eine der ersten Frauen der Wiener Kinobranche, da sie bereits 1906 ein Kino in Wien gründete. Das *Grand Kinematographentheater* bzw. das spätere *Kino Schäffer-Haushofer* in der Mariahilfer Straße 37 entwickelte sich bald zu einem der elegantesten

Etablissements der Stadt, das mit seinen 500 Sitzplätzen und 24 Logen dem Theater als Vorbild sehr nahe kam. Vgl. Denk, Anna, a. a. O., S. 15.

[8] Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 47 (1909), S. 2 f.

[9] Die Debatte rund um das sogenannte *Wiener Schulkinderverbot* stellt den Höhepunkt der Sorgen der Wiener Lehrer und Eltern bezüglich des negativen Einflusses des Kinos auf die Kinder und Jugendlichen dar. Immerhin wollte man ihnen den Besuch der Kinos sogar vollkommen verbieten, wogegen die Wiener Kinobesitzer aber mit Hilfe des Reichsverbandes protestierten. Denn Kinder und Jugendliche machten einen nicht unbeträchtlichen Teil des Kinopublikums aus. Vgl. Denk, Anna, a. a. O., S. 15 f. sowie S. 59 – 75.

[10] Zu den sogenannten *Rekommandeuren*: Vgl. ebenda, S. 93 – 99.

[11] Vgl. Cowan, Michael: „Kino und Klanglandschaft im Wiener Prater um 1910“. In: *Prater, Kino, Welt. Der Wiener Prater und die Geschichte des Kinos*. Hg. v. Christian Dewald und Werner Michael Schwarz. Wien: Verl. Filmarchiv Austria, 2005. S. 261. [Anm.: Diesbezüglich lassen sich aber nur wenige Hinweise in den zeitgenössischen Fachzeitschriften finden.]

[12] Vgl. *Kino-Journal*, Nr. 704 (1924), S. 3.

[13] Der Vorwurf, die Rezitationen der Erklärer wären „unsittlich“ und nicht für Kinderohren geeignet kann als einer der zentralen Auslöser des Wiener Schulkinderverbots und des damit einhergehenden Erklärerverbots gewertet werden. Vgl. Denk, Anna, a. a. O., S. 59 – 63.

[14] *Österreichischer Komet*, Nr. 181 (1913), S. 6.

[15] Vgl. ebenda, S. 5.

[16] Gaudreault, André: „lecturer“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 380.

[17] Lacasse, Germain: „The Lecturer and the Attraction“. In: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Hg. v. Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2006. S. 182 f.

[18] Ab zirka 1906. Vgl. Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film History. An Introduction*. 2. Aufl. Boston [u.a.]: McGraw-Hill, 2003. S. 46.

[19] Vgl. Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch.“ In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Aufführungsgeschichten*. Hg. v. Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/ Roter Stern, 1996. S. 81 – 93. (= KINtop; Bd. 5). [Original: Châteauvert, Jean: „Le cinéma muait.“ In: *iris* 22 (Herbst 1996): S. 103 – 116.], S. 88.

[20] Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9f.

[21] Vgl. Jacobs, Lea: „acting styles“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a]: Routledge, 2005. S. 2.

[22] Ebenda. S. 3.

[23] Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

[24] Vgl. Jacobs, Lea: „acting styles“, a. a. O., S. 2.

[25] *Das Kino-Journal*, Nr. 704 (1924), S. 2.

[26] Vgl. Châteauvert, Jean und André Gaudreault: „The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle“. In: *The Sounds of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel und Rick Altman. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2001. S. 183 – 191.

[27] Vgl. Denk, Anna, a. a. O., S. 38 – 48.

[28] *Das Welttheater*, Nr. 10 (1912), S. 3.

[29] *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

[30] Ebenda.

[31] Der Geräuschemacher simulierte bestimmte Töne mit Hilfe von Geräuschmaschinen, Instrumenten oder Alltagsgegenständen. Zum Beispiel war das Zusammenschlagen von Metallblechen ein gängiges Mittel zur Imitation von Donner. Vgl. Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch.“, a. a. O., S. 84.

- [32] *Österreichischer Komet*, Nr. 127 (1912), S. 6.
- [33] Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink, 2003. S. 90.
- [34] Vgl. ebenda, S. 94.
- [35] Ebenda, S. 95.
- [36] Vgl. Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch.“, a. a. O., S. 83.
- [37] Ebenda, S. 91.
- [38] Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9 f.
- [39] Ebenda, S. 10.
- [40] Vgl. Châteauvert, Jean und André Gaudreault: „The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle“, a. a. O., S. 188.
- [41] Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*. Hg. v. d. Gesellschaft für Filmtheorie. Wien: Turia + Kant, 1992. S. 89.
- [42] Wickenhauser, Ida, *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918*. Wien: Diss., 1967. S. 95. [Anm.: Letztendlich erteilte die Musikbegleitung aber dasselbe Schicksal wie die Erklärer. Denn mit Einführung des Tonfilms wurde auch sie in den Film integriert.]
- [43] *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 6.
- [44] Vgl. Denk, Anna, a. a. O., S. 99 – 103.