



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dieses ist der Vafiehrer“: Das Ende der
Stummfilmerklärer im Kontext der Wiener
Kinogeschichte“

Verfasserin

Anna Denk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

*Für meine Großmutter,
die immer an mich geglaubt hat.*

Inhalt

| | |
|---|-----------|
| VORWORT | 1 |
| 1. EINLEITUNG | 3 |
| 1. 1. Einführende Worte zum Inhalt und zum Aufbau der Arbeit | 3 |
| 1. 2. Zur Quellenlage | 7 |
| 1. 3. Überblick über die Wiener Kinogeschichte | 10 |
| 2. BEGRIFFSKLÄRUNG | 18 |
| 2. 1. Erklärer, Rezitator, Deklamator oder Conférencier? | 18 |
| 2. 2. Definitionsversuch | 23 |
| 2. 3. Unterhaltender vs. „wissenschaftlicher“ Erklärer | 26 |
| 3. DIE FUNKTION(EN) DER STUMMFILMERKLÄRER | 29 |
| 3. 1. Erläuternde Funktionen | 30 |
| 3. 1. 1. Erklärende Begleitung | 30 |
| 3. 1. 2. „Kooperation“ mit den Zwischentiteln | 35 |
| 3. 2. Interpretative und interaktive Funktionen | 38 |
| 3. 2. 1. Interpretation und Adaption | 38 |
| 3. 2. 2. Interaktion und Unterhaltung | 43 |
| 3. 3. Exkurs 1: Qualitätskriterien einer guten Rezitation | 48 |
| 4. DAS ENDE DER STUMMFILMERKLÄRER IM KONTEXT DER WIENER KINOGESCHICHTE | 53 |
| 4. 1. Von der Laterna magica zum Stummfilmerklärer | 53 |
| 4. 2. Das Wiener Schulkinderverbot | 59 |
| 4. 2. 1. Auslösende Faktoren | 59 |
| 4. 2. 2. Der Erlass vom 3. Juni 1910 und seine Konsequenzen | 63 |
| 4. 2. 3. Die Bedeutung des „Schulverbots“ von 1910 | 66 |
| 4. 2. 4. Die Entwicklung der folgenden Jahre | 68 |

| | |
|---|------------|
| 4. 3. Universelle Faktoren | 75 |
| 4. 3. 1. Der ausschließliche Einsatz von Zwischentiteln | 75 |
| 4. 3. 2. Entwicklung und Verbesserung filmspezifischer Ausdrucksmittel | 80 |
| 4. 3. 3. Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums | 84 |
| 4. 3. 4. Die zunehmende Dominanz der Musikbegleitung ... | 89 |
| 4. 4. Parallelen zur Praxis des Ausrufens | 93 |
| 4. 5. „Zur Ehrenrettung der Rezitation“ (1913) | 99 |
| | |
| 5. DAS ENDE DER STUMMFILMERKLÄRER IM LICHT PRIMÄRER QUELLEN | 103 |
| 5. 1. Analyse und Interpretation zeitgenössischer Annoncen | 103 |
| 5. 2. Exkurs 2: Ausgangsmaterial und Form der Ausführungen | 112 |
| | |
| 6. RESÜMEE | 119 |
| 6. 1. Zusammenfassende Darstellung | 119 |
| 6. 2. Anmerkungen zu Gert Hofmanns Roman <i>Der Kinoerzähler</i> .. | 123 |
| 6. 3. Ausblick | 126 |
| | |
| 7. LITERATUR | 127 |
| 7. 1. Primäre Quellen | 127 |
| 7. 1. 1. Historische Zeitschriften | 127 |
| 7. 1. 2. Archivalien | 127 |
| 7. 2. Sekundäre Quellen | 127 |
| 7. 2. 1. Bibliographie | 127 |
| 7. 2. 2. Fachzeitschriften | 130 |
| 7. 2. 3. Online-Ressourcen | 131 |
| 7. 2. 4. Audiovisuelles Material | 131 |
| | |
| ABSTRACT (Deutsche Version) | 132 |
| ABSTRACT (English Version) | 134 |
| | |
| CURRICULUM VITAE | 135 |

Vorwort

Hätte man mich in den ersten Semestern meines Studiums gefragt, was das Thema meiner Diplomarbeit sein würde, hätte ich ohne Zweifel geantwortet: die Wirkung der Filmmusik auf den Rezipienten. Dass ich dieses Thema nun doch nicht bearbeitet habe, liegt zum einen an der Erkenntnis, dass sich meine Begeisterung für Filmmusik eigentlich nur auf den privaten Bereich beschränkt. Zum anderen bin ich im Sommersemester 2007 im Zuge der großartigen Vorlesung „Geschichte(n) des Films“ von Gastprofessor Dr. Michael Lommel auf mein jetziges Thema gestoßen: die *Stummfilmerklärer*.

Ihnen sollte ich in den darauffolgenden filmgeschichtlichen Vorlesungen immer wieder begegnen, doch erst während meines Auslandssemesters in den USA hörte ich ausführlich von der längst vergessenen Tradition aus den Anfängen des Kinos, Stummfilme durch verbale Vorträge begleiten zu lassen. Da wir uns jedoch ausschließlich mit den japanischen Erklärern, den sogenannten *benshi*, beschäftigten, begann ich mich zu fragen, ob es Stummfilmerklärer auch „bei uns“ gab. Mein Hauptinteresse galt dabei vor allem meiner Heimatstadt Wien, die in den Überblicksvorlesungen zur internationalen Filmgeschichte so gut wie nie erwähnt worden war – und das, obwohl ihr, wie sich im Zuge meiner Recherchen herausstellen sollte, eine nicht unbedeutende Rolle in der Stummfilmära zukam. Immerhin hatten in der Reichshaupt- und Residenzstadt der k.k. Monarchie nicht nur internationale und heimische Filmproduzenten ihre Filialen, sondern hier öffneten auch die ersten österreichischen Kinos ihre Pforten. Doch obwohl sich Wien schon bald zum Zentrum der heimischen (Stumm-)Film- und Kinobranche entwickelte, hat sich nur wenig Material zur frühen Kinogeschichte Wiens erhalten bzw. haben sich nur wenige, zumeist internationale, Forschungsarbeiten mit den Erklärern beschäftigt.

Daher beschloss ich diese Arbeit den Stummfilmerklärern Wiens zu widmen und mich damit mit einem größtenteils vergessenen Aspekt der lokalen *Kinogeschichte* auseinanderzusetzen. In meinem Entschluss wurde ich vor allem durch die fragenden Blicke bestärkt, die ich von Freunden, Verwandten und auch Studienkollegen bekam, wenn ich die Frage nach dem Thema meiner Diplomarbeit beantwortete. Denn die Tatsache, dass es auch Stummfilmerklärer gegeben hat, ist nur wenigen bekannt.

Daher habe ich diese Arbeit einerseits als Herausforderung gesehen, mich mit einem Thema zu beschäftigen, dem von der Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt worden ist. Andererseits habe ich sie auch als Chance verstanden, ein Interesse für einen spannenden Aspekt der Wiener Kinogeschichte zu wecken und die Erklärer so wieder zu einem Teil des „kollektiven Gedächtnisses“ zu machen.

Damit dieses Vorhaben jedoch gelingen und die vorliegende Arbeit zu Stande kommen konnte, war die Unterstützung vieler Menschen notwendig. Daher möchte ich mich an dieser Stelle sowohl bei meiner Betreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider, bedanken, die mir immer wieder Mut zum Weiterforschen gemacht hat, als auch bei den MitarbeiterInnen der *Universitätsbibliothek Wien*, des *Filmarchiv Austria*, des *Österreichischen Staatsarchivs*, des *Stadt- und Landesarchivs Wien*, des *Niederösterreichischen Landesarchivs*, der *Österreichischen Nationalbibliothek* und des Archivs der *Bundespolizeidirektion Wien*, die mir, auch wenn die Recherche vor Ort oft nicht die erhofften Ergebnisse gebracht hat, mit wertvollen Tipps und Anregungen zur Seite gestanden haben.

1. Einleitung

1. 1. Einführende Worte zum Inhalt und zum Aufbau der Arbeit

Der Stummfilm war niemals stumm. Denn im Gegensatz zu so mancher Stummfilmvorführung heutzutage war die zeitgenössische Aufführungspraxis sehr geräuschvoll. So sorgten einzelne Musiker, ganze Orchester oder auch das Grammophon für die musikalische Untermalung der gezeigten Bilder; versuchten Geräuschemacher durch das Imitieren bestimmter Töne die Geschehnisse auf der Leinwand realer wirken zu lassen; und erläuterten Erklärer dem Publikum die oft nicht ganz klaren Inhalte der Filme. Jede Vorführung wurde dank der akustischen Begleitung zu einem originären, einzigartigen Kunstwerk.¹

Doch die Stummfilmerklärer, die sogenannten *Rezitatoren*, gerieten über die Jahrzehnte allmählich in Vergessenheit. Erst 1978 wurde ihre Existenz im Zuge der *Brighton Conference*² „wiederentdeckt“. Basierend auf den gewonnenen Ergebnissen hatte man jedoch lange Zeit angenommen, dass die Tradition, Stummfilme durch erläuternde Vorträge zu begleiten, hauptsächlich in Japan von Bedeutung war bzw. in der westlichen Kinogeschichte eine untergeordnetere Rolle spielte. Vor allem durch die Forschungsarbeit von Germain Lacasse konnte aber nachgewiesen werden, dass die Erklärer auch in der westlichen Welt von essentieller Bedeutung waren.³ Daher kam es in den letzten Jahren zu etlichen Untersuchungen, die sich mit den Erklärern im Kontext lokaler Kinogeschichte(n) beschäftigten und so wichtige Erkenntnisse in Bezug auf die Erklärer gewinnen konnten.

¹ Vgl. Wratschko, Karl: „Against the Silence: Live-Vertonung von Stummfilmen im Grenzbereich von Komposition und Improvisation“. In: *filmarchiv. Mitteilungen des Filmarchiv Austria: V'09 Early Austrians* 24. 10. – 4. 11. 2009. [Ausgabe zur Viennale 2009]. Heft 64 (Oktober/November 2009), S. 21.

² Diese internationale Konferenz setzte sich mit dem frühen Kino auseinander. Unter anderem nahmen daran Tom Gunning, Charles Musser, André Gaudreault und Noël Burch teil. Vgl. Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film History. An Introduction*. 2. Aufl. Boston [u.a.]: McGraw-Hill, 2003. S. 32.

³ Gunning, Tom: „The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer“. In: *iris* 27 (Frühjahr 1999), S. 67ff.

In Wien wurde diesem Aspekt der lokalen Kinogeschichte bis jetzt aber noch kaum Beachtung geschenkt. Daher ist diese Arbeit den Stummfilmerklärern Wiens gewidmet. Genauer gesagt, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wann und vor allem warum die Erklärer aus den Wiener Kinos der Stummfilmzeit und damit aus der Wiener Kinogeschichte verschwunden sind. Ziel dieser Arbeit ist es also, den Faktoren, die zum Ende der Wiener Erklärer geführt haben, nachzuspüren und damit einen Aspekt der lokalen Kinogeschichte zu beleuchten, der von der Forschung bis jetzt stiefmütterlich behandelt wurde. Daher versteht sich die vorliegende Arbeit auch als Basis für weitere wissenschaftliche Untersuchungen zum Thema. Idealerweise sollte aber durch die Lektüre nicht nur ein Interesse an den Wiener Erklärern geweckt, sondern auch ein Verständnis für die Bedeutung, die das Ende der Stummfilmerklärer für die Wiener Kinogeschichte hat, geschaffen werden.

Im Folgenden wurde daher versucht, ausgehend von generellen Überlegungen zur Funktion der Erklärer, ihrem Ende im Kontext lokaler und universeller Faktoren nachzuspüren. Da die Wiener Stummfilmerklärer bis jetzt noch nicht im umfangreichen Maße erforscht worden sind, wurden in diese Arbeit jedoch auch Aspekte eingearbeitet, die über den eigentlichen thematischen Schwerpunkt hinausgehen. Doch gerade diese „Puzzlesteine“ sind wesentlich, um das allmähliche Verschwinden der Erklärer verstehen zu können. Das heißt, die vorliegende Arbeit ist so aufgebaut, dass sie sich Schritt für Schritt dem eigentlichen Thema nähert. Beginnend bei einer Begriffsklärung und einem Definitionsversuch, widmet sie sich dann den Funktionen der Erklärer, um sich schließlich ausführlich mit dem Ende der Stummfilmerklärer auseinanderzusetzen. Dabei gliedert sich der Hauptteil in vier aufeinander aufbauende Teile, die sich sowohl allgemein als auch ortsspezifisch mit den Erklärern beschäftigen.

Der erste Teil bzw. das zweite Kapitel stellt daher einen Versuch dar, den verschiedensten und bei weitem nicht einheitlichen Bezeichnungen für die Erklärer sowohl in primären Quellen als auch in der Sekundärliteratur nachzugehen. Dadurch soll nicht nur der geeignetste Begriff herausgefiltert, sondern auch eine erste Beschäftigung mit den Filmerklärern ermöglicht

werden. Immerhin können die einzelnen Bezeichnungen bereits einiges über die Erklärer und ihre Funktionen aussagen. Im Anschluss daran wird dann der Versuch unternommen, eine möglichst allumfassende Definition dafür zu finden, wer die Stummfilmerklärer eigentlich waren und welche Funktionen sie tatsächlich zu erfüllen hatten. Dadurch können wesentliche Aspekte der Erklärer bzw. ihrer Arbeit bestimmt werden, die als grundlegende Basis für weitere Überlegungen dienen sollen. Der letzte Abschnitt dieses Kapitels widmet sich dann der wesentlichen Unterscheidung zwischen unterhaltenden und „wissenschaftlichen“ bzw. pädagogischen Erklärern, die es ermöglicht, eine erste Eingrenzung des Themenbereichs vorzunehmen.

Das dritte Kapitel vertieft anschließend die Beschäftigung mit den Funktionen der Erklärer und versteht sich daher wie schon das zweite Kapitel als Grundlage für weitere Überlegungen, vor allem jene zum Ende der Erklärer. Denn um die Gründe zu verstehen, warum Stummfilmerklärer schließlich nicht mehr eingesetzt wurden, ist es unerlässlich, sich mit ihrer Rolle im Kontext der Aufführungspraxis von Stummfilmen auseinanderzusetzen. Dabei schien es zweckmäßig, eine Unterscheidung zwischen *erläuternden und interpretativen bzw. interaktiven Funktionen* vorzunehmen. Beide Kategorien werden danach noch weiter differenziert und anhand zeitgenössischer Beispiele erläutert. Im Anschluss daran folgt dann ein Exkurs zu den (idealen) Charakteristiken einer guten Rezitation, der die Diskrepanz zwischen den eigentlichen Funktionen und dem, was die Zeitgenossen von den Erklärern verlangten, zeigen soll. Denn gerade weil die Erklärer die geforderten Ideale, wie entsprechende Bildung, nicht (immer) erfüllen konnten, wurden sie letztendlich abgeschafft.

Der nächste Teil, Kapitel 4, stellt schließlich den „Kern“ der Arbeit dar, der sich – nach einem kurzen Überblick über die Geschichte der Erklärer – ausgiebig mit den Faktoren beschäftigt, die zum Ende der Wiener Stummfilmerklärer geführt haben. Denn immerhin wurden die Erklärer in Wien bereits im Jahr 1910 verboten, einer Zeit, in der es zu generellen Umwälzungen in der noch jungen Film- und Kinobranche kam. Darum schien es ratsam, sich mit dem Ende der Erklärer nicht nur auf lokaler, sondern auch auf universeller Ebene zu beschäftigen und sich mit jenen Faktoren auseinanderzusetzen, die

auch in anderen Ländern zur Ablehnung und in der Folge zur Abschaffung der Erklärer geführt haben. In diesem Zusammenhang sind vor allem der vermehrte Einsatz von Zwischentiteln, die Entwicklung und Verbesserung filmspezifischer Ausdrucksmittel, die Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums sowie die zunehmende Dominanz der Musik zu nennen. Diese werden natürlich auch mit Blick auf die Wiener Verhältnisse, das heißt auf die Möglichkeit eines Einflusses auf die Situation der Wiener Erklärer, untersucht. Im Anschluss an diese Überlegungen soll dann ein Vergleich mit der Situation der Kino-Ausrufer, der sogenannten *Rekommandeure*, Parallelen zur Entwicklung der Erklärer aufzeigen und Rückschlüsse zu ihrem Ende zulassen. Immerhin hatten beide Praktiken ihren Ursprung in der Tradition der Jahrmärkte und wurden daher nicht zufällig zur selben Zeit von der Wiener Kinobranche verdrängt. Den Abschluss des Kapitels bildet ein längeres Zitat aus einem Artikel des *Österreichischen Komet* von 1913, der sehr treffend die Problematik rund um das Ende der Erklärer wiedergibt. Begleitet von einem kurzen Kommentar, wurde der erste Teil des Artikels daher vollständig und ohne weitere Worte übernommen.

Der letzte Teil, Kapitel 5, beschäftigt sich abschließend mit dem Ende der Erklärer im Licht primärer Quellen. Das heißt, anhand der Analyse von Annoncen, die von den Erklärern in der zeitgenössischen Zeitschrift *Kinematographische Rundschau* aufgegeben wurden, können die Ergebnisse der vorigen Kapitel noch einmal rekapituliert und überprüft werden. Die Analyse bzw. die Interpretation der Inserate scheint insofern wertvoll, als diese, im Gegensatz zu den zeitgenössischen Zeitschriftenartikeln, das Selbstbild der Erklärer und weniger die öffentliche Wahrnehmung repräsentieren. Abgesehen davon setzt sich das fünfte Kapitel in einem Exkurs auch mit dem Ausgangsmaterial und der Form der Ausführungen auseinander, um zu zeigen, inwiefern die Vorträge selbst zum Ende der Erklärer beigetragen haben.

1. 2. Zur Quellenlage

Die Suche nach Material über die Wiener Stummfilmerklärer gleicht zu diesem Zeitpunkt (2009) der Suche nach der sprichwörtlichen „Nadel im Heuhaufen“. Bis auf wenige Ausnahmen wird weder in der Fachliteratur noch in den zeitgenössischen Quellen ausführlich über die Erklärer berichtet. Zumeist beschränken sich die diesbezüglichen Informationen auf einen Absatz oder wenige Seiten.

Vor allem in der Sekundärliteratur wird die Tatsache, dass es Erklärer gegeben hat, oft nur beiläufig und im Kontext anderer Themengebiete, wie der Zensur, erwähnt. Die bisher einzige Ausnahme stellt dabei die Forschungsarbeit von Germain Lacasse, einem kanadischen Filmhistoriker, dar. Denn sein im Jahr 2000 erschienenes Buch *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muet» entre tradition et modernité*⁴ ist die bislang einzige sekundäre Quelle⁵, die sich ausschließlich mit den Stummfilmerklärern beschäftigt: „Premier livre examinant l'histoire comparée du bonimenteur dans plusieurs pays du monde, l'ouvrage de Germain Lacasse analyse le rôle de la voix comme complément narratif du cinéma muet [...]“.⁶ Lacasse nähert sich den Erklärern in seinem Buch vor allem auf lokaler Ebene, um davon ausgehend allgemeingültige Rückschlüsse auf die verschiedenen Funktionen sowie die geschichtliche Entwicklung des Film-erklärens ziehen zu können. Den Schwerpunkt legt der kanadische Historiker dabei aber auf Québec, da die Quellenlage dort eine sehr gute sei.⁷

⁴ Leider ist Lacasses Buch, das auf seiner Dissertation aus dem Jahr 1996 basiert, bis jetzt noch nicht ins Deutsche übersetzt worden.

⁵ Man sollte hier eigentlich von der einzigen *selbstständigen* Quelle sprechen. Denn unselbständige Quellen gibt es einige, die sich ausführlich(er) mit den Erklärern beschäftigen. Hervorzuheben sind vor allem: 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.]; Gaudreault, André: „lecturer“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 379f.; 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. 253 – 264.

⁶ Vgl. Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muet» entre tradition et modernité*. Québec, Paris: Nota Bena/Klincksieck, 2000. Klappentext.

⁷ Vgl. ebenda, S. 104: „[...] il ressemble probablement aussi à l'histoire du boniment dans plusieurs autres pays où cette histoire est encore très peu connue et mal documentée.“ Das trifft auch auf Wien zu. [Anm. d. Verf.]

Abgesehen von Lacasses Buch und etlichen, teils französischsprachigen, unselbstständigen Quellen, gibt es auch im Internet einige wenige (zitierwürdige) Seiten zu den Erklärern. Die meisten davon wurden von der *Université de Montréal*⁸ bzw. von André Gaudreaults Forschungsgruppe *GRAFICS* („Le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique“) ins Leben gerufen. Der Schwerpunkt liegt jedoch auch hier zumeist auf der kanadischen Filmgeschichte bzw. den Filmerklärern Québecks.

Die für diese Arbeit ergiebigsten Quellen waren aber die historischen Fachzeitschriften, allen voran der *Österreichische Komet* und die *Kinematographische Rundschau*, die beide noch vor 1910 ins Leben gerufen wurden und daher einen guten Einblick in die Praxis des Filmerklärens bieten.⁹ Denn jene Artikel, die sich mit den Stummfilmerklärern auseinandergesetzt haben, konnten ein Wissen erhalten, das ansonsten verloren gegangen wäre. Vor allem in Anbetracht dessen, dass andere zeitgenössische Quellen nicht „überlebt“ haben bzw. nicht mehr auffindbar sind, sind diese Artikel von unschätzbarem Wert. Dennoch war auch hier festzustellen, dass es, im Gegensatz zu anderen Themenbereichen, weit weniger Material zu den Erklärern zu finden gab. Nur vereinzelt widmeten sich die zeitgenössischen Artikel ausschließlich den Erklärern¹⁰ oder setzten sich mit ihnen im Kontext anderer Debatten auseinander. Auch deshalb glich das Durchforsten der zeitgenössischen Quellen der eingangs erwähnten Suche nach der Nadel im Heuhaufen. Im Zuge der Recherchen hat sich abgesehen davon bald herausgestellt, dass der *Österreichische Komet* den Erklärern wohlgesinnter war als sein Konkurrenzblatt, die *Kinematographische Rundschau*. Immerhin publizierte der *Österreichische Komet* eher allgemeingültige Erörterungen zum Thema Rezitieren, während die *Kinematographische Rundschau* vor allem

⁸ Sowohl Germain Lacasse als auch André Gaudreault lehren an dieser Universität.

⁹ Beide haben im Bereich der österreichischen Filmpublizistik Pionierarbeit geleistet. Vgl. Pauer, Florian: *Österreichische Filmpublizistik in der Pionier- und Aufbruchzeit der Kinematographie 1895 – 1918*. Wien: Diss., 1982. S. 34 – 37 sowie S. 42ff.

¹⁰ Vor allem: „Die Zensur der Filmbesprechungen“ (*Österreichischer Komet*, Nr. 37 (1910), S.3.)
„Die Rezitation in der Kinovorführung“ (*Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 5ff.)
„Zur Ehrenrettung der Rezitation“ (*Österreichischer Komet*, Nr. 155 (1913), S. 4 und S. 6.)
„Die Aufgabe des Kinos“ (*Kinematographische Rundschau*, Nr. 319 (1914), S. 2ff.)
„Der Kino-Rezitator“ (*Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9f.)

politisch brisante Artikel in Bezug auf die Abschaffung der Erklärer brachte. Auf jeden Fall stellen die zeitgenössischen Fachzeitschriften aber das wesentliche Standbein dieser Arbeit dar.

Was bis zum Abschluss der Arbeit leider nicht gelungen ist, war das Auffinden verschriftlichter Originalrezitationen. Die Vermutung, dass die gesprochenen Texte der Erklärer im Rahmen der Zensur verschriftlicht wurden¹¹, konnte daher nicht bestätigt werden. Generell dürften sich nur wenige Akten zur Film- bzw. Kinozensur erhalten haben. Denn der Wiener Zensurkataster, sozusagen die schriftliche Dokumentation der österreichischen Zensur, gilt bis heute als verschollen.¹² Deshalb ist der Besuch im *Stadt- und Landesarchiv Wien*, dem *Archiv der Bundespolizeidirektion Wien*, dem *Niederösterreichischen Landesarchiv* sowie dem *Staatsarchiv Österreich* leider erfolglos geblieben.¹³ Immerhin konnten aber vereinzelt Annoncen von Erklärern in der *Kinematographischen Rundschau* gefunden werden, die auch – als einzige zur Zeit auffindbare primäre Quellen – Eingang in diese Arbeit gefunden haben.

Alles in allem ist die Suche nach der „Nadel im Heuhaufen“ aber dennoch erfolgreich gewesen. So konnte überhaupt Material zu den Stummfilmerklärern entdeckt werden – auch wenn mitunter sehr tief gegraben werden musste. Unter anderem wurde im Zuge der Recherchen auch Material im populärkulturellen Bereich ausfindig gemacht. Allen voran ist hier der Roman *Der Kinoerzähler* von Gert Hofmann (1990)¹⁴ zu nennen, der 1993 sogar verfilmt wurde¹⁵. Darüber hinaus konnte auch eine ORF-Dokumentation aus dem Jahr 1970 entdeckt werden, die sich basierend auf den Erinnerungen von Heinz Hanus, einem der ersten österreichischen Filmemacher, mit der Film-

¹¹ Vgl. Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, 1993. S. 83.

¹² Vgl. Caneppele, Paolo: „Anmerkungen zur Entstehung und Entwicklung der Filmzensur in Wien.“ In: *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911 – 1914*. Wien: Filmarchiv Austria, 2002. (= Materialien zur österreichischen Filmgeschichte; Bd. 5). S. X.

¹³ Eine Ausnahme stellt dabei das Archiv der Bundespolizeidirektion Wien dar, wo immerhin Originallizenzen von etlichen Wiener Kinos gefunden werden konnten.

¹⁴ Hofmann, Gert: *Der Kinoerzähler*. Roman. 4. Aufl. München/Wien: Dt. Taschenbuch-Verl., 2003.

¹⁵ *Der Kinoerzähler*. Regie: Bernhard Sinkel. Drehbuch: Bernhard Sinkel [Nach dem Roman von Gert Hofmann]. Deutschland: Allianz Film Produktions GmbH (Berlin)/ABS-Filmproduktion (München)/Roxy Film GmbH (München) & Co. KG, 1993. Fassung: VHS-Aufnahme, 3sat, 14. 01. 1998, 94’.

und Kinogeschichte Österreichs befasst hat.¹⁶ Die dreiteilige Serie namens *Kinogeschichte(n) aus Österreich* rekonstruiert dabei in der ersten Folge den möglichen Wortlaut einer Rezitation eines Wiener Erklärers.

1. 3. Überblick über die Wiener Kinogeschichte

Das folgende Kapitel versteht sich als eine Skizzierung der wichtigsten Entwicklungsschritte der Wiener Kinogeschichte und hat daher die Aufgabe, einen Kontext für die Inhalte dieser Arbeit zu schaffen. Der hier gegebene Überblick soll somit die Rahmenbedingungen der frühen Stummfilmvorführungen, als dessen Teil die Erklärer zu verstehen sind, beleuchten und als Grundlage für weitere Überlegungen dienen.

Der Schwerpunkt liegt im Folgenden daher nicht auf der Wiener *Filmgeschichte*, die erst um 1906 durch eine sich langsam entwickelnde eigenständige Filmproduktion zu entstehen begann, sondern vielmehr auf der Wiener *Kinogeschichte*. Denn Kinogeschichte, im Gegensatz zu Filmgeschichte, behandelt den lokalspezifischen Kontext der Filmvorführungen und stellt das Medium Film selbst nicht in das Zentrum seiner Betrachtungen:

„Filmgeschichte orientiert sich daher an internationalen, ökonomisch-technischen und politischen Zusammenhängen, Kinogeschichte hingegen untersucht die Verbreitung und Bedeutung des Films und der damit zusammenhängenden Kultur in einem speziellen ‚lokalen‘ Umfeld. In diesem Sinn ist Kinogeschichte ein Teil der Regional- oder Stadtgeschichte.“¹⁷

Auch die Wiener Stummfilmerklärer sind als Teil der lokalen Kinogeschichte zu verstehen, die sie maßgeblich mitgeprägt haben.

Was nun die Kinogeschichte betrifft, spielte Wien anfänglich eine ganz zentrale Rolle. Als Reichshaupt- und Residenzstadt der k.k. Monarchie entwickelte sich Wien rasch zum Zentrum der internationalen und heimischen Filmbranche. Denn hier hatten nicht nur die größten internationalen Produzenten ihre Filialen,

¹⁶ *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, TV-Serie, 3 Teile, ORF 1970.

¹⁷ Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*. Hg. v. d. Gesellschaft für Filmtheorie. Wien: Turia + Kant, 1992. S. 7.

sondern bald sollten auch die ersten österreichischen Filmproduktionsfirmen und „Kinematographentheater“ Österreichs entstehen. In kürzester Zeit stieg Wien schließlich zum wichtigsten Kontrollort der Monarchie und somit zum Zentrum der Zensur auf.¹⁸

Schon zu Beginn war Wien ganz vorne mit dabei. So sollte bereits kurz nach der „Weltpremiere“ des Films am 28. Dezember 1895 in Paris Eugène Dupont die ersten „kinematographischen Bilder“ im Auftrag der Gebrüder Lumière auch in Wien zeigen. Zuerst präsentierte Dupont die Weltneuheit in privatem Kreis vor geladenem Publikum und später dann öffentlich und gegen Eintrittsgeld. Das heißt, nachdem Dupont den Kinematographen einem erlesenen Publikum in der französischen Botschaft und in der *k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Fotografie und Reproduktionsverfahren* in der Westbahnstraße 25¹⁹ vorgeführt hatte, kam es ab dem 27. März 1896 zu den ersten öffentlichen (und kommerziellen) Vorführungen in der Kärntnerstraße 45/ Ecke Krugerstraße 2. Die nur wenige Minuten dauernden Dokumentarszenen der Gebrüder Lumière wurden dabei täglich von 10 Uhr früh bis 8 Uhr abends in „Nonstopvorführungen“ gezeigt und konnten gegen ein Eintrittsgeld von 50 Kreuzern bestaunt werden.

Noch im selben Jahr begann auch Louis Veltée, der Besitzer des *Stadt-Panoptikums*, Filme als zusätzliche Attraktion in seinem Wachsfigurenkabinett am Kohlmarkt 5 zu zeigen. Veltées Tochter Louise wurde übrigens eine der Schlüsselfiguren der Wiener Filmgeschichte. Denn sieht man von den erotischen Filmen der Firma *Saturn* ab²⁰, hat Louise zusammen mit ihrem Mann, dem Fotografen Anton Kolm, und dessen Gehilfen und späteren Kameramann Jakob Fleck die ersten Filme Österreichs produziert.²¹

¹⁸ Vgl. Caneppele, Paolo: „Anmerkungen zur Entstehung und Entwicklung der Filmzensur in Wien.“, a. a. O., S. IX.

¹⁹ Knežević, Srđan: *Lebende Fotografien kommen ... Die Anfänge der Kinematographie auf dem Gebiet des Kaisertums Österreich (1896 – 1897)*. Wien: Österr. Filmarchiv, 1997. (= Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs; 34). S. 7.

²⁰ Caneppele, Paolo: „Austro-Hungary“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 52.

²¹ Bereits 1906 begannen die drei österreichischen Filmpioniere in Kolms Fotoatelier in der Wipplingerstraße kurze Filme herzustellen. 1907/08 wird unter der Regie von Heinz Hanus *Von Stufe zu Stufe* gedreht, der bis vor einiger Zeit – obwohl er nicht erhalten ist – als erster österreichischer Spielfilm galt. Da bis heute von dem Film jegliches Quellenmaterial fehlt, wird

Ein weiterer Kinobesitzer der ersten Stunde war Emil Gottlieb alias Homes, der ab 1902 kinematographische Bilder in einem eigens eingerichteten Saal im *Homes Fey Theater* vorführte, das sich ebenfalls im 1. Bezirk befand. Wie Veltée adaptierte auch Emil Gottlieb einen Raum für seine Filmvorführungen, zeigte aber zusätzlich auch noch andere Attraktionen. Dabei interessant ist auch die Tatsache, dass Homes sich nicht nur selbst als Ausrufer, sondern auch als Erklärer für sein Kino betätigte.²²

In den folgenden Jahren entstanden dann etliche Filmvorführungsstätten in ganz Wien bzw. wurde der Film in bereits bestehende Unterhaltungsetablissemments und Vergnügungsstätten, wie Variétés oder Jahrmärkte, integriert. Der Film wurde so zu einer Attraktion von vielen, die von den Schaustellern als zusätzliche Einnahmequelle gesehen wurde. So fanden auch im Prater schon sehr früh erste Filmvorführungen statt, da hier alle Voraussetzungen für den Erfolg einer Attraktion gegeben waren: „ein bereits seit über einem Jahrhundert für Schaustellungen intensiv genutztes Areal, hoch professionelle Unternehmer, ein sozial vielschichtiges und vor allem großes Publikum sowie eine besonders für die Aufführung und den Gebrauch von optischen Attraktionen lange zurückreichende Praxis.“²³ Deshalb ließen viele Schausteller ihre Schaubude im Prater für die *ausschließliche* Vorführung von Filmen umrüsten und haben dadurch Pionierarbeit geleistet.²⁴ Bereits um 1900 entstand das *Kino Stiller*, das als erstes Kino des Praters gilt, aus einer bereits bestehenden Schießstätte. Für das 1901 gegründete *Münstedt-Kino* wurde hingegen eine Singspielhalle umgerüstet und das *Kino Kern* entstand 1903 aus

er jedoch als nicht realisiert betrachtet. Daher gilt *Der Müller und sein Kind* (1911) als der älteste erhaltene österreichische Spielfilm. Vgl. Nepf, Markus: „Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs“. In: *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Hg. von Francesco Bono, Paolo Caneppele und Günter Krenn. Wien: Filmarchiv Austria, 1999. S. 11 – 36.

²² Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute*. Wien: Wiener Stadt- u. Landesarchiv (Magistratsabt. 8), 2002. (= Veröffentlichungen des Wr. Stadt- und Landesarchivs, Reihe B: Ausstellungskataloge; Heft 64). S. 4f.; Grafl, Franz, a. a. O., S. 18.

²³ Dewald, Christian und Werner Michael Schwarz: „Kino des Übergangs. Zur Archäologie des frühen Kinos im Wiener Prater“. 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. 12.

²⁴ Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 168.

einem Transformationstheater.²⁵ Die Verbindung zwischen Kino und Jahrmarktvergnügen war in Wien also außergewöhnlich stark ausgeprägt: „In keiner anderen europäischen Großstadt waren die Anfänge des Kinos so eng mit einem etablierten Jahrmarktsvergnügen verbunden wie in der Hauptstadt der Monarchie.“²⁶ Auch die Verwendung von Ausrufern und Erklärern für die Zwecke des Kinos ist im Kontext des Praters bzw. des Jahrmarktsvergnügens zu sehen. Denn immerhin waren beide Praktiken Traditionen, die es schon vor der Zeit der kinematographischen Vorführungen, in Form der berühmten Prater-Ausrufer und der beliebten Laterna magica-Erklärer, gab.

Abgesehen davon etablierte sich für die Vorführung von Filmen auch die Institution der Wanderkinos, „die je nach Publikumsinteresse nach mehr oder weniger langen Aufenthalten ihren Standort änderten.“²⁷ Sie hatten sich anfangs durchgesetzt, da das Fehlen eines Verleihsystems und ein nicht allzu großes Filmangebot die Kinematographenbesitzer, die dadurch ein ähnliches Programm boten, zum Weiterziehen zwangen.²⁸ Ein für diese Arbeit wichtiger Wanderkinobesitzer war Karl Juhasz, der später als Obmann des *Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Österreichs* eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit dem Ende der Erklärer einnehmen sollte. Immerhin setzte sich der „vom Schaubuden-Rekommandeur im Prater zum Ehrenpräsident des Reichsverbandes der Kinobesitzer aufgestiegene Juhasz“²⁹ zum Wohle aller Kinematographenbesitzer stark gegen den weiteren Einsatz der Erklärer ein. Weitere bekannte österreichische Wanderkinobesitzer waren Karl Lifka, Josef Quester, Jakob Feigl und Franz Joesf Oeser, die alle – wie auch Juhasz – schließlich ortsfeste Kinos in den (heutigen) Bundesländern gründeten.³⁰ Sie waren die Ersten „die die kommerziellen Möglichkeiten des Films erkannten [...]“³¹

²⁵ Vgl. ebenda, S. 18.; Vgl. Büttner, Elisabeth und Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg, Wien: Residenz-Verl., 2002. S. 22ff.

²⁶ Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 34.

²⁷ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 167.

²⁸ Vgl. Gesek, Ludwig: *Filmzauber aus Wien. Notizblätter zu einer Geschichte des österreichischen Films*. Zsgest. v. Ludwig Gesek. Wien: Österr. Ges. f. Filmwissenschaft, 1965. (= Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft; 46 (Jahresband 1965/66)). S. 12f.

²⁹ Büttner, Elisabeth und Christian Dewald, a. a. O., S. 37.

³⁰ Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 168.

³¹ Ebenda, S. 167.

Zwischen 1903 und 1905 entstanden schließlich die ersten ortsfesten Kinos in Wien, die im Gegensatz zu anderen Ländern³² ausschließlich in Form von Ladenkinos in Erscheinung traten. Das heißt, die Filmvorführung fand in einem schmalen, langgestreckten Raum statt, der zumeist Teil eines bestehenden Gastbetriebes und daher nur notdürftig eingerichtet war. Die ersten „eigentlichen“ Wiener Kinos waren also vorerst einfache Räume, denen es an Komfort mangelte. „Bequem eingerichtete Buffeträume bzw. großzügig angelegte Foyers gab es noch selten.“³³ Denn die Besitzer waren hauptsächlich darauf bedacht, maximalen Gewinn bei minimalem Aufwand zu machen. Die kurzen Filmprogramme, die ein bis zwei Mal wöchentlich gewechselt wurden, machten einen Komfort aber auch nicht unbedingt notwendig. Daher wurden die ersten Kinos schon bald mit Überfüllung, schlechter Luft und unsittlichem Verhalten im Schutz der Dunkelheit assoziiert, was die Kinobranche noch lange Zeit in Verruf bringen sollte.

Was für die Zuschauer und die Filmvorführungen weniger günstig war, war für die Besitzer aber eine kostengünstige Lösung. Denn baulich musste bei den Ladenkinos nicht viel verändert werden, da sie in bereits bestehende Gastbetriebe und in das Erdgeschoss, den Keller oder den Hof von (Wohn-) Häusern integriert wurden.³⁴ Erst als das neue Medium Film seinen Sensationswert verloren hatte, musste eine neue Attraktivität durch die äußere und innere Gestaltung der Kinos geschaffen werden.³⁵ Man begann daher Kinos in Neubauten einzuplanen und immer größere Lokale für Kinovorführungen zu adaptieren, so dass es zu immer größeren und komfortabler eingerichteten Sälen mit einer größeren Anzahl von Sitzplätzen und größeren Warte- bzw. Buffeträumen kam.³⁶ Repräsentative Kinobauten bzw. Großkinos mit weit mehr als 300 Plätzen wurden aber erst in den 1910er-Jahren in Wien üblich.

³² Man denke zum Beispiel an die *Nickelodeons* in der USA, die als freistehende Gebäude angelegt waren.

³³ Ganster, Ingrid, a. a. O., S. 6.

³⁴ Vgl. ebenda, S. 6f.

³⁵ Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 139f.

³⁶ Vgl. ebenda, S. 146.

Eine Ausnahme stellt dabei das von Mizzi Schaffer³⁷ bereits 1906 gegründete *Grand Kinematographentheater*, das spätere *Kino Schaffer-Haushofer* in der Mariahilfer Straße 37, dar. Es wurde als eines der elegantesten Etablissements der Stadt gelobt³⁸ und verfügte in etwa über 500 Sitzplätze. Durch den Einbau von 24 Logen im Jahr 1908 folgte das vorbildliche Kino schließlich dem Trend hin zur Imitation „echter“ Theater. Das Kino von Mizzi Schaffer ist aber auch ein gutes Beispiel dafür, dass sich die ersten Kinos hauptsächlich an Verkehrsknotenpunkten, wie möglichst frequentierten (Geschäfts-)Straßen³⁹, ansiedelten.

Als sich das Geschäft mit dem Kino schließlich als lukrativ herausstellte, entstanden mehr und mehr Kinos in Wien, bis es 1909 zu einem regelrechten „Kinoboom“ kam, der sich vorerst aber hauptsächlich auf die inneren Bezirke beschränkte. Erst als es zwischen 1911 und 1914 erneut zu einem Kinoboom kam, wurden auch zahlreiche Kinos außerhalb des Gürtels gegründet. „Als besonders ‚kinogünstige‘ Standorte erwiesen sich [nun] neben der Inneren Stadt, Mariahilf und dem Prater, die Bezirke Ottakring und Hernals, verfügten sie doch im Gegensatz zu anderen Bezirken über eine hohe Anzahl an für Kinozwecke verwendbaren Vergnügungsstätten.“⁴⁰

Das Kino entwickelte sich also allmählich zu einer eigenständigen Unterhaltungsbranche, so dass im Jahr 1907 der *Reichsverband der Kinematographenbesitzer Österreich* gegründet wurde. Dieser kümmerte sich zuzusagen als erste Interessenvertretung der österreichischen Kinobesitzer in den folgenden Jahren immer wieder um deren Rechte. Der Reichsverband sollte 1910, unter der Obmannschaft von Karl Juhasz, auch eine bedeutende Rolle in der Debatte rund um Einführung des sogenannten *Schulkinderverbots* einnehmen, das direkt mit dem Ende der Erklärer im Zusammenhang steht. Außerdem stellt die Schulverbots-Debatte auch den Höhepunkt der Sorgen der Wiener Lehrer und Eltern bezüglich des negativen Einflusses des Kinos auf die

³⁷ Mizzi Schaffer war Schauspielerin am Theater an der Wien (bzw. am Carl-Theater) und eine der ersten Frauen der Wiener Kinobranche.

³⁸ Ganster, Ingrid, a. a. O., S. 7.

³⁹ Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 100ff.

⁴⁰ Ganster, Ingrid, a. a. O., S. 8.

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.⁴¹

Im selben Jahr wie der Reichsverband wird auch die *Kinematographische Rundschau* ins Leben gerufen, die sich, wie der ein Jahr später gegründete *Österreichische Komet*, als Fachzeitschrift und Sprachrohr der Kinobranche verstand. Von den vielen anderen in den folgenden Jahren gegründeten Fachzeitschriften, die zumeist nur kurzlebige Erscheinungen waren, konnte jedoch kaum eine diesen beiden Pionieren der österreichischen Filmpublizistik das Wasser reichen.⁴²

Um 1910 begann sich die (Wiener) Kinolandschaft also maßgeblich zu verändern. Die Kinobesitzer wollten endlich ihr Image als Schausteller und Jahrmarktbumdenbesitzer loswerden und das Kino als seriöse, theaterähnliche Unterhaltungsstätte etablieren. Daher sollten die „Relikte“ aus alten Tagen, wie die Erklärer und die Ausrufer, abgeschafft und mit Hilfe einer sorgfältigen Programmauswahl sowie komfortabler Kinosäle ein niveauvolles und anspruchsvolles Publikum angelockt werden.⁴³ Zusätzlich sollten diese Veränderungen den Kinogegnern, von denen es in Wien zahlreiche gab, den Nährboden für ihre Kritik nehmen. Doch der Kampf zwischen Kinobesitzern und Kinogegnern ging noch weit über das Jahr 1910 hinaus. Auch der Versuch, das Kinowesen 1912 endlich durch ein kinospezifisches Gesetz zu regeln, brachte wenig Erfolg. Zwar machte die Verordnung den sogenannten „Bettellizenzen“ bzw. der Willkür der Beamten bei der Vergabe von Lizenzen und Konzessionen ein Ende, jedoch gab es immer noch etliche Kritikpunkte auf beiden Seiten. Unter anderem wurden Konzessionen, um die die Kinobesitzer ab 1912 ansuchen mussten, nun ausschließlich an gemeinnützige Vereine, wie den *Wiener Kosmos* oder die *Urania*, vergeben. In der Fachpresse kam es

⁴¹ Eine weitere Zielgruppe waren Frauen, da das Kino einen der wenigen Unterhaltungsorte darstellte, zu denen sie auch ohne männliche Begleitung gehen konnten. Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 106ff.

⁴² Pauer, Florian, a. a. O., S. 32. Eine Ausnahme stellt dabei, laut Pauer, die 1913 gegründete Fachzeitschrift *Die Filmwoche* dar.

⁴³ Vgl. Ganster, a. a. O., S. 13.

diesbezüglich recht bald zu Beschwerden, vor allem da Filmvorführungsstätten Konzessionen, die sie für die Vorführung „wissenschaftlicher“ Filme erhalten hatten, auch für rein unterhaltende Zwecke verwendet hätten. Vor allem im Zusammenhang mit den Erklärern sollten damit noch Probleme entstehen.

1914 stellt schließlich einen markanten Einschnitt in der Wiener Kinogeschichte dar. Immerhin war der zweite Kinoboom vorbei, wodurch es in Wien nicht weniger als 150 Kinos gab.⁴⁴ Aber auch die österreichische Filmlandschaft veränderte sich nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs erheblich. Denn das Verbot bzw. die Regelung der Einfuhr ausländischer Filme führte zu einem Aufschwung der österreichischen Filmproduktion. Anstelle der bis dahin ausschließlich gezeigten ausländischen Filme wurden nun auch vermehrt österreichische Filme, unter anderem auch kriegspropagandistische Dokumentationen,⁴⁵ in den Kinos gezeigt. Zwar ließ der Kinoboom während des Ersten Weltkriegs rasch nach, dafür war das Kino in Wien aber nun endgültig auf dem Weg, eine etablierte Unterhaltungsstätte zu werden.

Viele der hier angesprochenen Themen, wie das Schulkinderverbot von 1910, werden in den entsprechenden folgenden Kapiteln noch genauer und vor allem in Bezug auf die Erklärer erläutert. Der hier gegebene Überblick soll daher eine erste Orientierung bieten und die Arbeit der Filmerklärer in einen (kino-) geschichtlichen Kontext setzen.

⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 10.

⁴⁵ Vor allem Graf „Sascha“ Kolowrat-Krakowsky, der spätere Gründer der *Sascha-Filmfabrik*, machte sich damit einen Namen und sollte schließlich lange Zeit als Pionier der österreichischen Filmproduktion gelten. Vgl. Nepf, Markus, a. a. O., S. 11 und S. 32ff.; Vgl. Fritz, Walter: *Kino in Österreich 1896 – 1930: Der Stummfilm*. Wien: Österr. Bundesverl., 1981. S. 30ff.

2. Begriffsklärung

2. 1. Erklärer, Rezitator, Deklamator oder Conférencier?

Die Bezeichnung für denjenigen, der die Filme in den Anfängen der Stummfilmzeit erläutert hat, ist alles andere als einheitlich. So lassen sich in den vorhandenen zeitgenössischen Quellen sowie in der Sekundärliteratur die verschiedensten Begriffe finden, angefangen bei (*Film- bzw. Kino-)*Erklärer hin zu (*Film- bzw. Kino-)*Rezitator, *Deklamator* oder *Conférencier*. Interessanterweise gibt es auch in anderen Sprachen meist mehr als nur eine Bezeichnung. Im Französischen wird der Erklärer zum Beispiel *bonimenteur (de vues animées)* oder auch *conférencier*, im Englischen schlicht *lecturer* oder auch *moving picture lecturer* und im Japanischen *benshi* oder *katsuben* genannt. Jede Sprache scheint also eigene, wenn auch unterschiedliche, Bezeichnungen für die Erklärer hervorgebracht zu haben.⁴⁶

Für die Wiener Filmerklärer werden in den zeitgenössischen Quellen hauptsächlich zwei Bezeichnungen verwendet. Vor allem im *Österreichischen Komet* werden sie häufig schlicht *Erklärer* genannt, wobei diese Bezeichnung gerne in Anführungszeichen gesetzt wurde, so als ob es ironisch gemeint wäre. Denn immerhin wurde die Praxis des Filmerklärens zunehmend kritisiert und als nicht mehr zeitgemäß empfunden. Vielleicht aber sollte damit nur betont werden, dass es sich um ein umgangssprachliches oder „modernes“ Wort handelte. Denn in anderen zeitgenössischen Quellen findet sich ausschließlich der Begriff *Rezitator*, der, wie viele Bezeichnungen für Kinoberufe in den ersten Jahren des Stummfilms, nicht deutschsprachigen⁴⁷ Ursprungs war. Im *Österreichischen Komet* von 1913 findet sich diesbezüglich am 5. Juli ein Artikel vom *Allgemeinen Deutschen Sprachverein* unter dem Titel „Der Kinematograph und die deutsche Sprache“, in dem die häufig verwendeten fremdsprachigen Bezeichnungen kritisiert werden:

⁴⁶ Auch Germain Lacasse führt im Zuge seiner Beschäftigung mit den Erklärern verschiedener Länder jeweils die landestypischen Bezeichnungen an. Vgl. Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 68 – 102.

⁴⁷ Mit Ausnahme des Begriffs *Rezitator*, der lateinischstämmig ist, waren die zeitgenössisch gebräuchlichen Bezeichnungen für Kinoberufe ausschließlich französischsprachigen Ursprungs.

„Nehmen wir eine Kinematographenzeitung in die Hand und sehen uns die Anzeigen an, so wundern wir uns über die eigenartigen Bezeichnungen der Angestellten am Lichtspielhause. Selbstverständlich heißt der Mann, der in seinem Prunkgewande am Eingang steht, nicht Pförtner, sondern Portier. Die Karte nimmt kein Ordner ab, sondern ein Billeteur. Die lebenden Bilder werden nicht durch den Erklärer, sondern durch den Rezitator erläutert und im Operationsraum ist der Operateur an der Arbeit, aber nicht im Vorführungsraum der Vorführer. Unsere Sprache wird sogar durch Neuheiten bereichert. So nennt man denjenigen, der die Plätze anweist, hie und da den Platzeur und sucht manchmal auch den Rekommandeur.“⁴⁸

Rezitator war also eine häufig verwendete zeitgenössische Bezeichnung. Laut dem Fremdwörterbuch des *Duden* bezeichnet der Begriff einen „Vortragskünstler“⁴⁹, der eine Dichtung bzw. ein literarisches Werk künstlerisch vorträgt.⁵⁰ Zwar scheint diese Definition auf den ersten Blick nichts mit den Rezitatoren des Stummfilms gemeinsam zu haben, sie zeigt jedoch, dass sich das Kino anfänglich am Theater bzw. an der Literatur orientiert hat.⁵¹ Abgesehen davon, kann man durchaus sagen, dass die Erklärer Filme mit teils recht „künstlerischen“ bzw. kreativen Vorträgen begleitet haben.

Heute hingegen ist *Erklärer* der am meisten verwendete Begriff, auch wenn er in der Fachliteratur oft zu *Kino-* bzw. (*Stumm-*)*Filmerklärer* erweitert wird. Letzterer scheint der passendere Begriff zu sein, vor allem wenn man davon ausgeht, dass mit Kino die Institution und mit Film das Produkt, das in der Institution Kino gezeigt und vom Publikum rezipiert wird, gemeint ist. Denn, um es banal auszudrücken, erklärte der Erklärer nicht das Kino, sondern den Film. Zu Kritik hat diesbezüglich auch der Titel von Gert Hofmanns Roman *Der Kinoerzähler* (1990) geführt: „Misstrauisch wird man schon beim Titel. Einen Kino«erzähler» hat es nie gegeben; der Mann hiess [sic!] Erklärer.“⁵² Abgesehen davon, dass dieser Begriff keine zeitgenössische Bezeichnung war,

⁴⁸ *Österreichischer Komet*, Nr. 164 (1913), S. 5.

⁴⁹ Kraif, Ursula und Anja Steinhauer [Red.]: *Duden „Fremdwörterbuch“*. 9. akt. Aufl. Hg. v. d. Dudenredaktion. [Auf der Grundlage der neuen amtli. Rechtschreibung] Mannheim: Bibliograph. Institut, 2007. (= *Der Duden in zwölf Bänden*; Bd. 5). S. 908f.

⁵⁰ Vgl. ebenda.

⁵¹ So schreibt Ludwig Gesek, dass man den Kaiser bei seinem ersten Besuch im „Kino“ in die erste Reihe gesetzt hat, nicht wissend, dass im Kino, im Gegensatz zum Theater, die hinteren Plätze eigentlich die besseren sind. Vgl. Gesek, Ludwig, a. a. O., S. 11.

⁵² Güttinger, Fritz: „Aufpassen und nicht träumen!“. Vom Erklärer im Kino“. In: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*. München: Fink, 1992. S. 113.

ist er aus heutiger Sicht eher verwirrend, da man mit *Erzähler* meistens den Erzähler im Film meint. Der Filmerklärer war jedoch kein filminternes dramaturgisches Mittel zur Erzählung der Handlung, sondern eine filmexterne Attraktion. Seine Aufgabe bestand darin, die Vorgänge auf der Leinwand zu erläutern und auch zu kommentieren, nicht sie zu erzählen. Daher ist die Bezeichnung *Kinoerzähler* eigentlich falsch, auch wenn sie angeblich von Hofmanns Großvater, dem „Kinoerzähler“ von Limbach (Sachsen), tatsächlich verwendet wurde.

Eine weitere, wenn auch seltene, Bezeichnung für Erklärer ist *Deklamator*. Der Begriff mag zwar veraltet erscheinen, ist aber dennoch nicht zeitgenössisch. Verwendet wird er zum Beispiel in Rudolph Leutners Anekdotensammlung *Aus der Rumpelkammer des Films*⁵³ (1947): „Als die ersten kurzen Dramenfilme oder Filmdramen (der Inhalt war jedenfalls schauerliche Tragödie) in den sogenannten Kinotheatern vorgeführt wurden [...], gab es auch noch das ehrenvolle Amt des Erklärers der auf der Leinwand gezeigten Geschehnisse, des Deklamators [...].“⁵⁴ Laut dem Fremdwörterbuch des *Duden* bedeutet *Deklamation* einen „kunstgerechte[n] Vortrag (z. B. einer Dichtung)“⁵⁵ bzw. eine „auf äußere Wirkung bedachte, oft auch pathetisch vorgetragene Äußerung [...].“⁵⁶ Wie bei der Rezitation geht es also auch bei der Deklamation um den Vortrag bzw. die Art des Vortrags.

Genau wie im Deutschen implizieren auch die französischen Begriffe⁵⁷ die Funktion der Erklärer. Der Unterschied ist jedoch, dass die deutschen Bezeichnungen sich mehr auf die vortragende, erläuternde Funktion konzentrieren, wohingegen die französischen Begriffe mehr mit dem interaktiven und werbenden Aspekt der Rezitation zu tun haben. Folglich wird im Französischen heutzutage meistens vom *bonimenteur* gesprochen, was

⁵³ Vgl. Leutner, Rudolf: *Aus der Rumpelkammer des Films. Respektlosigkeiten, Anekdoten, Kuriosa*. Wien: Cudek, 1947. S. 16f.

⁵⁴ Ebenda. S. 16

⁵⁵ Kraif, Ursula und Anja Steinhauer [Red.], a. a. O., S. 208.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Da die wichtigsten Wissenschaftler auf dem Gebiet der Filmerklärer französischsprachig sind, scheint eine kurze Betrachtung der französischen Begriffe durchaus notwendig zu sein.

übersetzt so viel heißt wie „Ausrufer“ oder „Marktschreier“.⁵⁸ Diese Bezeichnung könnte darauf zurückzuführen sein, dass das Kino in den Anfangsjahren eine Jahrmarktsattraktion war, deren markantes Charakteristikum die Ausrufer waren. Vor allem im frühen Kino war eine Personalunion zwischen Ausrufer und Erklärer wohl auch keine Seltenheit.⁵⁹

Im Gegensatz dazu bevorzugt Jean Châteauevert die Bezeichnung *conférencier*, da diese nicht nur der korrekte zeitgenössische Begriff ist, sondern auch eher dem verbalen Begleiten eines Films entspricht. In den Anmerkungen der Übersetzerin Sabine Lenk zu Châteaueverts Aufsatz „Das Kino im Stimmbruch“ heißt es:

„Jean Châteauevert zieht hier den Ausdruck *conférencier* dem Begriff *bonimenteur* vor, da er die Ausdrucksweise der Jahrhundertwende respektieren möchte: Der erste Begriff sei häufiger verwendet worden, der zweite hingegen nur gelegentlich. *Conférencier* ließe sich mit (Kino-)Rezitator oder (Kino- bzw. Bilder-) Erzähler wiedergeben, zwei Bezeichnungen, die in den zeitgenössischen deutschen Fachschriften gleichwertig gebraucht wurden. [...] *Bonimenteur* hingegen enthält einen werbenden Beiklang, erinnert an den Jahrmarkt, an den Ausrufer einer Budenvorstellung; man könnte deshalb vielleicht vom Filmanpreiser oder Filmbegleiter sprechen [in Wien *Rekommandeur* genannt; Anm. d. Verf.], was jedoch keine zeitgenössischen Wortschöpfungen sind. *Rekommandeur*, ein damals geläufiger Ausdruck [...] entspricht wörtlich dem *bonimenteur*; seine Aufgabe beschränkte sich allerdings auf das Anlocken des Publikums.“⁶⁰

Auch im Deutschen wird die Bezeichnung *Conférencier* gerne verwendet, hier aber vor allem um die interaktive Funktion des Rezitators hervorzuheben. Im Fremdwörterbuch des *Duden* wird der Begriff als „[witzig unterhaltender] Ansager im Kabarett od[er] Varieté, bei öffentlichen u[nd] privaten Veranstaltungen“⁶¹ definiert, was durchaus auch auf den Filmerklärer zugetroffen haben soll. Immerhin hat er die Filme nicht nur erklärt, sondern auch kommentiert und interaktiv gestaltet, indem er das Publikum in seinen

⁵⁸ Trotzdem gibt es im Französischen auch ein eigenes Wort für Ausrufer: *bonisseur*. Vgl. Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 126.

⁵⁹ Emil Gottlieb, der Besitzer des *Homes Fey Theaters*, war zum Beispiel gleichzeitig als Ausrufer und Erklärer für sein eigenes Kino tätig. Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 18.

⁶⁰ Châteauevert, 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). S. 92.

⁶¹ Kraif, Ursula und Anja Steinhauer [Red.], a. a. O., S. 191.

Vortrag miteinbezogen hat. Das war auch einer der Gründe, warum der Erklärer von den Intellektuellen kritisiert und abgelehnt wurde.

Wie *conférencier* ist auch der englische Begriff (*moving picture*) *lecturer* der deutschen Bezeichnung *Erklärer* am ähnlichsten. Auch Germain Lacasse bemerkt diesen Umstand: „ils [die Erklärer in Deutschland, Anm. d. Verf.] étaient appelés *explorateurs*, mot qu'elle traduit en anglais par *lecturer* (*conférencier*).“⁶² Dass *lecturer* auch Vortragender bzw. Dozent heißen kann, ist natürlich besonders spannend, wenn man bedenkt, dass von den Erklärern nicht nur Unterhaltung, sondern auch ein gewisses Maß an Belehrung verlangt wurde. Nicht umsonst war eines der Hauptmerkmale eines guten Rezitators eine solide Bildung.⁶³ Interessant ist auch, dass der englische Begriff, ebenso wie die deutschen und französischen Begriffe, von einer früheren Aufführungspraxis stammt, nämlich der „lantern lecture“, also den die Laterna magica-Vorführungen begleitenden Erklärungen.

Abschließend soll hier noch als kleiner Exkurs der Unterschied zwischen den Bezeichnungen *benshi* und *katsuben* für die japanischen Erklärer erläutert werden, da auch hier eine Verbindung zu der Funktion der Erklärer erkennbar ist. So stellt J. L. Anderson in seinem Aufsatz über die japanischen Erklärer in Bezug auf die Bezeichnung Folgendes fest: „Most other foreign-language discussions call a *katsuben* a *benshi*, which is a vague term meaning speaker or orator. *Katsuben* clearly denotes the person who performed with motion pictures.“⁶⁴ Wie im Französischen ist ein Begriff (*katsuben*) die präzisere Bezeichnung, da er die Funktion der Erklärer impliziert, wohingegen der andere, üblichere Begriff (*benshi*) nur allgemein einen Sprecher oder Ausrufer bezeichnet.

⁶² Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 82.

⁶³ Siehe: Kapitel 3. 3.

⁶⁴ Anderson, J. L.: „Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the *Katsuben*, Contextualizing the Texts.“ In: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Hg. v. Arthur Nolletti, Jr. und David Desser. Bloomington, Indiana [u.a.]: Indiana Univ. Press, 1992. S. 260.

Die Ausführungen zu den verschiedensten Bezeichnungen für die Erklärer sollten zeigen, dass es zwar verschiedene Begriffe gab und gibt, diese aber im Grunde genommen alle dasselbe bezeichnen: den Erklärer eines Stummfilms. Vor allem für die Forschung ist es von Bedeutung, sich dessen bewusst zu sein, um nicht etwas zu übersehen, das von zentraler Bedeutung sein könnte. Die kurze Analyse hat aber auch gezeigt, dass die Begriffe, zumindest was das Deutsche, Französische und Englische betrifft, vieles gemeinsam haben. Zum einen implizieren sie alle die Funktion der Filmerklärer, auch wenn sie sich manchmal mehr auf den vortragenden bzw. belehrenden, dann wieder mehr auch auf den interaktiven bzw. unterhaltenden Aspekt der Tätigkeit eines Erklärers konzentrieren. Zum anderen wurden die Begriffe aus den üblichen Bezeichnungen früherer Aufführungspraktiken, wie den Erklärungen zu den Laterna magica-Vorführungen, entlehnt. Interessant dabei ist, dass vor allem die im Deutschen gebräuchlichen Begriffe aus dem Bereich des Theaters und der Literatur, also der „höheren Künste“, stammen, wohingegen die französischen und englischen Bezeichnungen sich an früheren Aufführungspraxen im Bereich des Jahrmarkts orientieren.⁶⁵

Schon anhand der Bezeichnungen lässt sich die öffentliche Wahrnehmung der Filmerklärer erkennen und es kann gezeigt werden, welche Assoziationen mit den Rezipienten verbunden waren bzw. welche Fähigkeiten ihnen im positiven oder auch negativen Sinn zugeschrieben wurden.

2. 2. Definitionsversuch

Die Frage, was ein Filmerklärer eigentlich war, kann schnell beantwortet werden: jemand, der einen Film erklärte. Für eine wissenschaftlich fundierte Erklärung reichen diese und andere kurze Beschreibungen natürlich nicht aus, da sie viele Aspekte, die der Begriff *Filmerklärer* umfasst, nicht miteinbeziehen.⁶⁶ Wenn man aber auf der Suche nach einer möglichst genauen Definition ist, muss man tiefer graben und sowohl die Funktion der Filmerklärer als auch ihren Wirkungszeitraum beachten.

⁶⁵ Letzteres stimmt jedoch auch für den deutschen Begriff *Erklärer*.

⁶⁶ Da die meisten Definitionsversuche in der Fachliteratur oft nur einen bestimmten Aspekt behandeln, wie die Interaktion mit dem Publikum, soll in diesem Kapitel der Versuch einer „allumfassenden“ Definition unternommen werden.

Aber zuvor sollte noch geklärt werden, dass die Bezeichnung (*Film-*)*Erklärer*, wenn auch terminologisch korrekt, inhaltlich nicht komplett ist – müsste man doch eigentlich von einem *Stummfilmerklärer* sprechen. Auch die Tatsache, dass Stummfilmerklärer die Filme *live* im Kino begleiteten, sollte in einer möglichst genauen Definition nicht fehlen, da sonst der Eindruck entstehen könnte, es handle sich um eine in den Film integrierte Figur. Denn gerade der Live-Aspekt, der auch durch die Musikbegleitung vor Ort gegeben war, unterscheidet zeitgenössische Stummfilmaufführungen von heutigen (Ton-) Filmaufführungen.

In diesem Zusammenhang scheint auch Corinna Müllers Unterscheidung zwischen Stumm- und Tonfilm⁶⁷ in Bezug auf deren unterschiedliche Wirkungsästhetik von Bedeutung. Denn trotz der Tatsache, dass es bei einer Stummfilmaufführung Filmerklärer, Musik und Geräuschimitationen gegeben hatte, wäre der Stummfilm kein „verhinderter Tonfilm“⁶⁸ gewesen, sondern hätte eine eigene, vom Tonfilm grundverschiedene, Wirkungsästhetik gehabt.⁶⁹ „Bei Stummfilm und Tonfilm handelt es sich um eigenständige filmische Produkt-, Kunst- und Kommunikationsformen, die sich grundlegend voneinander unterscheiden.“⁷⁰ Müller hält daher die oft getätigte Aussage, dass der Stummfilm niemals stumm gewesen sei, für unrichtig, da Stummfilme, im Gegensatz zu Tonfilmen, als stumme Filme produziert wurden. Der Ton einer zeitgenössischen Stummfilmaufführung ist daher nicht als Tonersatz zu verstehen, sondern als zusätzliche Attraktion, die man auch weglassen konnte. Beim Tonfilm hingegen ist der Ton ein fixer Bestandteil, der in den Film integriert ist und als essentieller Teil seiner Wirkung zu verstehen ist.

Die Filmerklärer können in diesem Sinne interpretiert werden, da sie den Ton erst *live* bei der Filmvorführung hinzugefügt haben. Sie waren also kein Ersatz für den Filmtone, sondern eine zusätzliche Attraktion, die dem Publikum unmittelbar vor oder während der Vorstellung den Film verständlicher und die Vorführung unterhaltsamer machen sollte.

⁶⁷ Vgl. Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink, 2003. S. 85f.

⁶⁸ Ebenda, S. 85.

⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 85f.

⁷⁰ Ebenda, S. 86.

Folglich kann man darüber streiten, ob Stummfilmerklärer in der Form der (Ton-)Filmerzähler weitergelebt haben⁷¹ oder ob es sich nicht doch um zwei verschiedene Konzepte handelt. Meiner Meinung nach sollte man den Filmerklärer nicht als Vorläufer des Filmerzählers sehen, gerade weil die Erklärer als eine filmexterne und zusätzliche, wenn auch teilweise notwendige, Attraktion zu sehen sind, die auch weggelassen werden konnte. Filmerklärer hatten mit der Vorstellung eines Films und seiner Rezeption zu tun. Das heißt, sie konnten das Endprodukt, den Film, durch ihre Kommentare verändern – auch gegen die Intention der „Produzenten“⁷². Filmerzähler hingegen sind ein filminternes *Erzählmittel*, das, sofern es verwendet wird, bei der Vorführung natürlich nicht weggelassen werden kann, sondern unter Umständen essentiell zum Verständnis der Handlung beiträgt.

Wenn man nun versucht, die zentralen Aspekte eines Erklärers in eine Definition einzubauen, könnte eine mögliche Variante folgendermaßen lauten:⁷³ Ein Stummfilmerklärer war eine zumeist männliche Person⁷⁴, die in den Anfangsjahren der Stummfilmzeit, das heißt von zirka 1900 bis 1910 (1914)⁷⁵, in einer „Live-Performance“ die kausalen, temporalen und lokalen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Einstellungen eines längeren⁷⁶, meistens narrativen und fiktiven Stummfilms erklärte, auf Details im Film aufmerksam machte und auf die Bedürfnisse seines lokalspezifischen Publikums in unterstützender (zum Beispiel durch das Vorlesen der Zwischentitel) wie auch unterhaltender Weise einging. Erklärer haben also den Rezeptionsprozess des Publikums erleichtert in einer Zeit, in der aufgrund einer noch kaum entwickelten „Filmsprache“ der narrative Faden der Handlung gefehlt hat. Darüber hinausgehend sorgten sie dafür, dass die menschliche

⁷¹ Vgl. Lacasse, Germain: „The Lecturer and the Attraction“. In: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Hg. v. Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2006. S. 181: „[...] the lecturers who had played, in fact, the narration's role before its integration into films.“

⁷² Im Sinne von „Hersteller“, Produzenten im heutigen Sinne gab es erst später.

⁷³ Vor allem bei der Zeitangabe hat die Definition einen starken Wien-Bezug. Siehe: Kapitel 4.2.

⁷⁴ Inwieweit Frauen als Filmerklärer tätig waren ist noch kaum erforscht. Germain Lacasse macht als Einziger darauf aufmerksam und nennt sogar Namen von Filmerklärerinnen in Belgien, Polen, den USA und Holland. Vgl. Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 102. [In den Annoncen der zeitgenössischen österreichischen Fachzeitschriften scheinen sich jedoch ausschließlich männliche Erklärer anzupreisen.]

⁷⁵ Mehr dazu siehe: Kapitel 4. 2.

⁷⁶ Länger als die nur wenige Minuten dauernden dokumentarischen Szenen der „ersten Stunde“.

Komponente, die man aus den Jahrmarktsattraktionen kannte, nicht ganz verloren ging.⁷⁷

Drei Komponenten sind daher für eine möglichst genaue Definition von essentieller Bedeutung. Zum einen muss die Funktion der Erklärer enthalten sein, zum anderen ist die Betonung auf den Live-Aspekt der Rezitationen hervorzuheben. Darüber hinaus sollte der Zeitraum, in dem Erklärer eingesetzt wurden, geklärt sein. Dieser kann natürlich lokal variieren.

2. 3. Unterhaltender vs. „wissenschaftlicher“ Erklärer

Grundsätzlich sollte man zwischen zwei Arten von Filmerklärern unterscheiden. Zunächst einmal gab es die Erklärer, deren Erläuterungen und Kommentare nicht nur zum Verständnis des Films beitragen sollten, sondern als zusätzliche Attraktion der frühen Filmvorführungen, auch zur Unterhaltung des Publikums gedacht waren. Man könnte hier durchaus von der klassischen Art des Filmerklärens sprechen, da dies in der zeitgenössischen Wahrnehmung die hauptsächliche Reziationsart gewesen zu sein scheint.⁷⁸ Auch heute noch werden Filmerklärer hauptsächlich mit Unterhaltung assoziiert. Daher könnte man bei diesem Rezipienten-Typ durchaus vom *unterhaltenden Erklärer* sprechen. Davon unterscheiden sich solche Erklärer, die Erläuterungen zu „wissenschaftlichen Filmen“ gaben bzw. die anhand wissenschaftlicher Filme ein bestimmtes Sachgebiet erklärten. Man könnte diesen Erklärer-Typ daher als „*wissenschaftlichen*“⁷⁹ *Erklärer* bezeichnen, der sich auch dadurch vom unterhaltenden Erklärer unterschied, dass er in der Regel mehr Bildung hatte und die Erklärerrolle nicht notwendigerweise als Beruf ansah.⁸⁰

⁷⁷ Vgl. Gaudreault, André: „lecturer“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 380.

⁷⁸ Mehr dazu siehe: Kapitel 5. 1. zu den zeitgenössischen Annoncen.

⁷⁹ Die Anführungszeichen wurden hier verwendet, da es sich um die zeitgenössische Bezeichnung für Filme mit dokumentarischem oder pädagogischem Inhalt handelt.

⁸⁰ Man denke an wissenschaftliche Vorträge von Medizinerinnen oder Universitätsprofessoren, die sicherlich nicht als klassische Erklärer bezeichnet werden können und Filme eher als Unterstützung für ihren Vortrag verstanden. Es gab aber, wie das Beispiel der *Urania* im Folgenden zeigen soll, sehr wohl auch „echte“ wissenschaftliche Erklärer.

Diese Beobachtung wurde auch von Germain Lacasse gemacht. Auch er unterscheidet zwischen einem unterhaltenden und einem „wissenschaftlichen“ bzw. seiner Auffassung nach „pädagogischen“ Erklärer:

„Le bonimenteur de film a joué dès son apparition un rôle polyvalent, variant selon le type de commentaire qu’il faisait et le type d’auditoire auquel il s’adressait. Il y eut deux pôles dans la profession: le conférencier pédagogue livrant un discours savant à un auditoire cultivé, et le bonimenteur lançant des répliques improvisées pour amuser le public de la baraque foraine.“⁸¹

Lacasse unterscheidet also den *conférencier pédagogue* vom klassischen *bonimenteur*, und zwar nicht nur anhand der Art der Erklärungen bzw. Kommentare, sondern auch nach der Art des Publikums. So liefert der „wissenschaftliche“ bzw. pädagogische Erklärer seinem eher gebildeten Publikum einen belehrenden Vortrag, wohingegen der unterhaltende Erklärer sein „Jahrmarktpublikum“ durch vornehmlich improvisierte Kommentare unterhält.

Lacasse macht außerdem die wichtige Beobachtung, dass es sich hier nicht um zwei stark voneinander abgegrenzte Bereiche handelt: „les baraques foraines ayant annoncé de «savants professeurs» et les théâtres huppés ayant parfois fait appel à un bonimenteur d’occasion.“⁸²

Wie später noch gezeigt werden soll⁸³, standen in Wien die unterhaltenden Erklärungen vor allem ab 1910 unter Beschuss, da sie die Sittlichkeit und den Anstand der Jugend gefährden würden. Immer lauter wurde der Ruf, dass Filme bzw. die begleitenden Vorträge auch belehrend sein sollten.

Dass die „wissenschaftlichen“ Vorträge der Erklärer aber auch nicht immer einwandfrei waren, zeigt ein Artikel mit dem Titel „Der Kinematograph als Lehrer. Aus einer Urania-Vorstellung“ in der *Kinematographischen Rundschau* vom 9. Juni 1912. Darin werden die Filmvorstellungen der *Urania*⁸⁴ kritisiert, die

⁸¹ Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 125.

⁸² Ebenda.

⁸³ Mehr dazu siehe: Kapitel 4.

⁸⁴ Die *Urania* durfte aufgrund einer (eingeschränkten) Konzession auch Filme zeigen, jedoch ausschließlich zu Unterrichts- und Bildungszwecken. Als Vorläufer und Teil der „Reformkinobewegung“ wollte sie damit eine Alternative zu den kommerziellen Kinos bieten. Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 31 und S. 295.

nicht annähernd so gut und „wissenschaftlich“ seien, wie immer behauptet würde. Der Autor ärgert sich vor allem darüber, dass die *Urania* immer als Vorbild für all die anderen, nur „unterhaltenden“ Kinounternehmern hingestellt wurde, obwohl die Qualität der Vorführungen nicht an die der anderen „Kinematographentheater“ heranreichen würde.⁸⁵ Denn abgesehen davon, dass die Eintrittspreise viel zu hoch seien⁸⁶, sei die Qualität der Bilder miserabel. Außerdem sei der belehrende Vortrag mehr eine „Vorlesung“, die nur wenig mit dem Inhalt der Bilder zu tun habe. Besonders geärgert hat den Autor aber der miese Vortrag des „wissenschaftlichen“ Erklärers, den er im Folgenden „Regisseur“ nennt:

„Das ‚Urania‘-Kino verfügt über einen eigenen ‚Regisseur‘, dessen Aufgabe es zu sein scheint, die Films auszuwählen, den Text zu denselben zu verfassen und vorzutragen. Ich erwarte also einen belehrenden Vortrag leider vergebens, denn der ‚belehrende Vortrag‘ beschränkte sich darauf, daß der ‚Vortragende‘ die auf den Programmen abgedruckten kurzen Beschreibungen und mitunter auch diese nicht ganz, herunterlas, während die Bilder statt von einem wirklichen Vortrage erläutert zu werden, mit Musikstücken begleitet wurden, auch streng wissenschaftliche.“⁸⁷

Auch wenn das Wort *Erklärer* hier vermieden wird, geht aus dem Text hervor, dass es sich um einen „wissenschaftlichen“ Erklärer handelt, dessen Vortrag schlecht vorbereitet worden ist und somit nicht den üblichen Standards entsprochen hat. Daher verlangt der Autor, dass belehrende Vorträge besser vorbereitet werden sollten, um tatsächlich als Vorbild für die anderen, unterhaltenden Kinos gelten zu können.

In dieser Arbeit soll es, trotz der Tatsache, dass es „wissenschaftliche“ Erklärer gegeben hat, aber ausschließlich um den klassischen, unterhaltenden Rezitator gehen, dessen Aufgabe eben nicht nur im Erläutern und Kommentieren der Filme bestand, sondern auch in der Unterhaltung des Publikums.

⁸⁵ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 222 (1912), S. 11 – 14.

⁸⁶ Die Höhe der Eintrittspreise führte damals immer wieder zu Debatten.

⁸⁷ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 222 (1912), S. 12.

3. Die Funktion(en) der Stummfilmerklärer

In der Fachliteratur werden den Stummfilmerklärern die verschiedensten Funktionen zugewiesen, die sich im Grunde in zwei grobe Kategorien einteilen lassen. Bei der ersten Kategorie könnte man von den *erläuternden Funktionen* sprechen, womit in dieser Arbeit nicht nur das Erklären der Vorgänge auf der Leinwand, sondern auch das Vorlesen der, ebenfalls erklärenden, Zwischentitel gemeint ist. Beides machte die Rezipitoren für einen Großteil des Publikums lange Zeit unentbehrlich. Denn nachdem Filme nicht mehr nur eine Attraktion darstellten, sondern durchaus längere Erzählungen boten, war es für die Zuschauer oft schwer, die noch kaum entwickelte „Filmsprache“ ohne fremde Hilfe zu verstehen. Das heißt, die narrativen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Einstellungen waren oft nicht klar und mussten durch den Filmerklärer erst hergestellt werden. Dass es dabei zu recht freien Interpretationen kommen konnte, wurde gerne kritisiert und führte besonders in Wien zu heftigen Diskussionen. Immerhin machten die Erklärer oft unpassende Kommentare oder interpretierten den Film in eine von den „Produzenten“ nicht intendierte Richtung. Man kann also mit Recht sagen, dass die Rezipitoren den Filmen erst vor Ort ihren „letzten Schliff“ gaben, was sie unter anderem auch dadurch erreichten, dass sie sich an die lokalen Gegebenheiten vor Ort anpassten und das Publikum in ihre Rezipitation miteinbezogen. Folglich könnte man bei der zweiten Kategorie auch von den *interpretativen und interaktiven Funktionen* sprechen. Denn Filmerklärer waren nicht nur externe Hilfsmittel, die die Lesbarkeit der Filme sichern sollten, sondern auch „Entertainer“, die es verstanden, ihre Rezipitationen bzw. Interpretationen an das lokale Publikum anzupassen.

Das heißt, Filmerklärer waren vor allem in den Anfängen der Stummfilmzeit von unschätzbarem Wert für das Publikum und sorgten als unterhaltende „live film commentators“⁸⁸ dafür, dass die Filme überhaupt verstanden werden konnten.

⁸⁸ Vgl. Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 379.

3. 1. Erläuternde Funktionen

3. 1. 1. Erklärende Begleitung

Wie der deutsche Name der Rezipienten schon vermuten lässt, war die Hauptaufgabe eines *Stummfilmerklärers* das Erklären von Stummfilmen. Doch was genau heißt „erklären“ in diesem Kontext? Diese Frage beantwortet vor allem Jean Châteauevert in seinem Artikel „Das Kino im Stimmbruch“⁸⁹ ausführlich. Basierend auf der Analyse von Originalquellen⁹⁰, unterscheidet er fünf Arten von Informationen, die ein Erklärer den Zuschauern geben konnte, damit ihnen das Verstehen der Filme erleichtert wurde.⁹¹

„Die erste Informationskategorie wird durch die Angaben über Raum und Zeit zwischen zwei Einstellungen, die ihren Anschlußwert festlegen sollen, gebildet.“⁹² Das heißt, die Erklärer hatten zunächst einmal die Aufgabe, den Zuschauern die kausalen, temporalen⁹³ und lokalen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Einstellungen klarzumachen, da diese aufgrund einer noch nicht bzw. nur kaum entwickelten „Filmsprache“ nur schwer verständlich waren. „Er verband mit Worten die Filmbilder“⁹⁴, schreibt Franz Grafl und bringt es damit auf den Punkt. Denn die verbalen Erläuterungen ersetzten sozusagen filminterne Erzähltechniken wie die Montage oder die Einstellungsgrößen, die erst allmählich entwickelt wurden. Vor allem D.W. Griffith sollte dem Film diesbezüglich wichtige Dienste leisten, indem er zum Beispiel die Parallelmontage und die Großaufnahme noch vor 1910 systematisch einführte. Germain Lacasse schreibt dazu: „[...] le bonimenteur fournissait l'information narrative établissant la continuité [...]“⁹⁵.

⁸⁹ Vgl. Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 81 – 93.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 86: „Gestützt auf Katalogtexte, die das Ausgangsmaterial der Rezipienten bildeten, und auf Aussagen von Erklärern selbst, kann man eine Typologie der Informationen entwerfen, die von den Rezipienten wahrscheinlich für ihre Beiträge verwendet wurden.“

⁹¹ Vgl. ebenda, S. 86ff.

⁹² Ebenda, S. 86.

⁹³ Jean Châteauevert schreibt, dass es vor allem galt, die zeitlichen Zusammenhänge zu bestimmen. Denn der zeitliche Wert des Anschlusses „konnte je nach Belieben einer ununterbrochenen Folge entsprechen, einer langen Ellipse, einer Gleichzeitigkeit, der Vergangenheit oder der Zukunft.“ Vgl. ebenda, S. 85.

⁹⁴ Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 82.

⁹⁵ Vgl. Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 127.

Ergänzend sollte diesbezüglich erwähnt werden, dass die erklärende Begleitung der Rezipienten erst dann Bedeutung erlangte als längere Filme produziert werden konnten, die den Filmemachern die Möglichkeit boten, auch komplexere Geschichten zu erzählen: „With audiences still learning about moving pictures, many found the stories difficult to follow. This was especially the case around 1900 when longer films, composed of several scenes, began entering circulation.“⁹⁶ Denn zuvor waren die Filme nur wenige Minuten lang und die Unterhaltung bestand mehr in der Attraktion des neuen Mediums als im vorwiegend dokumentarischen Inhalt der Filme.⁹⁷ Daher war es gerade in den ersten Jahren üblich, dass die (Wander-)Kinematographenbesitzer die kurzen Filme selbst erklärten, da Filmrezitationen im eigentlichen Sinn nicht notwendig waren.⁹⁸ Schließlich ging es bei den frühen Filmvorführungen weniger um das Erklären des Filminhalts als um die Ankündigung einzelner Filmbilder. Bedenkt man, dass die Filmrezitation aus der Tradition der Laterna magica-Vorführungen kommt, kann man sich gut vorstellen, dass die ersten Filmerklärungen wohl eher einer Diashow ähnelten.

Längere Rezitationen gewannen also erst an Bedeutung, als es aufgrund des Fehlens einer gut entwickelten „Filmsprache“ zu Verständnisproblemen kommen konnte: „The narrative thread was constantly at risk of being broken, leaving the spectator with too great an interpretive role and constantly on the verge of incomprehension.“⁹⁹ Die Erklärer mussten daher die fehlenden narrativen Zusammenhänge durch ihre Live-Interpretationen wettmachen und einen „roten Faden“ in die Erzählung bringen. Als „Teil der ununterbrochenen Sorge der Branche um die Lesbarkeit der Filme“¹⁰⁰ fungierten die Erklärer sozusagen als „Übersetzer“, die die noch auf wackligen Beinen stehende Filmsprache in das zeitgenössische Denkmuster des Publikums übersetzten und so, als filmexterne Instanz, die Verständlichkeit der Filme sicherten.¹⁰¹

⁹⁶ GRAFICS [u.a.]: „The Film Lecturer“. *Silent Cinema in Quebec 1896 – 1930. Glossary*. <http://www.cinemamuetquebec.ca/content/gloss/61?lang=en> Letzter Zugriff: 14. 12. 2009.

⁹⁷ Vgl. Gunning, Tom: „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.“ In: *Early Film Space Frame Narrative*. Hg. v. Adam Barker und Thomas Elsaesser. London: British Film Institute, 1990. S. 56 – 62.; Vgl. Gunning, Tom: „cinema of attractions“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 124 – 127.

⁹⁸ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 47 (1909), S. 2f.; Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 18.

⁹⁹ Vgl. Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 380.

¹⁰⁰ Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 82.

¹⁰¹ Vgl. ebenda.

„Die zweite Kategorie von Informationen, zweifelsohne die verwirrendste von allen, entspricht dem Dialog.“¹⁰² Was Châteauvert damit meint, sind jedoch nicht *talking pictures* oder das sogenannte *dialogue accompaniment*¹⁰³, bei dem Schauspieler hinter der Leinwand die Stimmen der Figuren im Film imitierten, sondern dass die Rezipienten selbst in der eigenen (oder auch in einer nachgeahmten) Tonlage Dialoge sprachen. Im Gegensatz zu den Schauspielern, die durch ihre künstlerische Arbeit mit dem Film sozusagen verschmolzen und einen illusionistischen Effekt erzeugen wollten, bestand die Aufgabe des Rezipienten mehr darin, eine Verbindung zwischen der realen Welt der Zuschauer und der fiktiven Welt des Films herzustellen.¹⁰⁴ Dass diese Praxis bzw. generell das Einsprechen von Dialogen allgegenwärtig gewesen sei, wird jedoch gerne in der deutschen Fachliteratur bezweifelt.¹⁰⁵ Auch in den zeitgenössischen Fachzeitschriften lassen sich dazu keine Hinweise finden, die das Imitieren der Dialoge durch Wiener Erklärer bestätigen würden. Was jedoch vorstellbar wäre, ist, dass Erklärer Dialoge, die als Zwischentitel eingefügt wurden, vorlasen.¹⁰⁶ Vielleicht wiesen sie auch darauf hin, zu welcher Figur welche Aussage gehörte. Immerhin hätte dies zum besseren Verständnis des Filminhalts beigetragen.

„Hinweise auf den Sinn einer Geste, die Stellung einer Figur, ein vorliegendes Detail, welches sich während der Geschichte als bedeutsam erweisen wird, gehören zur dritten Klasse.“¹⁰⁷ Das heißt, die Erläuterungen der Erklärer beinhalteten nicht nur das Herstellen narrativer Zusammenhänge, sondern auch das Aufmerksammachen auf bestimmte Details im Plot¹⁰⁸, die essentiell für das Verstehen des Films sein konnten und dem Publikum nicht entgehen durften. Immerhin war die Wahrnehmung der Zuschauer in der Anfangszeit des Films noch nicht in derart „trainiert“, wie es bei einem Publikum von heute der

¹⁰² Ebenda, S. 88.

¹⁰³ Vgl. Klenotic, Jeffrey: „dialogue accompaniment“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 184: „*dialogue accompaniment*. An exhibition practice, prevalent primarily in North America between 1908 and 1910 that used performers hidden behind the screen to give voice to characters appearing in otherwise non-talking films.“ Das heißt, das Nachahmen von Dialogen war in Europa nicht üblich.

¹⁰⁴ Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 88.

¹⁰⁵ Vgl. Müller, Corinna, a. a. O., S. 96.

¹⁰⁶ Zum Vorlesen der Zwischentitel siehe: Abschnitt 3. 1. 2.

¹⁰⁷ Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 88.

¹⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 88: Der Erklärer beschäftigt sich hier mit dem Filmmaterial und nicht mehr nur mit der Erzählung bzw. der Story.

Fall ist, und es war durchaus sinnvoll, auf bestimmte Details im Film hinzuweisen. In diesem Sinn stellt die dritte Informationskategorie eine weitere Hilfestellung für das Verständnis der Handlung dar und macht den Erklärer durchaus zu einer Vorform naher Einstellungsgrößen wie der Großaufnahme. Der Rezipient konnte aber nicht nur auf eine bestimmte Geste, eine zentrale Figur oder ein bedeutsames Detail aufmerksam machen, sondern dem Publikum auch zusätzliche wissenswerte Informationen geben, die die Rezeption erleichtern und den Film unterhaltsamer machen sollten:

„Historische Hinweise und Angaben zu besonderen Ereignissen bilden eine vierte Informationsgruppe.“¹⁰⁹ Denn der Erklärer konnte und sollte in seine Erläuterungen auch sein Hintergrundwissen einbringen, um so die pädagogischen Ansprüche des Kinos zu erfüllen. Daher weist Châteauvert darauf hin, dass die Informationen dieser Kategorie nicht nur die Funktion hatten, das Publikum zu belehren, sondern auch etwas über den Bildungsgrad des Vortragenden und die pädagogischen Qualitäten des Kinos¹¹⁰ auszusagen. Die Tatsache, dass die Erklärer eben nicht nur zur Unterhaltung des Publikums beitrugen, war auch einer der Argumentationspunkte der Wiener Kinobesitzer gegen die Abschaffung der Erklärer. Denn die Kinder, so wurde argumentiert, würden im Kino oft mehr lernen als in der Schule.¹¹¹ Dennoch sollte diese Informationskategorie um „nicht-wissenschaftliche“ bzw. unterhaltende Hintergrundinformationen erweitert werden, um sowohl den unterhaltenden als auch den pädagogischen Aspekt einer klassischen Rezitation zu berücksichtigen. Germain Lacasse bringt in diesem Zusammenhang Gert Hofmanns Großvater als Beispiel¹¹², der – zumindest in Hofmanns Roman – gerne auch pädagogisch weniger wertvolle Informationen in seine Erläuterungen einbaute. Unter anderem soll er seine Zuschauer mit biographischen Daten einzelner Stummfilmschauspielerinnen unterhalten haben. Lacasse vermutet, basierend auf Hofmanns Roman, dass diese Art der Zusatzinformation zum Hauptinteresse des Publikums werden konnte.

¹⁰⁹ Ebenda.

¹¹⁰ Vgl. ebenda.

¹¹¹ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 122 (1910), S. 6.

¹¹² Vgl. Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 142.

„Loblieder auf die Moral und Ethik sind auch nicht ausgeschlossen.“¹¹³, schreibt Châteauevert über den fünften und letzten Informationstypus. Diese Kategorie entspricht eigentlich weniger der Erläuterung als der Interpretation der Filme durch die Erklärer und wird somit im entsprechenden Abschnitt¹¹⁴ dieses Kapitels ausführlich behandelt. Dennoch soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass Châteauevert hier von einer speziellen Interpretation ausgeht. Denn was er mit dieser Informationskategorie meint, ist, dass Erklärer den Zuschauern eine bestimmte Lesart der Filme vorgeben konnten, die deren Moral verbessern sollte: „Gerne werden Aussagen wider den Alkoholmißbrauch eingestreut und über die Notwendigkeit, ein guter Vater bzw. eine gute Mutter zu sein, und auch geschickt einige Worte über die christliche Barmherzigkeit eingeflochten.“¹¹⁵ Dabei dürfte es jedoch so mancher Rezitator übertrieben haben. Immerhin wurden die recht freien Interpretationen der Erklärer in zeitgenössischen Zeitschriftenartikeln immer wieder kritisiert und führten unter anderem schließlich zum Ende der Filmerklärer in Wien.

Abschließend unterscheidet Châteauevert die fünf Informationskategorien, je nachdem, ob sie einen direkten oder einen indirekten Beitrag zum Verständnis des Filminhalts leisteten. Folglich hätten die ersten drei Kategorien – das Schaffen narrativer Zusammenhänge, die Reproduktion der Dialoge sowie die Hinweise auf Details im Plot – direkt zum Verständnis der Filme beigetragen. Denn diese Informationen seien von den Erklärern hinzugefügt worden, um die Rezeption der Filme zu erleichtern bzw. ihre Lesbarkeit zu sichern.¹¹⁶

Die zusätzlichen Hintergrundinformationen sowie die moralischen Botschaften hingegen seien Informationen, die nur indirekt zum Verständnis des Filminhalts beigetragen hätten, aber auf keinen Fall essentiell für die Lesbarkeit der Filme gewesen seien. Im Gegensatz zu den direkten Informationstypen waren die historischen und moralischen Hinweise nicht im Filmmaterial selbst enthalten, sondern basierten auf dem Wissen und den interpretativen Fähigkeiten der Erklärer. Châteauevert bezeichnet sie daher als „eigenständige Teilmenge“¹¹⁷.

¹¹³ Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 88.

¹¹⁴ Siehe: Abschnitt 3. 2. 1.

¹¹⁵ Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 88.

¹¹⁶ Ebenda, S. 89.

¹¹⁷ Ebenda.

Für diese Arbeit sind in Bezug auf die erläuternden Funktionen vor allem die ersten drei Informationskategorien von Bedeutung. Denn sowohl das Schaffen narrativer Zusammenhänge als auch das Hervorheben von Details im Film haben direkt mit dem Plot und daher mit der eigentlichen Erläuterung des Films zu tun. Das gilt auch für die zweite Kategorie – sofern sie als Erklärung der Dialoge bzw. als Zuordnung der Aussagen zu den Figuren, die sie sprechen, gemeint ist. Châteaueverts letzten beiden Informationstypen haben hingegen nur indirekt mit der Erläuterung des Filminhalts zu tun.

3. 1. 2. „Kooperation“ mit den Zwischentiteln

Die Frage, ob Filmerklärer auch etwas mit Zwischentiteln zu tun hätten¹¹⁸, lässt sich nicht einfach mit „ja“ oder „nein“ beantworten. Grundsätzlich muss man davon ausgehen, dass Rezitatoren und Zwischentitel zwei verschiedene Ansätze der Filmindustrie waren, um das Verständnis der Filminhalte zu verbessern. Während die Zwischentitel filminterne, schriftlich fixierte Texttafeln waren, müssen die Rezitationen der Erklärer als filmexterne, mündliche und situationsbedingte Live-Kommentare gesehen werden. Abgesehen davon war das Funktionsspektrum der Zwischentitel natürlich weit weniger breit gefächert als das der Erklärer. Folgt man der Definition von Bordwell und Thompson, dann sieht man, dass Zwischentitel eigentlich nur zwei der Châteauevert'schen Informationskategorien mit den Erklärern gemeinsam haben:

„There were two types of intertitles. *Expository titles* were initially more common. Their texts were written in the third person, summarizing the upcoming action or simply setting up the situation. [...]

Filmmakers also sought a type of intertitle that could convey narrative information less baldly. Information presented in *dialogue titles* seemed to come from within the story action. Moreover, because films increasingly focused on character psychology, dialogue titles could suggest characters' thoughts more precisely than gestures could.“¹¹⁹

Das heißt, Erklärer und Zwischentitel sollten einerseits narrative Zusammenhänge zwischen den einzelnen Einstellungen herstellen und das folgende Bild ankündigen, andererseits auch Dialoge wiedergeben. Letzteres führt jedoch

¹¹⁸ Diese spannende Frage wurde mir von einer Kollegin im DiplomandInnenseminar gestellt.

¹¹⁹ Bordwell, David und Kristin Thompson, a. a. O., S. 44.

wieder zu der bereits im vorigen Abschnitt aufgeworfenen Frage, ob und inwiefern Filmerklärer auch Dialoge sprachen. Wie bereits erwähnt, konnte für Wien diesbezüglich kein Dokument gefunden werden, das vermuten hätte lassen, dass Erklärer auch Dialoge sprachen. Hingegen ist es wahrscheinlich, dass sie Dialoge vorlasen, erklärten oder auch übersetzten.

Davon ausgehend kann man drei Berührungspunkte bzw. drei verschiedene Auffassungen bezüglich des Zusammenhangs von Zwischentiteln und Rezipienten voneinander unterscheiden.

Zuerst einmal gelten Filmerklärer in der Sekundärliteratur oft als Vorform der Zwischentitel. Das heißt, es wird eine lineare Entwicklung vom Erklärer hin zu den Zwischentiteln gesehen. So zum Beispiel heißt es bei Walter Fritz: „Zu den Vorführungen der Stummfilmzeit gehörte in dieser Anfangszeit der Erklärer – Zwischentitel waren noch nicht gebräuchlich [...]“¹²⁰. Das stimmt zwar, jedoch muss man bedenken, dass es Erklärer auch noch nach der Einführung der Zwischentitel gab – in Wien bis 1910 (bzw. 1914) –, der Einsatz von Zwischentiteln aber bereits um 1905¹²¹ üblich wurde. Dass man hier also von einer parallelen Entwicklung ausgehen muss, lässt auch der diesbezügliche Beitrag in Richard Abels *Encyclopedia of Early Cinema* vermuten. Darin weist die Autorin darauf hin, dass von frühester Zeit an¹²² Filmerklärer anstelle von Zwischentiteln verwendet werden konnten:

„Indeed, films could be announced by a lecturer, without titles, especially when audiences were not literate enough, shows had small budgets, or films privileged the attraction of the moving image [...].

In those screenings that involved a similar theme or episodes of a narrative, logic determined the succession. As in lantern shows, images could call to mind famous episodes already familiar to audiences. These series could do without titles: the lecturer would fill in potential gaps. Thus biblical films and Passion plays could be projected without titles, as could well-known féeries/fairy plays and historical films.“¹²³

¹²⁰ Fritz, Walter: *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*. Wien: Bergland, 1969. S. 23.

¹²¹ Vgl. Bordwell, David und Kristin Thompson, a. a. O., S. 44: „Before 1905, most films had no intertitles. Their main titles often gave information concerning the basic situations in the simple narratives to come.“

¹²² Vgl. Dupré La Tour, Claire: „intertitles and titles“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 326 – 331. Im Gegensatz zu Bordwell und Thompson behauptet Dupré, dass es erste Zwischentitel schon um 1902/03 gab. 1905 hätten sie bereits aus längeren Sätzen bestanden und mehrere Einstellungen angekündigt.

¹²³ Ebenda, S. 327. [Die Originalformatierung wurden nicht übernommen.]

Das zeigt nicht nur, dass Filmerklärer und Zwischentitel parallel existierten, sondern dass die Kinematographenbesitzer, solange Zwischentitel noch nicht fix im Film integriert waren, eine mehr oder weniger freie Wahl zwischen diesen beiden Filmmitteln hatten.

Andere Texte gehen jedoch von einer ganz anderen Verbindung, die eine Koexistenz zwischen Filmerklärern und Zwischentiteln voraussetzt, aus. So heißt es bei André Gaudreault: „He [der Erklärer, Anm. d. Verf.] might also read the film’s intertitles out loud, which, given the high degree of illiteracy among some poorer audiences, would have been extremely useful if not essential.“¹²⁴ Dieselbe Behauptung findet sich unter anderem auch bei Friedrich von Zglinicki in *Der Weg des Films*: „Er [der Erklärer, Anm. d. Verf.] las auch die Zwischentitel vor. Für viele Zuschauer eine angenehme Hilfe.“¹²⁵ Der Grund dafür dürfte der hohe Anteil an illiteratem Publikum gewesen sein. Zumindest wird das in einem Artikel des *Österreichischen Komet* vom 24. Juli 1911 als einer der Gründe angeführt. In diesem Artikel, in dem man sich über den ausschließlichen Einsatz von Zwischentiteln beklagt, heißt es, dass das Vorlesen der Zwischentitel gerade für den Teil der Bevölkerung von essentieller Bedeutung war, der nicht lesen konnte oder sich einfach ersparen wollte, die um 1911 oftmals überdurchschnittlich langen Zwischentitel zu lesen:¹²⁶

„Derjenige Besucher der sein erläuterndes Teil der Handlung aus dem Film, aus dem Programm liest, kommt wohl orientiert durch das Stück. Aber wie viele Besucher, die kurz- oder weitsichtig sind, möchten am liebsten einem Lesestück ausweichen und statt dessen einen passenden, von sympathischer Stimme gehaltenen Vortrag zu ihrer eigenen Bequemlichkeit in Kauf nehmen, anstatt immerfort die Augengläser benutzen zu müssen.“¹²⁷

¹²⁴ Vgl. Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 379.

¹²⁵ Zglinicki, Friedrich von: *Der Weg des Films*. Textband. Nachdruck der Ausg. Berlin [1956]. Hildesheim, New York: Olms, 1979. S. 311.

¹²⁶ Interessanterweise liest der Rezitator die rekonstruierten Zwischentitel des verschollenen Films *Von Stufe zu Stufe* in der ORF-Dokumentation *Filmgeschichte(n) aus Österreich* (1970) nicht vor. Basierend auf den Erinnerungen von Heinz Hanus wurde hier mehr auf die pathetische Vortragsweise und den Wiener Dialekt der Erklärer Rücksicht genommen. Dabei bleibt die Frage bestehen, ob das Fehlen des Vorlesens der Zwischentitel einfach ein „Erinnerungsfehler“ war oder ob man in Wien das Lesen der Erklärungen einfach dem Publikum überließ. Vgl. *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, TV-Serie, Folge 1, ORF 1970.

¹²⁷ Ebenda. S. 6.

Darüber hinaus weist Germain Lacasse in Bezug auf das Vorlesen der Zwischentitel darauf hin, dass Erklärer fremdsprachige Zwischentitel auch in die jeweilige Landessprache übersetzen konnten: „Le bonimenteur avait aussi pour fonction de traduire les intertitres des films pour les spectateurs ne comprenant pas la langue étrangère.“¹²⁸ Lacasse versteht das als „une tactique économique“¹²⁹, da man so Geld sparen konnte. Immerhin war das Übersetzen und Einfügen übersetzter Zwischentitel ziemlich teuer.¹³⁰

Der dritte Berührungspunkt liegt schließlich darin, dass Zwischentitel als einer der Gründe gesehen werden, weshalb Erklärer letztendlich nicht mehr eingesetzt wurden. Je länger Filme wurden, desto mehr Zwischentitel wurden verwendet, und schließlich machte der übermäßige Einsatz die Erklärer überflüssig: „Nach dem Aufkommen der Filme mit Zwischentitel[n] verschwand allmählich der Erklärer aus dem Kino, zumal man sehr bald zu übertreiben begann: um 1910 gab es Filme, die gut zur Hälfte aus Zwischentiteln bestanden. Der Erklärer war überflüssig!“¹³¹. Dieser Punkt soll jedoch noch ausführlich im vierten Kapitel¹³² behandelt werden.

3. 2. Interpretative und interaktive Funktionen

3. 2. 1. Interpretation und Adaption

Eine Funktion, der in der Fachliteratur immer wieder große Bedeutung zukommt, ist die Interpretation. Denn durch die Rezitationen der Erklärer wurde dem Publikum eine bestimmte Lesart der Filme vorgegeben bzw. die Rezeption der Zuschauer in eine bestimmte Richtung gelenkt, die unter Umständen der ursprünglichen Intention der Produzenten¹³³ widersprechen konnte: „Eigene Interpretationen des Geschehens, Zwischenanmerkungen für das Publikum und eigene moralische Wertungen interpretierten (und veränderten) die erzählte

¹²⁸ Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 128.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Vgl. ebenda.

¹³¹ Zglinicki, Friedrich v., a. a. O., S. 311.

¹³² Siehe: Abschnitt 4. 3. 1.

¹³³ Vgl. Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 380.

Filmgeschichte.“¹³⁴ Dieser unkontrollierbare Aspekt der Live-Rezitation sollte schließlich auch einer der Gründe sein, warum man sich gegen den Einsatz von Erklärern entschied. Immerhin waren sie für ihre „absurde[n] oder auch unverschämte[n] Wortmeldungen“¹³⁵ bekannt, die den Kinogegnern einen Nährboden für ihre Kritik gaben. Auch in Wien führten die „unsittlichen“ und „blutrünstigen“ Kommentare immer wieder zu Beschwerden, und man musste sich schließlich sogar dazu entschließen, die Erklärer zu verbieten.¹³⁶

Zwar gilt es als Tatsache, dass Erklärer die Filme auf ihre Weise interpretierten und damit die Interpretation der Zuschauer beeinflussen konnten, jedoch werden in diesem Zusammenhang zwei verschiedene Aspekte unter dem Begriff *Interpretation* subsumiert.

Zum einen wird Interpretation mit Übersetzung gleichgesetzt. Damit ist einerseits die Übersetzung bzw. die Dekodierung der „Filmsprache“, andererseits die tatsächliche Übersetzung fremdsprachiger Zwischentitel gemeint.¹³⁷ Beides wurde im vorigen Abschnitt bereits ausführlich behandelt. Ergänzend lässt sich hier aber auch der Grund für den Interpretationsspielraum der Erklärer finden. Denn eine leicht verständliche „Filmsprache“ fehlte und so konnten die Erklärer die Filme „lesen“ wie sie es für richtig hielten. Werner Michael Schwarz vergleicht in diesem Zusammenhang den Erklärer mit einem Klavierspieler: „Wie der Erklärer, der die losen Filmszenen kommentierte, suggerierte der Klavierspieler, indem er auf ein bekanntes Repertoire zurückgriff, dem Publikum eine bestimmte Interpretation des Geschehens. Beide hatten die Aufgabe, die noch ungewohnte Filmsprache zu übersetzen [...]“¹³⁸

¹³⁴ Grafl, Franz, a. a. O., S. 82.

¹³⁵ Kramer, Thomas und Martin Prucha: *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Wien: Ueberreuter, 1994. S. 65.

¹³⁶ Mehr dazu siehe: Kapitel 4. 2.

¹³⁷ Das stimmt mit dem Französischen überein, wo *interprétation* auch Übersetzung heißen kann.

¹³⁸ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 152. [Schwarz stützt sich dabei auf die zeitgenössische Studie von Emilie Altenloh, worin es heißt: „Die stummen Schatten werden beredt, ohne daß die Musik eigentlich bewußt gehört wird. So tritt denn auch in den kleinen Provinztheatern der Rezitator an ihre Stelle, der das Bild auf seine oft höchst originelle Weise erklärt.“ Vgl. Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs, 1914. (= Schriften zur Soziologie der Kultur; Bd. 3). S. 20.]

Man darf daher nicht vergessen, dass die Interpretationen der Erklärer für die Zuschauer eigentlich nichts Schlechtes waren, da sie den Leuten halfen, die Filme zu verstehen. Problematisch wurde es nur, wenn es zum „Mißbrauch der Position des den Film begleitenden Rezitators“¹³⁹ kam und der Erklärer die Grenzen der Interpretationsfreiheit allzu weit ausdehnte. Ballhausen und Caneppele spielen hier vermutlich auf Châteaueverts vierte und fünfte Informationskategorie – die zusätzlichen pädagogischen und moralischen Belehrungen – an, die laut Châteauvert durch die Autorität des Erklärers legitimiert wurden:

„Die doppelte Tugend des Kinoerklärers – sowohl das primäre Verständnis der filmischen Erzählung als auch die Interpretation ihres moralischen Gehaltes, oder, weiter gefaßt, des wissenschaftlichen und/oder historischen Umfelds sicherzustellen – beruht während der Aufführung auf einer offensichtlich unbestreitbaren Autorität bezogen auf das Gezeigte.“¹⁴⁰

Châteauvert meint damit, dass der Erklärer – wie ein Lehrer¹⁴¹ – vor dem Publikum stand, indem er sich mit dem Gesicht den Zuschauern zuwandte und mit einem Zeigestock auf bestimmte Details im Film aufmerksam machte.¹⁴² „Gerade diese Legitimation erlaubt es dem Rezitator, die visuelle Erzählung zu deuten und ihr einen exakten Gehalt zu verleihen, sei er nun pädagogisch oder moralisch.“¹⁴³

Zum anderen wird Interpretation eher im abstrakten Sinn als Anpassung bzw. Adaption verstanden. Damit ist gemeint, dass sich die Erklärer an die lokalen Gegebenheiten anpassten bzw. sie adaptierten, indem sie die Rezitationen zum Beispiel in der Sprache des Publikums vortrugen. Abgesehen davon bestand die Aufgabe der Erklärer darin, den Film an die Bedürfnisse der Zuschauer vor Ort anzupassen, also „den internationalen Stoff auf den Ortsgeschmack und

¹³⁹ Ballhausen, Thomas und Paolo Caneppele: *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*. Wien: Turia + Kant, 2005. S. 7.

¹⁴⁰ Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 90.

¹⁴¹ Châteauvert vergleicht die Erklärer nicht explizit mit einem Lehrer. Daher entspricht die Parenthese ausschließlich der Interpretation der Verfasserin dieser Arbeit.

¹⁴² Vgl. ebenda, S. 91.

¹⁴³ Ebenda.

das Lokalinteresse abzustimmen.“¹⁴⁴ Dabei scheint es daher von Vorteil gewesen zu sein, wenn der Erklärer dieselbe kulturelle Herkunft hatte wie sein Publikum. Das geht zumindest implizit aus einem Artikel im *Österreichischen Komet* vom 24. Juli 1911 hervor.¹⁴⁵ Darin heißt es, dass „für jeden Ort der richtige, geeignete Mann hierzu [für die Rezitation, Anm. d. Verf.] gewählt werden“¹⁴⁶ sollte. Präziser gesagt, sollten die Kinobesitzer einen „womöglich ortseingesessenen Rezitator“¹⁴⁷ einstellen. Der Artikel bringt dann im Folgenden drei Anekdoten, die beispielhaft zeigen, was passieren konnte, wenn keine einheimischen Erklärer eingesetzt wurden. Die ersten beiden Anekdoten beschäftigen sich zuerst mit einem Hamburger, der in einem süddeutschen Kino rezitierte, und anschließend mit einem Berliner, der in einem „pfälzischen Orte“ angestellt wurde:

„Wir wollen an der Hand einiger praktischer Beispiele das Gesagte nachweisen. In einem süddeutschen Kinematographentheater mit Publikum vorwiegend süddeutscher kerniger Mundart und Aussprache war ein echter Hamburger als Rezitator angestellt.

Dieser echte Hamburger sprach durchaus nichts Anderes als ein Hamburgerisch von reinstem Wasser, stets phathetisch [sic!], etwas zu schnell und mit zuviel Guttural-Lauten. Es war klar, daß der Mann, trotz seiner feinen Bildung sehr verständiger gefälliger Manier, hier nicht am Orte war, denn die guten behäbigen Süddeutschen verstanden ihn nicht recht. ‚Wos hot a g’sogt?‘ ‚Net amal an anzigs Wörtl han i vastanden.‘ ‚I möcht’n schon vastehn, aber der Mon tuat a so viel schnaufeln.‘ (Durch die Nase reden). So tönte es durcheinander. Der arme Hamburger mußte seinen Posten ändern, der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe. Er ist jetzt bei seinen Landsleuten, wo es ihm vortrefflich geht.

In einem pfälzischen Orte ging es einem wackern Berliner nicht viel besser. ‚Ach jehn Se! Ik hab in Berlin in dreien Kientopps retschitiert un kein Mensch hat sich drüber ufjehalten, nur in diesem faden Nest da, kann’ nem so wat passieren.‘ Es half ihm leider nichts.“¹⁴⁸

Ähnlich ging es einem Wiener in Sachsen, dessen Dialekt oft zu ungewolltem Gelächter führte:

¹⁴⁴ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 152. [Vgl. Altenloh, Emilie, a. a. O., S. 20.]

¹⁴⁵ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 6.

¹⁴⁶ Ebenda.

¹⁴⁷ Ebenda.

¹⁴⁸ Ebenda.

„Umgekehrt ging es einem Wiener in Sachsen, wo sein Dialekt Heiterkeitssalven auslöste. Im Anfang ärgerte sich der Direktor maßlos darüber und verbat sich anders als in der Schriftsprache vorzutragen. Aber der Wiener, ein Humorist durch und durch, wurde, ohne es zu wollen, rückfällig; sein Temperament seine Urwüchsigkeit gingen mit ihm durch. So sagte er in einem ergreifenden Drama, wo der Prinz seiner Angebeteten ein kostbares Perlenhalsband übergibt und von ihr mit seligen Geberden [sic!] und Mienen beglückt wird: ‚Aber der Prinz macht sich nix aus dem Verbot und von seinem gestrengen Herrn Vatta, dem Herrn König. Sie sehen jo eh selber, meine Herrschaft’n wie er dem schönen Mödchen dös kostbare wunderbare Perlenhalsband umahängt‘ dann hüstelte der Rezipitator auf ganz eigene Weise und fügte trocken hinzu: ‚S’hat baare fuchzig (50) Pfennig kost’t . . . Ein tosendes Gelächter des zahlreichen Auditoriums lockte den Direktor herbei, der sogleich den Billeteur fragte, was es gäbe. Trotz seines Ärgers mußte der Mann auch mitlachen. Erst wollte er den Spaßvogel entlassen, der die impertinente Gewohnheit hatte, statt zum Pathos zu greifen, gewisse Szenen ins Lächerliche zu ziehen; aber das Publikum amüsierte sich dabei köstlich und als der Wiener nach seinem ‚Wean‘ zurückreiste, that [sic!] es dem Direktor leid.“¹⁴⁹

Die beiden Beispiele zeigen also, dass Anpassung an die lokalen Gegebenheiten, also auch an die ortsübliche sprachliche Färbung, eine nicht unwesentliche Rolle für die Interpretation der Filme spielte. Denn wurde kein einheimischer Rezipitator beschäftigt, konnte es zu Verständnis- bzw. Interpretationsproblemen kommen. Zum Beispiel konnte der Vortrag des Erklärers ungewollt ins Lächerliche gezogen werden und so möglicherweise zu einer vom Rezipitator nicht intendierten Interpretation führen. Das zeigt wiederum, dass es durchaus einen Zusammenhang zwischen den beiden Aspekten des Begriffs *Interpretation*, wie sie in dieser Arbeit basierend auf der verwendeten Fachliteratur unterschieden wurden, gab. Denn nur wenn sich der Erklärer an sein Publikum angepasst hatte, konnte er ernst genommen werden und die Interpretation des Publikums in die gewünschte Richtung lenken. Umgekehrt heißt das auch, dass Erklärer die Filme nicht nur auf Basis ihres Wissens interpretierten, sondern ihre Rezipitationen auch von ihrer kulturellen Herkunft geprägt waren.

Die Beispiele aus dem *Österreichischen Komet* zeigen aber auch, dass der Mythos vom Stummfilm als universell verständlicher Sprache nicht stimmt.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 6f.

Darauf weist André Gaudreault bzw. seine Forschungsgruppe *GRAFICS* mehrmals hin:

„Les affirmations de Griffith sur le cinéma comme langage universel paraissant dès lors assez chauvines, puisque dans la plupart des pays ses propres films et les autres étaient commentés dans la langue nationale par un narrateur autochtone, qui interprétait ou en quelque sort traduisait le film.“¹⁵⁰

Griffith Auffassung von Film als „universal language“ stimmt also vor allem im Hinblick auf die Erklärer nicht. Zwar mag es richtig gewesen sein, dass Filme aufgrund des fehlenden Tons international einfacher vermarktbar waren als heute, doch wurden sie mit Hilfe der Erklärer, anstelle der heute üblichen Synchronisation, vor Ort an die sprachlichen und kulturellen Gegebenheiten angepasst.

Man kann also davon ausgehen, dass die Erklärer in Wien „Wienerische“ Rezitationen mit Wiener Schmähen gaben. Zwar finden sich in den zeitgenössischen Zeitschriften nicht mehr als die bereits zuvor zitierten Anekdoten aus dem *Österreichischen Komet* von 1911, aber auch die auf Erinnerungen bzw. auf (nicht mehr auffindbaren) Originalquellen beruhenden Zitate in der Sekundärliteratur sind zumeist auf Wienerisch verfasst.¹⁵¹

Die Interpretation des Geschehens bzw. die Anpassung an die lokalen Gegebenheiten waren also wichtige Funktionsbereiche eines Erklärers. Konnte er sie nicht erfüllen, hatte das nicht nur Auswirkungen auf seine Beliebtheit, sondern verfehlte auch seinen Daseinszweck, den Kinobesuchern den Film verständlicher zu machen und näherzubringen.

3. 2. 2. Interaktion und Unterhaltung

Eine weitere Funktion der Erklärer war die Interaktion mit dem Publikum sowie die damit einhergehende Unterhaltung der Zuschauer. Aus heutiger Sicht ist es

¹⁵⁰ Gaudreault, André und Germain Lacasse: „Le bonimenteur de vues animées (1985 – 1930)“. *GRAFICS. Université de Montréal*. <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/bonimenteur.asp>
Letzter Zugriff: 14. 12. 2009

¹⁵¹ Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 83f.; Vgl. Leutner, Rudolf, a. a. O., S. 16f.; Vgl. *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, TV-Serie, Folge 1, ORF 1970. 40'19" – 44'.

schwer, sich diesen Aspekt einer Filmvorführung vorzustellen, da sich die Rezeptionsbedingungen grundlegend geändert haben. Während man die Filme bereits seit den 1910er Jahren vorwiegend schweigend rezipiert, nahmen die Zuschauer gerade in den Anfängen des Kinos lautstark Anteil an den Vorgängen auf der Leinwand.¹⁵² Abgesehen von Applaus, brachen die Leute auch in laut schallendes Gelächter aus, äußerten ihre Gedanken und Gefühle lautstark oder machten unpassende Kommentare.¹⁵³ Diese Art der Rezeption stammte noch aus dem 19. Jahrhundert, als es üblich war, aktiv an den gezeigten Jahrmarktsattraktionen teilzuhaben und diese nicht einfach schweigend hinzunehmen. Noch im Jahr 1911 ist Felix Salten von der Interaktion zwischen Publikum und Erklärer bei einer Laterna magica-Vorführung im Prater fasziniert. In seinem berühmt gewordenen Text „Wurstelprater“ beschreibt er, wie der Erklärer immer wieder durch die Kommentare und Wünsche seines Publikums herausgefordert wird:

„Für dieses Bild hat der Maler sich sechs Monate müssen einsperren lassen, und er hat nur – gemalt.‘ Da haben wir die Pointe. Aber er [der Erklärer, Anm. d. Verf.] geht gleich weiter und setzt voraus, daß alle die Geschichte kennen. ‚Auch die Berta Rother is z’grund gegangen ...‘ Einer aus dem Publikum ruft: ‚Keine Spur!‘ Aber der Mann streitet: ‚Ich hab’s gehört – sie ist zugrund gegangen – man hat sie aus Prag verwiesen ...‘ Der im Publikum ist ruhig, denn er merkt, daß es allen klar ist, man müsse unbedingt zugrunde gehen, wenn man aus Prag verwiesen wird.“¹⁵⁴

Weiters heißt es in Saltens Text:

„[...] ein junges Mädchen ruft hinauf [zum Erklärer, Anm. d. Verf.]: ‚Ich bitt’, Herr Direktor, zeigen’s uns die schöne Träumerin.‘ Sogleich sucht er sie. ‚Ich weiß nicht wo sie ist,‘ scherzt er, ‚vielleicht is sie nur auf’s Ringelspiel gelaufen.‘ Das Mädchen lacht. Das Bild erscheint. [...] ‚Ah,‘ sagen alle, und das Mädchen ist entzückt. ‚Gott! so schön. – Die großen Augen, der Mund, die Arme, i wüßt kan Fehler an der!‘ [...]“¹⁵⁵

¹⁵² Darauf soll in Abschnitt 4. 3. 3. noch genauer eingegangen werden.

¹⁵³ 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. 187.

¹⁵⁴ Vgl. Mattl, Siegfried, Klaus Müller-Richter und Werner Michael Schwarz [Hg.]: *Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne*. Wien: Promedia, 2004. S. 34.

¹⁵⁵ Ebenda. S. 35.

Auch in den ersten Jahren des Kinos dürfte eine Vorführung ähnlich der von Salten beschriebenen *Laterna magica*-Vorführung gewesen sein. Erklärer wurden regelrecht zu „Entertainern“, die gewollt im Dialog mit dem Publikum standen.¹⁵⁶ In zeitgenössischen Quellen, aber auch in der Sekundärliteratur ist diesbezüglich oft die Rede vom Erklärer als *Conférencier*.¹⁵⁷ So auch bei Ludwig Gesek, der schreibt, dass die Erklärer „zu den kurzen Streifen sozusagen eine Conference [sic!]“ gaben.¹⁵⁸ Das trifft auch auf einen Artikel im *Kino-Journal*¹⁵⁹ vom 26. Jänner 1924 zu, der sich retrospektiv mit den Anfangsjahren des Kinos beschäftigt. Zur Sprache kommen dabei auch die Erklärer und deren interaktive Funktion:

„Es klingt beinahe wie ein Märchen aus uralten Zeiten, wenn man erzählt, daß diese Rezipitoren oft auch zu Conférenciers wurden, die sich in amüsante Dialoge mit dem Publikum einließen.

Ich habe in einem Berliner Vorstadtkino in jenen Kinderjahren folgende Szene erlauscht:

Der Rezipitator: ‚So kommt das arme, schöne Kind in falschen Verdacht!

Stimme aus dem Saal: ‚Mensch, laß dir untersuchen, wenn du dat scheen nennst!‘

Rezipitator: ‚Nur rohe Seelen können hier so miese Bemerkungen machen! Sie können kein Verständnis ...‘

Stimme aus dem Publikum, unterbrechend: ‚Sie mir auch!‘¹⁶⁰

Dieses Verständnis der Erklärer als *Conférenciers*, die das Publikum in den Vortrag miteinbeziehen, greift auch Franz Grafl auf, der besonders den interaktiven Aspekt der Live-Rezitationen hervorhebt. Für Grafl waren nicht nur die Erklärer, sondern auch deren Interaktion mit dem Publikum ein essentieller Aspekt einer Stummfilmvorführung:

¹⁵⁶ Kramer, Thomas und Martin Prucha, a. a. O., S. 65.

¹⁵⁷ Der Begriff *Conférencier* wird in diesem Zusammenhang mit *unterhaltender Erklärer* gleichgesetzt und, wie im deutschen Sprachgebrauch üblich, als amüsanter Ansager, der durch ein Programm führt, verstanden.

¹⁵⁸ Gesek, Ludwig, a. a. O., S. 49.

¹⁵⁹ Der *Österreichische Komet* wurde ab 1920 in *Das Kino-Journal* umbenannt. Vgl. Pauer, Florian, a. a. O., S. 42.

¹⁶⁰ *Das Kino-Journal*, Nr. 704 (1924), S. 3.

„Als Teil der Vorführung von ‚lebenden Bildern‘ war er [der Erklärer, Anm. d. Verf.] unverzichtbar und provozierte Rede und Gegenrede im Publikum. Zwischenrufe der Zuschauer waren erwünscht. Durch die beliebte Mehrfachconférence zwischen Erklärer und Publikum belebten sich die stummen Bilder. Schon allein dafür lohnte es sich, einen Kinematographen zu besuchen.“¹⁶¹

Weiters zeigt Grafl in einem anschließenden Zitat einer Mitschrift der Wiener Polizeizensurbehörde¹⁶² von einer Live-Rezitation aus dem Jahr 1912, dass der Erklärer die Zuschauer auf verschiedenste Art in die Vorführung miteinbeziehen konnte. So zum Beispiel durch Beantwortung etwaiger Fragen oder auch durch Ermahnungen und Hinweise.¹⁶³ Die Rezeptionsbedingungen in den ersten paar Jahren der Stummfilmzeit erlaubten zudem, dass sich die Zuschauer durch Zwischenrufe und Kommentare in die Vorstellung miteinbringen konnten. Das heißt, die Interaktion zwischen dem Publikum und den Erklärern bestand einerseits aus den Zwischenansagen des Rezitators und andererseits aus den Zwischenkommentaren des Publikums. Der Erklärer konnte also durchaus als Gesprächspartner und nicht nur als Vortragender verstanden werden.¹⁶⁴

Man kann sich daher vorstellen, dass der interaktive Aspekt der Live-Rezitationen – neben den Interpretationen und Kommentaren der Erklärer – einer der Hauptfaktoren war, die einen Kinobesuch unterhaltsam und einmalig machten. Die interaktive Funktion trug so dazu bei, dass Stummfilmvorführungen zu einzigartigen „Events“ wurden, die nicht wiederholbar waren.¹⁶⁵ Das bemerkt auch Werner Michael Schwarz:

„Der Film erhielt im Gegensatz zur späteren Entwicklung erst in jedem einzelnen Kino und in jeder einzelnen Vorstellung seine endgültige Fassung, je nach Laune des Musikers oder des Erklärers. Ein beliebiges Bild konnte durch die Variation der Begleitung in seiner Bedeutung verändert und damit individuell vervielfältigt werden.“¹⁶⁶

¹⁶¹ Grafl, Franz, a. a. O., S. 82f.

¹⁶² Die Quelle wird vom Autor nicht angegeben bzw. ist nicht mehr auffindbar. Möglicherweise handelt es sich hier weniger um eine authentische Mitschrift der Polizei als um eine Kabarettnummer.

¹⁶³ Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 83f.

¹⁶⁴ Vgl. Châteauvert, Jean und André Gaudreault: „The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle“, a. a. O., S. 186.

¹⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 186.

¹⁶⁶ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 152.

Auf jeden Fall konnte ein guter Erklärer immer auch für Unterhaltung sorgen – auch wenn ein Film weniger gut beim Publikum ankam: „Oft genug hat der Erklärer einen langweiligen Film interessant gemacht, oft hat er einen verlorenen Abend gerettet, oft hat er einen sonst verärgerten Filmbesucher der Kinokasse erhalten.“¹⁶⁷

Auch Jean Châteauvert geht auf die unterhaltende Funktion der Rezipienten ein, indem er dem Erklärer eine Rolle als „Moderator“, der durch das vielfältige Programm der frühen Filmvorführungen führte, zuweist:

„Als Teil der Kinodarbietung, in die Varieténummern, Laterna magica-Vorführungen und Lieder eingeschoben wurden, besetzte der Erklärer im Umkreis des Films ebenfalls eine sehr bedeutende Rolle, die eines Führers, der das Publikum unterhielt und die verschiedenen Attraktionen präsentierte.“¹⁶⁸

Châteauvert geht sogar noch einen Schritt weiter. Denn gestützt auf zeitgenössische Quellen behauptet er, dass ein Rezipient, wenn er gut war, selbst zu einer Attraktion werden konnte.¹⁶⁹ Dass der Erklärer aber nicht ausschließlich diesem Anspruch zu unterhalten gerecht wurde, sondern sehr wohl auch pädagogische Ziele verfolgen konnte, wurde bereits im zweiten Kapitel dargelegt. Ergänzend soll jedoch noch erwähnt werden, dass Châteauvert die Beobachtung gemacht hat, dass Unterhalten und Erziehen generell zwei Tendenzen des frühen Kinos waren. Einerseits versuchte das Kino die Massen anzulocken und zu unterhalten, andererseits gab es schon früh den Anspruch, auch volksbildnerisch zu wirken – vor allem um die Kritikerstimmen verstummen zu lassen, die das Kino verdammt.¹⁷⁰ Dieser Aspekt ist besonders spannend im Zusammenhang mit dem Ende der Erklärer in Wien. Denn die Debatte um die Abschaffung der Erklärer sollte sich auch mit dem erzieherischen Wert der Rezipitation beschäftigen.

Wie die interpretative Funktion stieß auch die interaktive Funktion letztendlich auf Ablehnung bei den Kritikern des Kinos. Vor allem als das Kino in den 1910er Jahren versuchte, als seriöse Institution wahrgenommen zu werden und

¹⁶⁷ Zglinicki, Friedrich v., a. a. O., S. 311.

¹⁶⁸ Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 91.

¹⁶⁹ Vgl. ebenda.

¹⁷⁰ Vgl. ebenda.

das Image als Jahrmarktsattraktion abzulegen, passten die Erläuterung, die Interpretationen und die Einbeziehung des Publikums nicht mehr in die neue Selbstwahrnehmung des Kinos.

3. 3. Exkurs 1: Qualitätskriterien einer guten Rezitation

Dass es bei der Art der Filmerklärungen qualitative Unterschiede gab, wird anhand der Artikel in den zeitgenössischen Fachzeitschriften sehr schnell klar. Immerhin stellen diese die Qualitätskriterien einer guten Rezitation mehr als nur einmal in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen, indem sie durch schlechte Beispiele demonstrieren, was ein guter Rezitator können sollte. Friedrich von Zglinicki fasst in seinem Buch *Der Weg des Films* einige der zeitgenössischen Hauptkritikpunkte zusammen:

„Ungeeignete Erklärer, deren unfreiwillige Komik einer Generation von Kabarett-Humoristen Vortragsstoff lieferte, gaben dem harmlosen Publikum allzu drastische, geschwollene oder heftig übertriebene Erläuterungen, die dem Film mehr schaden als nutzten. Häufig kam es vor, daß der Rezitator mit seinen Ausführungen zu früh oder zu spät kam, oder daß er seine Bilder schnöde im Stich ließ, wenn die Luft zu trocken wurde und er [sich] einen Schluck aus der Kaffeekanne genehmigte. Noch häufiger aber kam es vor, daß die Worte des Erklärers dem Publikum mehr Spaß machten als der Film selbst. [...] In der Feuilleton-Literatur treffen wir unzählige Beispiele derart überlieferter ‚Stilblüten‘ ehemaliger Kinoerklärer.“¹⁷¹

Auch in einem Artikel des *Österreichischen Komet* vom 24. Juli 1911¹⁷² beklagt man sich, dass Rezitatoren ihre Vorträge oft ungewollt ins Lächerliche ziehen würden. Der Grund dafür sei die mangelnde Bildung der als Erklärer tätigen Personen. Denn immerhin gehöre zu einem guten Erklärer „ein wenig Belesenheit und [eine] gute Vorbildung [...], nicht blos [sic!] schläfriges Vortragen und eifriges Befeuchten der Kehle.“¹⁷³ Da es aber gerade an der Bildung mangelte, würden die Erklärer immer wieder gravierende, wenn auch manchmal belustigende, Fehler in ihre Vorträge einbauen. Nur selten würden ihre Rezitationen aber die Mittelmäßigkeit überschreiten. Besonders amüsant

¹⁷¹ Zglinicki, Friedrich v., a. a. O., S. 311.

¹⁷² Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 5ff.

¹⁷³ Ebenda, S. 7.

seien vor allem die zu Spott und Gelächter führenden Fehler in der Aussprache, wie jene im folgenden Beispiel:

„Wenn ein Rezitator, der des Französischen oder des Englischen nicht mächtig ist und Namen, wie Robespierre, Desmoulins, Lord Beaconsfield, Shakespeare, so liest, wie sie eben in deutscher Lesweise lauten, so ist das für Gebildete belustigend, aber weiter kein so großartiges Unglück, da man den Mann doch im Großen Ganzen verstehen kann.

Geschieht es aber, daß von dem Vortragenden solche Worte, die selbst im Deutschen sich eingebürgert haben, verballhornt oder verhunzt werden, nun, dann allerdings ist ein solches bedauerliches Vorkommnis, welches nicht nur von Gebildeten sondern von jedermann fraglos bemerkt und bekrittelt werden muß, darnach angetan, nicht blos [sic!] den Rezitator sondern auch das ganze Institut samt deren Direktor lächerlich zu machen. So sprach ein besonders [sic!] gebildet sein Wollender ‚Equipage‘ nicht ‚Ekipasch‘ aus, sondern ‚Eque-pagge‘. Die Nebel-täuschung, die Luftspiegelung ‚Fata morgana‘ hieß bei ihm ‚Vater mordschana‘. Kadrill sagte er nicht, sondern ‚Kwa-dril-le‘ (Quadrille). ‚Intriguen‘ sprach er ‚Intridschu-ähn‘. ‚Ampères‘ wie ‚Amperreß‘ u. s. w.“¹⁷⁴

Folglich könne man von einem guten Rezitator verlangen, dass er so weit gebildet ist, dass er Fremdwörter und fremdsprachige Wörter richtig ausspricht. Abgesehen davon sollte ein guter Rezitator, ohne von ihm zu verlangen, eine „Kunstkraft“ zu sein, auch eine deutliche und reine Aussprache sowie eine wohlklingende Stimme haben.¹⁷⁵ Als Beispiel bringt der Autor einen Schüler des Konservatoriums, der, da er kein Engagement als Schauspieler finden konnte, als Rezitator sein Geld verdiente. Aufgrund seiner hervorragenden Ausbildung seien seine Rezitationen sehr erfolgreich gewesen und hätten den gezeigten Dramen nicht nur „eine höhere Wirkung“ verliehen, sondern sie auch den einfachsten Menschen verständlich gemacht.¹⁷⁶

Zwei Jahre später wird im *Österreichischen Komet*¹⁷⁷ erneut darüber debattiert, was einen guten Rezitator ausmacht. Auch hier wird die Bildung der Erklärer als ein Kriterium für eine erfolgreiche Rezitation gesehen. Denn nur ausreichend gebildete Erklärer könnten den Anforderungen ihres Berufes, wie dem Verfassen eines Vortragstextes, standhalten. Viel wichtiger scheint dem

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Vgl. Ebenda.

¹⁷⁶ Vgl. Ebenda.

¹⁷⁷ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 155 (1913), S. 4 und S. 6.

Verfasser – im Gegensatz zum Artikel von 1911 – jedoch eine gewisse künstlerische Begabung zu sein. Denn nur dann könne der Erklärer die Zuschauer mit seiner Rezitation berühren und sie im Idealfall zum Nachdenken anregen. Über den Zweck einer guten Rezitation steht daher Folgendes zu lesen:

„Zweck einer guten, künstlerisch abgefaßten Rezitation ist es, neben flüchtiger Berührung der äußeren Handlung hauptsächlich die psychologischen Vorgänge im Film zu schildern. Sie muß völlig frei sein von sentimentaler Gefühlsduselei, wohl aber soll und kann sie zuweilen in poetischen, klangvollen, dabei aber schlichten und phrasenhaften Worten die Stimmungen schildern. Sie soll durch die Schönheit der Sprache ebenso wirken, wie durch ihren inneren Gehalt. Sie soll nicht zu einem Ohr des Zuhörers hineinschallen und zum anderen wieder hinaus, sondern soll einen tiefen, anhaltenden Eindruck auf ihn hinterlassen und ihm noch lange nachher zu denken geben. Das ist der Zweck einer wirklich guten Rezitation.“¹⁷⁸

Nur eine künstlerisch hochbegabte Person könne diesen Zweck erreichen und es schaffen, die Zuschauer mit ihren Rezitationen zu belehren bzw. „in hohem Maße erzieherisch und bildend auf die Volksseele einzuwirken.“¹⁷⁹

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass einerseits die gute (künstlerische) Bildung und andererseits die Fähigkeit, Zuschauer durch intelligente und belehrende Kommentare zu berühren, die idealen Qualitäten eines Rezitators waren. Der Artikel von 1913 weist aber darüber hinausgehend darauf hin, dass es schwer ist, allgemein gültige Merkmale für eine gute Rezitation zu bestimmen, da es die Einzigartigkeit der Filme und die Individualität der Erklärer zu beachten gilt:

„Wie muß nun eine gute Rezitation beschaffen sein? Es ist ungemein schwer, vielleicht sogar unmöglich, irgendein Schema dafür aufzustellen, da einerseits fast jeder Film eine andere künstlerische, ästhetische oder ethische Auffassung erfordert, andererseits der Individualität der Rezitatoren ein möglichst großer Spielraum eingeräumt werden muss.“¹⁸⁰

¹⁷⁸ Ebenda, S. 6.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ Ebenda.

Die Qualität der Rezitationen war aber auch schon in früheren Jahren ein Thema. Zum Beispiel hatte sie schon 1910 im Zuge der Debatte um die Abschaffung der Wiener Filmerklärer eine wichtige Rolle gespielt.¹⁸¹ Dabei wurden von den Gegnern des Verbots besonders die positiven Qualitäten der Rezipitoren hervorgehoben. Denn immerhin würde ein guter Erklärer essentiell zum Verständnis der Handlung beitragen und könnte notfalls auch geschickt bestimmte Details verschleiern.¹⁸²

Auch Germain Lacasse und seine Forschungsgruppe haben sich auf ihrer Plattform *Cinéma et oralité* mit den Qualitätsmerkmalen einer guten Stummfilm-Rezitation beschäftigt und sind zu folgendem Schluss gekommen:

„Un bon bonimenteur s'illustre par la qualité de sa voix [...], la fertilité de son imagination et sa capacité à captiver le public par sa narration. Dans tous les cas de figure, ce qui était requis était une bonne capacité à l'improvisation et à l'adaptation.“¹⁸³

Zum einen war also die Qualität der Stimme wichtig für den Erfolg einer Rezitation. Immerhin wurde sie auch im *Österreichischen Komet* als Qualitätskriterium genannt. Zum anderen sei die Intensität der Vorstellungskraft ein wesentliches Kriterium für eine gute Rezitation gewesen. Doch gerade in Wien wurde den Erklärern die interpretative Funktion bzw. der Interpretationsspielraum bei den Erläuterungen der Filme zum Verhängnis. Ihre zu unmoralischen oder blutrünstigen Ausschmückungen führten zum Protest der Intellektuellen und schließlich zu ihrem Ende.

Als weiteres Merkmal einer guten Rezitation wird auch die Fähigkeit, Leute mit Erzählungen zu verzaubern, genannt. Das stimmt natürlich auch für Wien, denkt man an das Beispiel des Schülers des Konservatoriums, der mit seiner Ausdruckskraft und seiner Stimme die Leute viel mehr begeistern konnte als all die anderen mittelmäßigen Rezipitoren. Abgesehen davon spricht dieser Punkt implizit die von den zeitgenössischen Fachzeitschriften geforderte Bildung und künstlerische Begabung der Erklärer an.

¹⁸¹ Siehe: Kapitel 4. 2.

¹⁸² Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 122 (1910), S. 6.

¹⁸³ Lacasse, Germain [u.a.]: „Le bonimenteur à travers les âges“. *GRAFICS. Cinéma et oralité. Université de Montréal*. <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/cinoralite/b1.asp> Letzter Zugriff: 14. 12. 2009.

Auch die Improvisations- und Adaptionfähigkeit wird als Qualitätsmerkmal aufgelistet. Wie im vorigen Abschnitt gezeigt, war diese Fähigkeit von ganz entscheidender Bedeutung für den Erfolg einer Rezitation. Denn nur wer sich lokal anpassen konnte, hatte ein Chance vom Publikum akzeptiert zu werden und den Zuschauern den Film in gewünschter Art und Weise näher zu bringen. Man denke nur an die Beispiele des gescheiterten Hamburger Erklärers und des auch nicht erfolgreicherer Wiener Rezipitators.

Das heißt, ein guter Erklärer sollte idealerweise all die in diesem Kapitel erörterten Funktionen erfüllen. Denn die Aufgabe einer guten Rezitation bestand nicht nur darin, das Publikum zu unterhalten, sondern es auch zu belehren. Darum war eine gewisse (künstlerische) Bildung sicherlich von Vorteil. Aber auch die Interaktion mit den Zuschauern sowie die Anpassung an die lokalen Gegebenheiten zeichneten einen guten Erklärer aus. Dass all diese Kriterien nicht immer erfüllt wurden bzw. werden konnten, hat maßgeblich zum Ende der Filmerklärer beigetragen.

4. Das Ende der Stummfilmerklärer im Kontext der Wiener Kinogeschichte

Auch wenn es vor allem in älteren filmhistorischen Gesamtdarstellungen immer wieder behauptet wird, dürfte der Einsatz von Stummfilmerklärern nicht erst mit dem Tonfilm, sondern bereits durch früher einsetzende Prozesse ein Ende genommen haben. So wird der vermehrte Gebrauch von Zwischentiteln in der Fachliteratur oft als einer der Hauptgründe gewertet, warum die Erklärer nach 1910 kaum mehr eingesetzt wurden. Andere Überlegungen gehen wiederum dahin, dass sich die filmeigene Ausdrucksweise, aber auch das Rezeptionsverhalten der Zuschauer um 1910 maßgeblich geändert und die Filmerklärer schließlich überflüssig gemacht hatten. Darüber hinaus spielten aber auch ortsspezifische Faktoren eine ausschlaggebende Rolle beim allmählichen Verschwinden der Erklärer. In Wien dürfte vor allem das *Schul(kinder)verbot*¹⁸⁴ von 1910 dem Einsatz von Rezitatoren ein jähes Ende bereitet haben. Immerhin führte es zu ihrem Verbot, das 1914 durch eine Verfügung der Polizeidirektion Wien zusätzlich bestärkt wurde. Das heißt, sowohl strukturelle Veränderungen als auch ortsspezifische Bedingungen scheinen zum Ende der (Wiener) Filmerklärer geführt zu haben.

4. 1. Von der Laterna magica zum Stummfilmerklärer

Historische Darstellungen zur Geschichte der Stummfilmerklärer gibt es so gut wie keine. Meistens wird in der Fachliteratur nur auf bestimmte Entwicklungsschritte, wie die Tatsache, dass sich die Praxis des Stummfilmerklärens aus der Tradition der Laterna magica-Vorträge entwickelt hat, hingewiesen. Aber kaum eine Arbeit beschäftigt sich ausführlich mit der Geschichte der Filmerklärer. Zwar kann man zu ihrem Ende so einiges finden, doch gerade in Bezug auf die frühe Entwicklung der Filmrezitation bleiben so manche Fragen offen. Eine Ausnahme stellt einmal mehr Germain Lacasse dar, der in seinem Buch *Le bonimenteur de vues animées* (2000) der Geschichte der Stummfilmerklärer

¹⁸⁴ Die zeitgenössische Bezeichnung für *Schulkinderverbot* war zumeist *Schulverbot*, obwohl auch Ersteres verwendet wurde. Im Folgenden kommen daher beide Begriffe zum Einsatz.

sogar ein eigenes Kapitel gewidmet hat.¹⁸⁵ Darin versucht der kanadische Historiker drei Phasen zu unterscheiden, die untrennbar mit der Entwicklung des Kinos bzw. des Films verbunden sind¹⁸⁶:

„L’histoire du boniment et de son rapport avec le nouveau média peut être décrite selon des caractéristiques et une périodisation assez constantes dans l’étude des cas maintenant documentés. L’analyse a mené à l’élaboration d’une hypothèse distinguant trois phases qu’on peut énumérer comme suit: une période d’arraisonnement de l’invention par la tradition, une autre de légitimation du média par le boniment, une dernière où le boniment est supplanté par la narration proprement cinématographique et le discours qui la valorise, devenant une pratique résistante.“¹⁸⁷

Demzufolge gab es eine *Entwicklungsphase* (1895 – 1905)¹⁸⁸, eine *Etablierungsphase* (1905 – 1915) und eine *Emanzipationsphase* (1915 – 1930), die Lacasse dann im Folgenden ausführlich beschreibt.¹⁸⁹

Die erste Phase beschäftigt sich eigentlich mit dem, was Tom Gunning als *Attraktionskino* bezeichnet hat. Das heißt, das neue Medium Film wurde als eine von vielen Attraktionen in das Programm früherer Unterhaltungsstätten, wie Jahrmärkte oder Varietés, aufgenommen. Es waren vor allem die Filme selbst, und weniger deren Inhalt, die die Aufmerksamkeit der Leute erregen konnten. Da das Medium Film noch neu war, orientierte sich das frühe Kino vor allem an der Aufführungspraxis älterer Medien, wie den Laterna magica-Vorführungen zum Beispiel, die auch von einem Erklärer begleitet wurden. Die Praxis der verbalen Erläuterung einzelner Projektionsbilder wurde aber auch deshalb für den Stummfilm übernommen, da so ein menschliches Element¹⁹⁰ in die ansonsten „mechanischen“ Filmvorführungen gebracht werden konnte, das die für viele beängstigende Stille durchbrach. Dennoch waren in den ersten

¹⁸⁵ Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 67 – 102.

¹⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 67f. Siehe auch: Gaudreault, André und Germain Lacasse: „Le bonimenteur de vues animées. (1895 – 1930)“, a. a. O., Letzter Zugriff: 14. 12. 2009.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 67f.

¹⁸⁸ Lacasse gibt zwar nur für die zweite Phase einen genauen Zeitraum an, aber man kann aus seinen Beschreibungen auch auf den Zeitraum der ersten und dritten Phase schließen. Vgl. Gaudreault, André und Germain Lacasse: „Le bonimenteur de vues animées (1895 – 1930)“, a. a. O., Letzter Zugriff: 14. 12. 2009.

¹⁸⁹ Die deutschen Bezeichnungen der einzelnen Phasen wurden von der Verfasserin dieser Arbeit frei übersetzt. Zur englischen Übersetzung siehe: Gunning, Tom: „The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer“, a. a. O., S. 72.

¹⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 71 und S. 77. Siehe auch: Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 380.

Jahren der Stummfilmzeit noch keine längeren Filmerklärungen notwendig, da der Inhalt der kurzen Dokumentarszenen klar und verständlich war.¹⁹¹ Deshalb erklärten die ersten (Wander-)Kinematographenbesitzer die nur wenige Minuten dauernden Filme meist selbst bzw. kündigten diese bloß an. Doch mit der Einführung längerer, narrativer Filme, die aufgrund einer fehlenden „Filmsprache“ ohne externe Hilfsmittel nur schwer verständlich waren, war es einfach eine Frage der Zeit, bis sich die Erklärer in den Kinos etablieren konnten.

Die zweite Phase 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 und waren nicht mehr nur eine (Jahrmarkts-)Attraktion. Die Filmindustrie begann allmählich filmeigene Ausdrucksweisen zu entwickeln und in den neu gegründeten Fachzeitschriften setzte man sich in Diskursen und Kritiken intensiv mit dem Kino auseinander. So wurde auch über die Erklärer und die Qualität ihrer Arbeit heftig diskutiert. Man forderte vor allem sprachlich gewandte Erklärer, damit die Qualität der Rezitationen nicht zu leiden hätte. Immerhin bestand ihre Aufgabe nicht nur darin, die Filminhalte zu erläutern, sondern sie sollten die Zuschauer dabei auch belehren. Deshalb sieht Lacasse die Erklärer in dieser Phase der Entwicklung des Kinos als Mittel, das zur Legitimation und zur Etablierung des Kinos beigetragen hat.

Die dritte Phase bezeichnet schließlich die Zeit, in der sich das Kino emanzipieren wollte und konnte. Gesetze regelten nun das wirtschaftlich orientierte Kinowesen und etliche Verbote machten den Kinobesitzern das Leben nicht gerade einfach, sollten aber die Kritiker des Kinos verstummen lassen. Die Kinobranche versuchte also mit allen Mitteln, das Image der Jahrmarktsattraktion endgültig abzulegen und als seriöse, theaterähnliche Unterhaltungsindustrie wahrgenommen zu werden. Dieser Entwicklung fielen jedoch die Erklärer zum Opfer, die nun nicht mehr in das neue Image des Kinos passten. Abgesehen davon wurden die Erklärer aber ohnehin allmählich überflüssig, da sich die filmeigene Ausdrucksweise so weit entwickelt hatte, dass die Handlung der Filme auch ohne externe Erläuterungen verstanden werden konnte. Zusätzlich hatte sich das Publikum verändert, das durch die Live-Vorträge der Erklärer nicht mehr bei der Rezeption der Filme gestört

¹⁹¹ Oft sprach schon der Titel der Filme – sofern es einen gab – für sich selbst.

werden wollte. Die Existenz der Erklärer wurde daher zunehmend kritisiert und abgelehnt: „Le cinéma a acquis une autonomie où la présence du bonimenteur n'est plus requise et commence a être critiquée [...]“¹⁹²

Laut Lacasse wurden die Erklärer im Zuge der 1910er Jahre so gut wie überall abgeschafft. Eine Ausnahme sollten vor allem Länder bilden, die selbst keine Filme produzierten, bzw. gesellschaftliche Randgruppen, wie nationale Minderheiten oder Subkulturen, wo die Erklärer noch bis zur Einführung der Tonfilme weiter existieren konnten.¹⁹³

Für Wien waren jedoch einige Abweichungen von Lacasses Einteilungen zu beobachten.¹⁹⁴ Daher soll im Folgenden eine leicht veränderte, lokalspezifischere Entwicklung skizziert werden.

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 den Laterna magica-Vorführungen des Praters. Oftmals erklärten die Wanderkinobesitzer die Filme selbst bzw. kündigten diese selbst an.¹⁹⁵ Davon erzählt auch Mizzi Schäffer in einem Artikel in der *Kinematographischen Rundschau* vom 1. Jänner 1909. Darin erinnert sie sich, dass sie als junges Mädchen von einem Wanderkinobesitzer und seinen Filmvorführungen verzaubert wurde. Der Besitzer des „reisenden Kinematographengeschäfts“ war Johann Rößler, der, laut Mizzi Schäffer, die einzelnen Bilder selbst erklärte und so die Zuschauer in seinen Bann zog.¹⁹⁶ Aber auch die Besitzer der ersten ortsfesten Kinos in Wien scheinen, zumindest laut Franz Grafl, anfangs selbst als „Erklärer“ fungiert zu haben:

¹⁹² Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 68.

¹⁹³ Eine Ausnahme stellt jedoch Japan dar, wo sich die außergewöhnliche Tradition der *benshi* bis Anfang der 1930er Jahre erhalten konnte – und das obwohl Japan selbst Filme produzierte. Vgl. ebenda.

¹⁹⁴ Auch Tom Gunning bezweifelt, dass diese Periodisierung überall anwendbar sei, da sie sich sehr stark auf die Situation der Filmerklärer in Québec bezieht. Gunning, Tom: „The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer“, a. a. O., S. 71ff.

¹⁹⁵ Vgl. Müller, Corinna, a. a. O., S. 94: „Bei den sehr frühen Filmvorführungen erfüllte eine Kommentierung der Vorstellung insofern eine Funktion, als die knapp minutenlangen Filme meistens keinen Titel hatten, so dass es zuvorkommend war, dem Publikum anzukündigen, wo man sich beim folgenden Film befand und welcher Gegenstand zu sehen war.“

¹⁹⁶ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 47 (1909), S. 2f.

„Und nun begann auf dem herabhängenden weißen Vorhang das knatternde Spiel der ‚Lebenden Bilder‘, das, damals noch ohne Musik, sich aus einem Regennetz wirr durcheinanderzuckender Stücke entwickelte. Herr Homes, der sich auf einem der Plätze des Mittelganges niedergelassen hatte, gab dazu mit hallender Stimme seine Erklärungen.“¹⁹⁷

Mit der Etablierung der ersten ortsfesten Kinos und der Einführung längerer, narrativer Filme begann anschließend die Hochzeit der Stummfilmerklärer.¹⁹⁸

Diese Zeit dürfte in Wien von etwa 1903/05 bis 1910, dem Jahr, in dem die Erklärer in Wien verboten wurden, gedauert haben. Denn aufgrund der Proteste der Wiener Lehrerschaft und des Bezirksschulrates für Wien sah sich der Reichsverband der österreichischen Kinematographenbesitzer gezwungen, die Erklärer in Wien zu verbieten. Da dieses Verbot aber vorerst keine allgemeingültige Regelung war, fanden die Wiener Kinobesitzer Auswege, um doch noch Erklärer einzusetzen und so den Wünschen eines Großteils ihres Publikums nachzukommen. 1914 wurde das sogenannte *Erklärerverbot* deshalb durch eine Verfügung von offizieller Stelle bzw. durch die Polizeidirektion Wien bestärkt. Daher könnte man eine dritte Phase für den Zeitraum von 1910 bis 1914 ansetzen, in der ein Loslösungsprozess von den Jahrmarktpraktiken des frühen Kinos stattfand, dem sowohl die Filmerklärer als auch die Kinoausrufer zum Opfer fielen.

Nach 1914 kam es laut Michael Cowan schließlich zu einer kurzen Phase der Wiederkehr, die bis 1918 andauerte. Denn während des Ersten Weltkriegs sollten die Rezipienten noch einmal in die Wiener Kinos zurückkehren¹⁹⁹, vermutlich zur verbalen Begleitung von Wochenschauen bzw. der Kriegsberichterstattung. Darauf finden sich in den zeitgenössischen Fachzeitschriften jedoch nur wenige Hinweise.²⁰⁰

¹⁹⁷ Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 18. [Zitiert nach *Neues Wiener Tagblatt*, 20. 10. 1934].

¹⁹⁸ Gaudreault setzt die Blütezeit der Erklärer für einen Zeitraum von 1904 bis 1908 an. Vgl. Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 379.

¹⁹⁹ 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.

²⁰⁰ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 346 (1916), S. 4.: „Wenn kein ‚Sprecher‘ im Theater ist, erhebt sich vielleicht der Klavierspieler, oder es ermannt sich der Platzmeister, um jetzt möglichst langsam und mit dem falschen Pathos des Nichtberufsdredners zu erklären: ‚Der Leidensweg eines Künstlers, herrliches Drama aus dem Künstlerleben in einem Akte.“

Schließlich sollte die künstlerische und technische Entwicklung der Filme die Erklärer aber endgültig überflüssig machen.²⁰¹

Die letzte Phase würde schließlich die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bis zur Einführung des Tonfilms um 1930 umfassen. Diese scheint jedoch für Wien (und daher für diese Arbeit) nicht von Bedeutung zu sein, vor allem da man sich in den zeitgenössischen Zeitschriften nach 1914 nur mehr retrospektiv mit den Filmerklärern auseinandergesetzt hat.²⁰² So stellt ein Autor im *Österreichischen Komet* von 1916 Folgendes fest:

„Ueber eine erledigte Sache spricht man nicht mehr, werden gewiß viele Leser ausrufen, nachdem sie den Titel [„Der Kino-Rezitator“, Anm. d. Verf.] gelesen haben und dabei mit einem Lächeln an die Zeiten der Entwicklung des Kinematographentheaters zurückdenken. [...]“²⁰³

Auch im *Kino-Journal* von 1924 ist in Bezug auf die Erklärer nur mehr „von einem Märchen aus uralten Zeiten“²⁰⁴ die Rede.

Dieser kurze geschichtliche Überblick, der auf der Phaseneinteilung von Germain Lacasse basiert, ist auf keinen Fall vollständig. Viele Lücken müssen noch geschlossen werden, die im Rahmen dieser Arbeit unberücksichtigt bleiben mussten.²⁰⁵ Dennoch sollte der Überblick zeigen, dass im Zusammenhang mit dem Ende der Wiener Stummfilmerklärer vor allem den Jahren 1910 und 1914 eine große Bedeutung zukommt.

²⁰¹ 1913 wird zum Beispiel die Verfilmung von *Das fremde Mädchen* von Hugo von Hofmannsthal von der Presse für die klare Führung der Handlung gelobt, die ohne zusätzliche Erklärungen auskomme. Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 278 (1913), S. 35.

²⁰² Außerdem wurden in Wien Filme produziert, was, Lacasse folgend, den Schluss zulässt, dass es nach 1914/15 in Wien eigentlich keine Erklärer mehr gegeben haben dürfte.

²⁰³ *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

²⁰⁴ Vgl. *Das Kino-Journal*, Nr. 704 (1924), S. 3. [Trotzdem scheint das Ende der Erklärer nicht hundertprozentig akzeptiert worden zu sein. Vgl. ebenda.]

²⁰⁵ Da sich diese Arbeit vor allem auf das unmittelbare Ende der Erklärer, also auf den Zeitraum von 1910 bis 1914, konzentriert, würden darüber hinausgehende Ausführungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

4. 2. Das Wiener Schulkinderverbot

4. 2. 1. Auslösende Faktoren

Die zunehmenden moralischen Bedenken gegenüber dem noch recht jungen Medium Film bzw. dessen Vorführung führten schon bald zum Ruf nach einer strengeren Regulierung der Aufführungspraxis des Kinos. Schon seit einiger Zeit wurden nicht nur die unmoralischen Filminhalte, sondern auch die „unsittlichen“ Vorführungen, vor allem von der österreichischen Lehrerschaft, kritisiert. Auch der Einsatz von Filmerklärern war den Lehrern, aber auch den Eltern, ein Dorn im Auge. Denn die Erklärer hätten nicht nur die Inhalte der Filme erläutert, sondern auch immer wieder unpassende Nebenbemerkungen gemacht, die nicht geeignet für die Ohren der „Schuljugend“ gewesen seien.²⁰⁶ Vor allem die interpretative Funktion der Erklärer²⁰⁷ wurde von den Pädagogen kritisiert und kann durchaus als einer der auslösenden Faktoren bezeichnet werden, die zum Schulkinderverbot in Wien geführt haben.

Schon zu Beginn des Jahres 1910 hatte sich die Situation in Wien so zugespitzt, dass schließlich verstärkt ein Schulkinderverbot gefordert wurde, das den Zugang für Schulkinder zu den „unsittlichen“ Filmvorstellungen verbieten oder zumindest einschränken sollte. Der Reichsverband der Kinematographenbesitzer Österreich reagierte schon früh, das heißt noch vor dem offiziellen Erlass des Schulverbots durch den Wiener Bezirksschulrat, auf die immer näher rückende Bedrohung und verhandelte schon zu Beginn des Jahres 1910 mit der Lehrerschaft, die zusätzlich zur polizeilichen auch noch eine pädagogische Zensur forderte. Die Lehrer verlangten, dass den Schulkindern nur in jenen Kinos der Zutritt erlaubt werden sollte, deren Programme sie selbst zensuriert hätten und deren Vorführungen einwandfrei seien. Um ihr Ansinnen durchzubringen, legten sie der Wiener Polizeibehörde sogar einen, wie sich später herausstellen sollte, veralteten Stoß von

²⁰⁶ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 100 (1910), S. 1.

²⁰⁷ Genauerer dazu siehe: Abschnitt 3. 2. 1.

Kinoprogrammen und Filmbeschreibungen vor, die sie als für Kinder ungeeignet ansahen.²⁰⁸

In einem Artikel vom Februar 1910 behauptet der *Österreichische Komet*, den Grund zu kennen, warum gerade jetzt eine verschärfte Kontrolle der Filmvorführungen gefordert wurde. Demnach sei die „lästige Moralprotzerei“ von der deutschen Lehrerschaft ausgegangen²⁰⁹, die in Österreich ein nur allzu offenes Ohr gefunden habe. Der zündende Funke sei jedoch das Herantreten eines pensionierten Schuldirektors an die Unterrichtsverwaltung zwei Monate vor Erscheinen des Artikels gewesen. Er hätte auf „die Nachteile des Kinematographen auf die Schuljugend aufmerksam gemacht“²¹⁰ und daraufhin selbst einen Antrag gestellt, Filme an unterrichtsfreien Tagen vorführen zu dürfen. Obwohl sein Antrag abgelehnt wurde, hatte er jedoch die Aufmerksamkeit der Behörden auf die „Unzulänglichkeiten“ der Kinos gelenkt und eine Verschärfung der Bestimmungen für Kinematographenbesitzer heraufbeschworen.

Um über die weitere Vorgehensweise zu beraten, kam der Reichsverband der Kinematographenbesitzer schließlich am 3. Februar 1910 in einer außerordentlichen Generalversammlung im Café Prückel zusammen. Karl Juhasz, der Obmann des Reichsverbandes, schlug bereits zu diesem Zeitpunkt ein Erklärerverbot vor, einer von vielen Vorschlägen zur Vermeidung des Schulverbots. In der *Kinematographischen Rundschau* vom 3. Februar 1910 steht diesbezüglich zu lesen:

„Infolge dieser Beschwerden [Beschwerden der Lehrerschaft, Anm. d. Verf.] hatte Obmann Juhasz mit Herrn Regierungsrat Marinovich eine längere Unterredung, in welcher vorerst, um schwere Maßregeln zu verhüten, der Gedanke angeregt wurde, die mündlichen Erklärungen überhaupt einzustellen, von den Beschreibungen auf den Programmen abzusehen und sich dagegen nur der Untertitel zu bedienen.“²¹¹

Doch nicht alle Mitglieder schienen von den vorgeschlagenen Maßnahmen begeistert zu sein, da sie der Meinung waren, dass die geltenden

²⁰⁸ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 100 (1910), S. 1.

²⁰⁹ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 35 (1910), S. 3.

²¹⁰ *Kinematographische Rundschau*, Nr.100 (1910), S. 1.

²¹¹ Ebenda.

Zensurvorschriften sowohl in moralischer als auch in pädagogischer Hinsicht streng genug wären. Außerdem gab es immer noch etliche Kinematographenbesitzer, die dem Reichsverband nicht beigetreten waren und den Aufforderungen des Verbandes somit nicht Folge leisten mussten, was den Erfolg der vorgeschlagenen Maßnahmen natürlich in Frage stellte.

Andererseits war es für viele Mitglieder unvorstellbar, auf Rezitatoren bzw. ihre mündlichen Erläuterungen zu verzichten. Genauso wenig sahen die meisten Kinematographenbesitzer die zensurierten Filmbeschreibungen als ausreichenden Ersatz für die Rezitatoren. Die Versammlung wurde schließlich ohne einen endgültigen Beschluss beendet. Jedoch trafen sich Obmann Juhasz und weitere Mitglieder des Verbandes noch am selben Tag mit Regierungsrat Marinovich, um noch einmal mit ihm Rücksprache zu halten. Nun kam es zum endgültigen Beschluss, die mündlichen Erklärungen zu verbieten und durch das (kommentarlose) Vorlesen von Zwischentiteln und Briefen zu ersetzen.²¹² Die Filmbeschreibungen auf den Programmen durften hingegen beibehalten werden, wenn sie nach der Zensur durch die Polizeibehörde in der *Kinematographischen Rundschau*, dem offiziellen Organ des Reichsverbandes, abgedruckt wurden. Regierungsrat Marinovich erklärte sich mit den Vorschlägen einverstanden und erließ schließlich eine Verordnung an den Verband. Bereits am 8. Februar 1910, fünf Tage nach der außerordentlichen Generalversammlung, ist im *Österreichischen Komet* Folgendes zu lesen:

„Die Wiener Polizeidirektion hat in der letzten Zeit die Verfügung getroffen, dass nur solche Bilder vorgeführt werden dürfen, die in den Fachblättern beschrieben wurden. Es darf also der eventuell verwendete ‚Erklärer‘ nicht den Inhalt der bildlich dargestellten Handlung hersagen, sondern es müssen jene Beschreibungen verteilt werden, die in der Fachpresse abgedruckt sind, daher die behördliche Zensur ohnehin passiert haben. Der Obmann des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer, Herr Juhasz, hat jedoch durchgesetzt, dass auch diese Verfügung insofern gemildert werde, als Untertitel und Briefe angesagt werden dürfen.“²¹³

Da schon bald Kritik an diesen intern getroffenen Bestimmungen laut wurde, riefen die *Kinematographische Rundschau* und der *Österreichische Komet* die Kinobesitzer zusätzlich dazu auf, vorsichtig zu sein und den Gegnern keine

²¹² Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 100 (1910), S. 3.

²¹³ *Österreichischer Komet*, Nr. 35 (1910), S. 3.

Angriffsflächen durch „unsittliche“ Programme bzw. Vorführungen zu bieten. Dennoch führten die Anordnungen bald zu einer Reihe von Reaktionen. Unter anderem forderte ein Leser, dass die Lehrer selbst die Erklärung der filmischen Bilder übernehmen und so den Filmen einen pädagogischen Wert geben sollten.²¹⁴ Die Begründung für den Einsatz von Lehrern als Rezitatoren scheint besonders interessant im Hinblick auf die vor kurzem in Österreich geführte Lehrerdebatte zu sein. Immerhin, so der Verfasser des Artikels, würden die Lehrer ohnehin über genügend freie Zeit verfügen, um der keineswegs anstrengenden Tätigkeit eines Rezitators nachgehen zu können.²¹⁵

Abgesehen davon wurden die selbst auferlegten Vorschriften des Reichsverbandes nicht von allen Mitgliedern befolgt, vor allem nicht von denen, die glaubten, dass die Erklärer unentbehrlich für ihr Geschäft wären. Auch in der zeitgenössischen Fachzeitschrift *Österreichischer Komet* wurden schon bald Zweifel laut. So wird in einem Artikel vom 10. März 1910 die Frage gestellt, ob die „von der Polizei vorgenommenen Zensurierung der Filmbesprechungen ein hinreichender Schutz dagegen [ist], dass hinterher nicht in den Theatern eine andere Handlung zum Bilde hergesagt wird.“²¹⁶ Das heißt, es konnte nur schwer überprüft werden, ob die zensurierten Texte auch tatsächlich „verteilt oder durch den ‚Erklärer‘ hergesagt“²¹⁷ wurden. Somit war man auch weiterhin auf die Anständigkeit und Gewissenhaftigkeit der Kinobesitzer angewiesen.²¹⁸

Die Maßnahmen gegen das drohende Schulverbot wurden also als „problematische Maßregeln“ gesehen, die nichts außer zusätzliche Kosten für die Behörden, die Filmfirmen, die Fachpresse und die Kinobesitzer verursachen würden.²¹⁹ Schließlich appelliert der Artikel noch einmal an den Anstand und die Gewissenhaftigkeit der Kinematographenbesitzer:

„Wir glauben, jeder Kinobesitzer wird im eigenen Interesse darnach trachten, jeden Anstand durch die Behörde hintanzuhalten. Wenn ihm zur Kenntnis gebracht wird, dass der ‚Erklärer‘ sich genau an das Bild zu halten hat und den Text in dezenter Form vortragen muss, dann wird es jeder im eigenen Interesse tun.“²²⁰

²¹⁴ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 36 (1910), S. 3.

²¹⁵ Vgl. Ebenda.

²¹⁶ *Österreichischer Komet*, Nr. 37 (1910), S. 3.

²¹⁷ Ebenda.

²¹⁸ Vgl. ebenda.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ Ebenda.

Einige Zeit später kamen Regierungsrat Marinovich und die Vertreter des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer erneut zusammen, um unter anderem über das selbst auferlegte Erklärerverbot zu sprechen, das anscheinend nur von einem Teil der Kinematographenbesitzer befolgt worden war. „Es hat sich nämlich gezeigt, daß in einigen Betrieben die Erklärer verboten wurden, während in anderen weiter erklärt werden konnte.“²²¹ Das Erklärerverbot war also zu diesem Zeitpunkt, Ende März, noch kein durchschlagender Erfolg und es fehlte diesbezüglich an einer einheitlichen und verpflichtenden Regelung. So ließen sich in den fachspezifischen Zeitschriften der Zeit immer noch Annoncen von Filmerklärern finden, die zum Beispiel damit warben, dass sie den Kinematographenbesitzern täglich ausverkaufte Vorstellungen liefern würden,²²² wenn man sie engagierte.

4. 2. 2. Der Erlass vom 3. Juni 1910 und seine Konsequenzen

Durch die anscheinend ständigen Verstöße gegen die Beschlüsse des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer wurde das Schulverbot am 3. Juni 1910 in Wien schließlich doch erlassen. Die Entscheidung des k.k. Bezirksschulrates der Stadt Wien wurde heftig in Frage gestellt, forderte man doch, dass die Schuldirektoren den Schulkindern den Besuch nur in denjenigen Kinematographentheatern erlauben sollten, die ausschließlich Kindervorstellungen anbieten würden. Das bedeutete, dass „der Besuch der Kinos den Schulkindern also nicht direkt verboten, sondern nur auf die Vorstellungen eingeschränkt [wurde], deren Programm von den Bezirksschulräten gebilligt worden war.“²²³ Diese Forderung führte aber nicht nur zu finanziellen, sondern auch zu rufschädigenden Konsequenzen. Denn zum einen hatten die Kinobesitzer jetzt große Umsatzeinbußen zu befürchten, da das Ausbleiben der Kinder in den meisten Fällen auch das Ausbleiben der Eltern bedeutete. Zum anderen musste befürchtet werden, dass das Verbot schädigend auf den gerade erst rehabilitierten Ruf der Branche wirkte. Daher wurde der Ernst der Lage sowie das weitere Vorgehen umgehend in einer

²²¹ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 108 (1910), S. 4.

²²² Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 112 (1910), S. 7.

²²³ Wickenhauser, Ida: *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918*. Wien: Diss., 1967. S. 29.

neuerlichen Versammlung des Verbandes diskutiert. Obmann Juhasz erläuterte einleitend den Grund, warum das Schulverbot letztendlich doch erlassen wurde:

„Wir wollten die Gefahr im Keime ersticken. Es hat nichts genützt, denn einige Herren Kollegen sind zur Polizei gelaufen und haben gesagt, ohne Erklärungen können sie nicht existieren, ihr Publikum versteht die Bilder nicht, und so hat man ihnen die Erlaubnis wieder erteilt. Die Folgen sind jetzt da, das Schulverbot ist erlassen.“²²⁴

Im Laufe der Versammlung wurden schließlich mehrere Vorschläge eingebracht, die auch das Kernproblem der Debatte lösen sollten, nämlich ob die Erklärer abgeschafft werden sollten oder nicht. Die Diskussion darüber macht klar, dass die Filmerklärer eine nicht unwesentliche Rolle in den Wiener Kinos der Stummfilmzeit spielten. So zeigt das in der *Kinematographischen Rundschau* veröffentlichte Protokoll²²⁵, dass viele Kinobesitzer nicht bereit waren, auf die Erklärer zu verzichten, da diese als notwendiger Bestandteil der Aufführungspraxis betrachtet wurden. Andererseits gab es sehr wohl auch Stimmen, die für die Abschaffung der Filmerklärer waren, um eine Aufhebung bzw. Milderung des Schulverbots zu erwirken. Denn einige Mitglieder des Verbandes waren der Meinung, dass man dem Wiener Bezirksschulrat und somit den Lehrern weitestmöglich entgegenkommen müsste, um dieses Ziel zu erreichen. Deshalb wurden sämtliche Vorschläge, wie das endgültige Erklärerverbot, von den Mitgliedern des Verbandes heftig diskutiert. Ein kurzer Ausschnitt aus dem Protokoll der Versammlung vom 6. Juli 1910 verdeutlicht die verschiedenen Positionen zum Thema Erklärerverbot:

„Zu Antrag II (Verbot der Erklärung der Bilder durch Rezipitoren) bemerkt Herr Greiner, er halte dafür, daß es für viele Bilder von Vorteil sei, wenn sie erklärt werden. Nur müsse der Erklärer die notwendigen Kenntnisse haben. Ein geschickter Erklärer könne vieles verschleiern, so daß das Schlechte für das Kind gar nicht zur Geltung komme. [...] Herr Juhasz entgegnete, daß ein Rezipitator durch seine den niedrigen Instinkten folgenden Erklärngen [sic!] das verderben können [sic!], was drei oder vier gute Rezipitoren durch ihre wissenschaftlichen Erklärungen im guten Sinne leisten. Der eine schlechte wird aber von unseren Gegnern herausgegriffen und festgenagelt. Und für den einen werden dann alle Kinobesitzer verantwortlich gemacht. Wir müssen wohl oder übel auf das Gute verzichten, um das Schlechte nicht durchgreifen zu lassen. [...]

²²⁴ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 122 (1910), S. 4.

²²⁵ Vgl. Ebenda, S. 2 – 6. [Protokoll der Versammlung vom 6. Juli 1910].

Herr Boppenwieser ist gegen das Verbot des Rezitierens. Draußen an der Peripherie der Stadt, wo der Bildungsgrad der Leute ein niedriger sei, sei es von eminenter Wichtigkeit, zum Beispiel mythologische Bilder, die sonst gar nicht verstanden würden, wissenschaftlich zu erklären. Tausende von Kindern werden in der Schule nicht lernen, was sie in einem guten Kino bei guter Erklärung lernen können. [...]²²⁶

Die Diskussion gipfelte also in der Frage, was ein guter und was ein schlechter Rezitator sei, und obwohl einige Mitglieder besonders die Vorzüge der Erklärer hervorhoben, wurde der Antrag auf Abschaffung der Rezipatoren schließlich von der Mehrheit angenommen. Denn immerhin waren die Erklärer und ihre „unsittlichen“ Nebenbemerkungen der Stein des Anstoßes gewesen, der die ganze Schulverbots-Debatte überhaupt ins Rollen gebracht hatte. Das betont auch der Obmann, Karl Juhasz, in seinem Plädoyer für die Abschaffung der Filmerkklärer. Denn man dürfe nicht vergessen, dass „das Schulverbot laut den bei der Polizei erliegenden Anzeigen hauptsächlich durch die Erklärungen hervorgerufen worden sei.“²²⁷

Das Verbot zu rezitieren und etliche andere Beschlüsse, wie zum Beispiel den Kindern den Eintritt in die Kinos nach acht Uhr abends zu verweigern, wurden dem Wiener Bürgermeister und Vorsitzenden des Wiener Bezirksschulrates Dr. Neumayer sowie den Bezirksschulräten selbst vorgelegt, mit der Bitte, das Schulverbot noch einmal zu überdenken. In dem Schreiben an den Bezirksschulrat²²⁸ wird noch einmal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der Einsatz von Rezipatoren zum Erklären der Filme endgültig verboten und „nur beherrschende Erklärungen durch den Besitzer selbst“²²⁹ zugelassen werden sollten.

Tatsächlich willigte der Wiener Bezirksschulrat ein paar Monate später ein²³⁰ und hob das Schulverbot am 15. Dezember 1910 durch einen neuerlichen Erlass auf. Als „Gegenleistung“ forderte der k.k. Bezirksschulrat natürlich die Einhaltung der Beschlüsse durch die Mitglieder des Reichsverbandes der

²²⁶ Ebenda, S. 6.

²²⁷ Ebenda.

²²⁸ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 124 (1910), S. 1f.

²²⁹ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 123 (1910), S. 3.

²³⁰ Ausschlaggebend war auch die Protestversammlung der Wiener Kinobesitzer am 3. Oktober 1910.

Kinematographenbesitzer. Für alle anderen Kinobesitzer würde weiterhin das Schulverbot gelten. Darum rief der Reichsverband all jene Kinematographenbesitzer, die noch nicht Mitglieder des Verbandes waren, dazu auf, dem Verband doch noch beizutreten. Außerdem wurden die bereits bestehenden Mitglieder dazu angehalten, sämtliche Verstöße gegen die Vereinbarungen sofort zu melden. Das bedeutete, dass es ab diesem Zeitpunkt, also Ende des Jahres 1910, Konsequenzen gegeben hätte, wenn man Rezipitoren beschäftigte. Einzig und allein das Vorlesen von Titeln, Zwischentiteln und Filmschriften war nun offiziell gestattet. Darüber hinausgehende Erklärungen galten hingegen als unzulässig – es sei denn, es wären pädagogisch wertvolle Ergänzungen notwendig gewesen. Diese hätten jedoch von den Kinobesitzern selbst gesprochen werden müssen.

4. 2. 3. Die Bedeutung des „Schulverbots“ von 1910

Die ganze Debatte rund um das Schulverbot von 1910 zeigt, dass die Filmerklärer ein wichtiger Bestandteil der Aufführungspraxis der Wiener Stummfilmzeit waren.²³¹ Auch wenn die drohende Abschaffung der Rezipitoren nicht der einzige Streitpunkt zwischen dem Reichsverband der Kinematographenbesitzer und dem Wiener Bezirksschulrat bzw. der Lehrerschaft war, so kann dies doch als eine der zentralen Diskussionsthemen bezeichnet werden. Denn immerhin waren die Beschwerden über die „unsittlichen“ Nebenbemerkungen der Filmerklärer einer der auslösenden Faktoren für den endgültigen Erlass des Schulverbots. Die Erläuterungen der Erklärer waren den Wiener Lehrern ohnehin schon länger ein Dorn im Auge gewesen, und so hatten sie sich schon vor dem Erlass vom 3. Juni 1910 „besonders gegen die Rolle des Erklärers im Kino“²³² starkgemacht. Dass der Verband sich schließlich trotz der anscheinend nicht unbedeutenden Rolle der Stummfilmerklärer doch gegen deren Einsatz entschied, kann somit schlicht als eine entgegenkommende Geste an die Wiener Lehrerschaft gewertet werden.

²³¹ Zumindest bis zum Jahr 1910.

²³² Ballhausen, Thomas und Paolo Caneppele, a. a. O., S. 12.

Obwohl die Aufhebung bzw. Abmilderung des Schulverbots und das damit einhergehende Erklärerverbot sicherlich als bedeutender Einschnitt in der Wiener Kinogeschichte gewertet werden kann, darf dennoch nicht vergessen werden, dass die Beschlüsse des Reichsverbandes anfänglich nicht für alle Kinematographenbesitzer gegolten hatten. Die Bestimmungen waren nur verbindlich für die Mitglieder des Verbandes. Das heißt, für all diejenigen Kinematographenbesitzer, die dem Verband noch nicht beigetreten waren²³³, war das Schulverbot immer noch aufrecht und die Vereinbarungen mit dem Bezirksschulrat somit nicht verpflichtend. Abgesehen davon hieß es in den neuen Bestimmungen auch, dass zwar keine Rezipitoren mehr beschäftigt werden durften, der Besitzer selbst aber das Recht hätte, belehrende Erklärungen hinzuzufügen. Außerdem war das Vorlesen von Titeln, Zwischentiteln und Filmschriften immer noch erlaubt. Letztendlich konnte der Erlass vom 15. Dezember 1910 also die Erklärerfrage doch nicht restlos lösen.

Trotzdem kann man aus heutiger Sicht sagen, dass das Schulverbot von 1910 bzw. dessen Aufhebung – zusammen mit einigen anderen, universellen Faktoren – zum Ende der Erklärer beigetragen hat. So bemerkt auch Werner Michael Schwarz in seiner Studie über die ersten drei Jahrzehnte der Wiener Kinolandschaft:

„Während die Erklärer durch die Proteste des k.k. Bezirksschulrates offensichtlich wegen zu deftiger Kommentare, und durch die Einführung der Zwischentitel bereits um 1910 aus den Wiener Kinos verschwunden waren, wuchs die Bedeutung der Musik, die im Zuge der Etablierung der Kinos zu einem wichtigen Qualitätskriterium wurde.“²³⁴

Darum kann man in der Wiener Kinogeschichte 1910 sicherlich als das (vorläufige) Ende des Einsatzes von Filmerklärern bezeichnen. Auch Michael Cowan bestätigt das in seinem Aufsatz über die Akustik des frühen Kinos im Prater und fügt in einer Fußnote hinzu: „Allerdings sollte der Erklärer noch einmal eine wichtige Rolle einnehmen, nämlich während des Krieges 1914 – 1918.“²³⁵

²³³ Laut Ida Wickenhauser traf das auf zwölf Kinos bzw. Kinobesitzer zu. Vgl. Wickenhauser, Ida, a. a. O., S. 32.

²³⁴ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 152.

²³⁵ Cowan, Michael, a. a. O., S. 261.

4. 2. 4. Die Entwicklung der folgenden Jahre

Das Erklärerverbot, das sich der Reichsverband der Kinematographenbesitzer Österreich zur Abwendung des Schulkinderverbots selbst auferlegt hatte und das vorerst nur für die Mitglieder des Verbandes galt, wurde durch die Aufnahme in die Erneuerungslizenzen schließlich doch zu einem allgemeingültigen Verbot. Im Archiv der Polizeidirektion Wien findet sich unter anderem eine Lizenz vom 6. Oktober 1910, die dem Inhaber des *Nestroykinos*²³⁶, Herrn Gustav Karpfen, ausgestellt wurde. Unter „Besondere Vorschriften“ finden sich folgende vom Lizenzinhaber zu erfüllende Bestimmung bzw. das Erklärerverbot wieder: „11. Titel, Untertitel, Filmschriften dürfen verlesen werden; andere Erklärungen sind unzulässig.“²³⁷ Bereits während der Debatte bezüglich der Abwendung bzw. Aufhebung des Schulverbots merkt einer der Kinobesitzer in der Versammlung des Reichsverbandes am 6. Juli 1910 an, dass das Verbot zu erklären bzw. zu rezitieren bereits in seine Lizenz aufgenommen worden war.²³⁸ Tatsächlich findet sich wenig später in der *Kinematographischen Rundschau* vom 13. Oktober 1910 folgender Eintrag, der die Aufnahme des Erklärerverbotes in die Erneuerungslizenzen bestätigt:

„**Neue Bestimmungen in den Wiener Lizenzen.** In den jetzt zur Ausgabe gelangten Erneuerungslizenzen befinden sich nachstehende Punkte: ‚Titel, Untertitel und Filmschriften dürfen verlesen werden; andere Erklärungen sind unzulässig.‘ [...]“²³⁹

Auch in den Folgejahren bis 1914 findet sich das Erklärerverbot in den (Erneuerungs-)Lizenzen in den verschiedensten Formulierungen wieder. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das Jahr 1912, in dem es in Österreich zur ersten gesetzlichen Regelung des Kinowesens kam. An der sogenannten „Enquete“ von 1912 nahmen sowohl die wichtigsten Vertreter als auch die Gegner des Kinos teil und diskutierten darüber, was in einem

²³⁶ Das *Nestroykino* befand sich in der Praterstraße 34 im 2. Bezirk und wurde bereits 1905 gegründet. Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 188. [Bei der hier zitierten Lizenz dürfte es sich um eine Erneuerungslizenz handeln, da Gustav Karpfen bereits ab 1908 Lizenzinhaber war.]

²³⁷ BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Lizenz an Herrn Gustav Karpfen vom 6. Oktober 1910*, Broschüre, S. II.

²³⁸ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 122 (1910), S. 6.

²³⁹ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 136 (1910), S. 4.

„Kinogesetz“²⁴⁰ alles enthalten sein sollte. Bis zu diesem Zeitpunkt war das Kinowesen nämlich noch durch veraltete und vor allem nicht kinospezifische Gesetze²⁴¹ geregelt, was die Kinobranche natürlich als unhaltbaren Zustand empfand.

Trotz der extrem konträren Positionen der Enquete-Teilnehmer kam es dann schließlich am 18. September 1912 durch das Ministerium des Inneren zur Verordnung Nr. 191 „betreffend die Veranstaltung öffentlicher Schaustellung mittels eines Kinematographen“²⁴², die am 1. Jänner 1913 in Kraft treten sollte. Doch die neue Verordnung fand bei den Kinobesitzern nur wenig Anklang, da sie – wie schon das Schulverbot zwei Jahre zuvor – aufgrund etlicher Einschränkungen zu enormen wirtschaftlichen Einbußen geführt hätte.

Für diese Arbeit ist die Verordnung von 1912/13 aber vor allem deshalb spannend, weil die Erklärer darin nicht bzw. nicht explizit erwähnt werden. Wurde die „Erklärerfrage“ 1912 vielleicht schon als gelöst betrachtet? Darauf würden auch die, nunmehr standardisierten, Lizenzen²⁴³ aus dem Jahr 1912 hinweisen, die nicht nur einen Abdruck der neuen Verordnung, sondern auch der „Besonderen Vorschriften“, die schon zwei Jahre zuvor Eingang in die Lizenzen gefunden hatten, enthielten. In einer noch erhaltenen Vorlage der k.k. Polizeidirektion Wien heißt es:

„9. Erklärungen der Bilder, sowie Rezitationen sind unzulässig und [es] dürfen nur die behördlich genehmigten Titel, Untertitel und Filmschriften zur Vorlesung gelangen.“²⁴⁴

²⁴⁰ Das erste richtige Kinogesetz trat erst 1926 in Kraft. Das „Kinogesetz“ von 1912 ist juristisch gesehen hingegen nur eine Verordnung. Vgl. Vögl, Klaus Christian: „90 Jahre Kino – Wiener Kinogeschichte im Zeitraffer“. In: *90 Jahre Kino in Wien: 1896 – 1986. Vergangenheit mit Zukunft*. Hg. v. Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter. Wien [u.a.]: Verl. Jugend und Volk, 1986. S. 14.

²⁴¹ Das Kinowesen wurde bis 1912 vor allem durch das Hofkanzleidekret von 1836 („Schausteller- und Vagabundengesetz“), ein Theatergesetz aus dem Jahre 1850 und einen kaiserlichen Statthaltereierlass von 1851 geregelt. Vgl. Ballhausen, Thomas und Paolo Caneppele, a. a. O., 2005. S. 9.

²⁴² BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Verordnung Nr. 191 vom 18. September 1912*, Anmerkung der BPDW.

²⁴³ In einem Rundschreiben vom 8. Jänner 1913 von der k.k. niederösterreichischen Statthalterei an die k.k. Polizeidirektion Wien wird darauf hingewiesen, dass ab sofort Musterformulare für Lizenzen – unter Berücksichtigung der „Besonderen Vorschriften“ – verwendet werden sollten. Vgl. BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Rundschrift der k.k. niederösterreichischen Statthalterei an die k.k. Polizeidirektion Wien bezüglich der Einführung einheitlicher Formulare für Kinolizenzen vom 8. Jänner 1912*, Abschrift.

²⁴⁴ BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Verordnung Nr. 191 vom 18. September 1912*, Broschüre, S. II.

Das erinnert natürlich stark an die neuen Bestimmungen für die Lizenzen von 1910, die zwei Jahre später offensichtlich in leicht veränderter Form übernommen wurden.

Dass diese Bestimmungen jedoch nicht immer eingehalten bzw. aufgrund der zunehmend schlechten Wirtschaftslage von den Kinobesitzern missachtet wurden, zeigen gleich mehrere Mitteilungen in der *Kinematographischen Rundschau*. So ruft zum Beispiel Karl Juhasz 1912 in einem Artikel die Kinobesitzer dazu auf, dass sie sich, um ihrer selbst willen und zum Schutze der Kinobranche, an die behördlichen Vorschriften halten mögen. Immer noch komme es zu Anzeigen, weil Kinobesitzer sich nicht an die Bestimmung, die mit dem Bezirksschulrat vereinbart wurden, hielten. Aber nur durch die strikte Einhaltung der Auflagen könne man den Gegnern die Angriffsflächen entziehen.²⁴⁵

Im selben Jahr beschwert man sich in der Fachzeitschrift auch darüber, dass es trotz Erklärerverbot unerlaubterweise zu Rezitationen in der *Urania* komme. Zwar sei es klar, dass „wissenschaftliche“ Filme weiterhin von erläuternden Vorträgen begleitet werden müssten, aber das erkläre nicht, warum in der *Urania* eine „Humoreske“ durch Erläuterungen ergänzt werden müsse. In der Kritik des Programms heißt es:

„9. Humoreske. Ein komischer Film, welcher auch ‚erklärt‘ wurde, allerdings war diese ‚Erklärung‘ nicht auf dem Programm abgedruckt. (In den Kinos sind bekanntlich Rezitationen verboten. Anm. d. Red.)“²⁴⁶

Das zeigt, dass Erklärer nicht nur „auf dem Papier“ verboten waren, sondern auch tatsächlich als etwas Verbotenes wahrgenommen wurden. Deshalb wurde der Einsatz eines Erklärers zur erläuternden Begleitung eines unterhaltenden Films in der *Urania* als Frechheit empfunden. Immerhin wurden dadurch die für die gesamte Kinobranche geltenden Regeln verletzt.

Doch noch hatten dieser und andere Verstöße keine größeren Auswirkungen. Noch 1914 kam es zu Verstößen gegen das Erklärerverbot, wie im Protokoll der Ausschusssitzung des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Österreich vom 8. März 1914 nachzulesen ist:

²⁴⁵ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 217 (1912), S. 6 – 10.

²⁴⁶ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 222 (1912), S. 13.

„Bezüglich kinematographischer Vorführungen der Frau M. Gnad mit Rezitation wird beschlossen, durch Dr. Langfelder bei der Polizeidirektion einzuschreiten.“²⁴⁷

Auch ärgerte man sich in der Branche weiterhin über diejenigen Kinobesitzer, die unter dem Deckmantel der „wissenschaftlichen“ bzw. pädagogischen Filmbegleitung die geltenden Bestimmungen immer wieder umgingen. Denn auch wenn sich manche Kinos als „wissenschaftliche Kinematographentheater“ bezeichneten, kam es vor, dass sie dieselben unterhaltenden Filme zeigten wie all die anderen Kinos, die keine Rezipitoren einsetzen durften.

Deshalb steigerte sich die Situation 1914 dann so weit, dass die Wiener Polizeidirektion sich veranlasst sah, eine offizielle Verfügung gegen den Einsatz von Rezipitoren im Kino zu erlassen: „1914 wurde [...] in einer polizeilichen Verfügung doch noch ausdrücklich fixiert, was die Kinoverordnung [von 1912, Anm. d. Verf.] implizit ließ: Die Vorführung im *Innenraum des Kinos* dürfe durch keinerlei ‚Deklamationen‘ gestört werden; es habe Stille zu herrschen.“²⁴⁸ Stein des Anstoßes war, laut der *Kinematographischen Rundschau*²⁴⁹, das *Kosmostheater* im 7. Bezirk²⁵⁰, das es seit Jänner 1914 gab und dessen Lizenz bzw. Konzession für den Volksbildungsverein *Wiener Kosmos*, einen „Klub für wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie“, ausgestellt war:²⁵¹

„Dabei bringt wieder das ‚Kosmostheater‘ nicht nur Filmbilder, es genießt den Vorzug, Vorträge veranstalten zu dürfen und sich ‚Theater für wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie‘ nennen zu dürfen. Daß unter dieser Aufschrift wiederholt Films angekündigt werden, die weder mit Kunst in der Kinematographie noch mit der Wissenschaft etwas zu tun haben, sei nebenbei bemerkt [...]“²⁵²

Noch in derselben Ausgabe kann man im Protokoll des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer vom 24. März 1914 lesen, dass der Verband den Beschluss gefasst hat, „gegen das Rezipitieren im ‚Kinotheater‘ Stellung zu

²⁴⁷ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 313 (1914), S. 16.

²⁴⁸ Müller, Sabine: „Stillgestellter Stimmzauber. Der Kino-Rekommandeur zwischen Kaiserwurstel und Gloriphon“, a. a. O., S. 185. [Zitiert nach der *Kinematographischen Rundschau*, Nr. 319 (1914), S. 3.]

²⁴⁹ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 316 (1914), S. 2.

²⁵⁰ Das *Kosmostheater* bzw. das *Kosmos Kino* befand sich in der Siebensterngasse 42 [26].

²⁵¹ Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 228.

²⁵² *Kinematographische Rundschau*, Nr. 316 (1914), S. 2.

nehmen, eventuell zu verlangen, daß die gleichen Rechte auch allen anderen Kinotheatern eingeräumt werden.“²⁵³

Am 19. April 1914 berichtet die *Kinematographische Rundschau* dann voll Freude, dass die Polizeidirektion auch in wissenschaftlichen bzw. künstlerischen Kinos die Rezitationen verboten hat:

„Seitens der Wiener Polizeidirektion wurde einem Wiener Kinotheater, das sich als Theater für wissenschaftliche und künstlerische Kinematographie deklariert, im allgemeinen aber natürlich auch die gleichen Programme zur Vorführung bringt, die in anderen Kinematographentheatern für gewöhnlich vorgeführt werden, die Abhaltung von Vorträgen während der kinematographischen Vorführungen untersagt. Diese Verfügung der Wiener Polizeidirektion entspricht vollständig den Vorschriften, welche ausdrücklich besagen, daß Rezitationen im Kinotheater unzulässig sind und nur die behördlich genehmigten Titel, Untertitel und Filmschriften zur Verlesung gelangen dürfen.“²⁵⁴

Weiters hofft die Fachzeitschrift, dass diese Verordnung aufrecht bleibt. Denn andernfalls wäre es den anderen Kinobesitzern gegenüber nicht fair, die keine Rezitationen in ihre Vorführungen einbauen dürfen. So könnte

„[...] folgerichtig auch allen anderen Kinematographenunternehmungen Oesterreichs die Abhaltung solcher Vorträge schwerlich verweigert werden [...]. Entweder werden die besonderen Vorschriften, welche sich in jeder Lizenzurkunde finden eingehalten oder nicht. Werden sie nicht eingehalten, dann ist ja gar kein Grund vorhanden, anderen Kinematographentheatern die Abhaltung von Vorträgen zu verbieten, die einzelnen Kinos gestattet sind.“²⁵⁵

Danach folgt ein genereller Warnruf an alle Kinematographenbesitzer, aufgrund der wirtschaftlich schlechten Zeiten nicht auf „alte Methoden“, wie die nun endgültig verbotenen Live-Rezitationen, zurückzugreifen. Schließlich würde es außer Ärger ohnehin nichts bringen, da sich die Zeiten grundlegend geändert hätten. Denn zum einen bevorzugten die Zuschauer nun die stille Rezeption der Filme und zum anderen hätte sich das Kino endgültig von den Jahrmarktsmethoden gelöst. Das heißt, die Verwendung von Erklärern würde die hart erkämpfte positive öffentliche Wahrnehmung wieder zerstören sowie

²⁵³ Ebenda, S. 16.

²⁵⁴ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 319 (1914), S. 2.

²⁵⁵ Ebenda.

die Mittelschicht, das nunmehr bevorzugte Publikum, wieder aus den Kinos vertreiben. Abgesehen davon würde die unerlaubte Wiedereinführung von Rezitatoren bloß einen neuerlichen Konkurrenzkampf auslösen, da es alle Kinobesitzer zwingen würde, wieder einen Rezitator zu beschäftigen. Jeder würde versuchen, die besten Leute zu engagieren, auch wenn die Kosten dafür weit über die Einnahmen der jeweiligen Kinos hinausgingen. Das wiederum hätte einen starken Differenzierungsprozess zur Folge, indem es auch bei den Kinos zu einem Unterschied zwischen Provinz- und Stadt„theatern“ kommen würde, so wie es eben bei „normalen“ Theatern schon von jeher der Fall gewesen sei.²⁵⁶ Somit wäre dann der angebliche Vorzug des Kinos, nämlich überall das Gleiche zu bieten, schließlich ruiniert.

Aus diesen Gründen war die *Kinematographische Rundschau* gegen die Wiedereinführung der Filmerklärer, auch wenn man darauf hinwies, dass ein diesbezügliches Verbot für alle zu gelten habe und keine Ausnahmen erlauben dürfe:

„Von diesem Gesichtspunkte ausgehend [Probleme im Falle einer Wiedereinführung, Anm. d. Verf.], halten wir es für unzweckmäßig, wenn das gesprochene Wort im Kino zur Geltung käme. Nichtsdestoweniger müssen wir aber andererseits auf dem Standpunkte stehen, daß, wenn es einem Kinotheater gestattet wird, Vorträge zu veranstalten, das allen anderen auch gestattet werden muss. Werden nur einzelne Unternehmungen, die vielleicht unter einer Flagge segeln, die zu führen sie nicht das Recht haben, solche Begünstigungen erteilt, so könnten dadurch die anderen, die doch sicherlich für sich das gleiche Recht des Titels einer Bildungs- und Unterhaltungsstätte in Anspruch nehmen dürfen, mehr oder weniger geschädigt werden. Wir hoffen aber, daß ein für allemal der Vortrag, respektive die Rezitation dem Kino ferngehalten bleibt, daß gerade in dieser Beziehung mit Hilfe der Behörde das Kinotheater seinem eigentlichen Zwecke nicht entfremdet werden wird.“²⁵⁷

Das anfängliche Bedauern über das Erklärerverbot, das noch 1910 und 1911 in den Kino-Debatten der zeitgenössischen Fachzeitschriften gut erkennbar ist, schlägt also 1914 endgültig zu breiter Zustimmung um. Da man nun der Stille den Vorzug gab, wurden die Erklärer als störend empfunden.

²⁵⁶ Dazu ist zu sagen, dass das sicherlich auch bei den Kinos bereits zuvor der Fall gewesen sein dürfte. Denn die Qualität der „Kinotheater“ wurde schon bald anhand der Programmwahl und der Ausstattung gemessen. Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 113 – 116 und S. 138 – 155.

²⁵⁷ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 319 (1914), S. 4.

Denn die Filme kamen jetzt ohne externe Hilfsmittel aus bzw. konnten auch ohne die Live-Rezitationen der Erklärer verstanden werden. Das heißt, der eigentliche Zweck des Kinos, also die Vorführung von Filmen, sollte nicht durch die gesprochenen Erläuterungen der Erklärer gestört werden.

Schließlich wird das Verbot durchgesetzt und dem *Kosmostheater* das Abhalten von Vorträgen durch die Wiener Polizeidirektion untersagt. In der *Kinematographischen Rundschau* steht dazu Folgendes zu lesen:

„Es wird mitgeteilt, daß dem ‚Kosmostheater‘ auf Einschreiten des Reichsverbandes das Abhalten von Vorträgen zu Filmvorführungen seitens der Polizeidirektion untersagt wurde. Der Ausschuss [des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Österreich, Anm. d. Verf.] begrüßt diese Entscheidung, die sich vollständig den besonderen Bestimmungen der österreichischen Lizenzurkunden anschließt, mit besonderer Genugtuung.“²⁵⁸

Das zeigt nicht nur, dass der Reichsverband sein Anliegen durchsetzen konnte, sondern ist auch ein Hinweis darauf, dass die besonderen Bestimmungen in den Lizenzen – zumindest 1914²⁵⁹ – für alle österreichischen Kinobesitzer galten und nicht mehr nur für Wien von Bedeutung waren. Außerdem scheint der Zweck der Verfügung die Bestärkung der „Besonderen Vorschriften“ gewesen zu sein.

Abschließend lässt sich also sagen, dass in Wien im Zusammenhang mit dem Ende der Stummfilmerklärer zwei Jahreszahlen von Bedeutung waren, nämlich 1910 und 1914. Denn während 1910 das „Aus“ für die Filmerklärer in den meisten Kinos bedeutet hatte, führten die Ereignisse im Jahr 1914 zum endgültigen und vor allem allgemeingültigen Ende der Rezipitoren. Immerhin brachte die Verfügung für das *Kosmostheater* nicht nur eine abermalige Erklärer-Debatte, sondern konnte auch ein Exempel statuieren. Ab nun wurden keine Abweichungen von den gesetzlichen Bestimmungen mehr toleriert, die Erklärer waren ab jetzt für alle Kinobesitzer in Wien und, wie es scheint, auch in ganz Österreich ein für alle Mal verboten.

²⁵⁸ Ebenda, S. 18.

²⁵⁹ Wahrscheinlich aber schon seit 1912, also dem Jahr, in dem die erste gesetzliche Regelung der Kinobranche zu Stande kam.

Das heißt, im Zeitraum zwischen 1910 und 1914 wurden die Erklärer in Wien abgeschafft,²⁶⁰ womit der Übergang von der leichten Unterhaltung des Jahrmarktskinos zu einem Erzählkino, das ernst genommen werden wollte, erfolgreich vollzogen wurde. Doch auch wenn dies auf Kosten der Erklärer geschah, hätten, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die verschiedensten universellen Faktoren über kurz oder lang ohnehin zum Ende der Erklärer geführt.

4. 3. Universelle Faktoren

4. 3. 1. Der ausschließliche Einsatz von Zwischentiteln

Ohne Frage hatte die Aufhebung des Schulkinderverbots von 1910 bedeutende Konsequenzen für die Wiener Kinobetriebe. Die selbst auferlegten Bestimmungen des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer verlangten von den Wiener Kinobesitzern immerhin, keine Rezipitoren mehr zu beschäftigen und sich stattdessen auf die im Film eingefügten Zwischentitel sowie auf die käuflich erwerbbaeren Filmbeschreibungen zu verlassen. In der *Kinematographischen Rundschau* vom 23. Juli 1911 wurden den Kinobesitzern die Betriebsbedingungen noch einmal in Erinnerung gebracht. Unter anderem wird daran erinnert, dass das Verlesen von Titeln, Zwischentiteln und Filmschriften gestattet sei, jedoch jegliche weiteren Erklärungen sowie die Verwendung von Rezipitoren nicht zulässig seien.²⁶¹ Denn schließlich war das Erklärerverbot bereits seit Oktober 1910 in die Erneuerungslizenzen für die (Wiener) Kinematographenbesitzer aufgenommen worden.²⁶² Abgesehen von diesem Verbot verlangten die Anordnungen der Polizei auch, dass die Filme nur mit geprüften und genehmigten Titeln, Zwischentiteln und Filmschriften vorgeführt wurden. Änderungen mussten sogar beim Polizei-Kommissariat des Betriebsortes oder bei der Polizeidirektion gemeldet werden.²⁶³

²⁶⁰ Wenn man von ihrer kurzen „Wiederkehr“ während des Ersten Weltkrieges absieht. Siehe: Abschnitt 4. 2. 3.

²⁶¹ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 176 (1911), S. 3.

²⁶² Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 136 (1910), S. 4.

²⁶³ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 176 (1911), S. 2.

Diese Vorschrift findet sich auch in den Lizenzen von 1912 unter „Besondere Vorschriften“ wieder: „10. Die beabsichtigte Änderung eines Filmtitels oder Untertitels²⁶⁴ oder die Beifügung eines Zusatzes zu denselben ist zwecks Genehmigung anher anzuzeigen.“²⁶⁵

Auch der *Österreichische Komet* berichtet in einem Artikel vom 24. Juli 1911 davon, dass kaum mehr Rezitatoren beschäftigt wurden und die Kinobesitzer sich nun ausschließlich auf die Zwischentitel und Filmschriften verlassen würden:

„In manchen mitunter sogar größeren Kinematographentheatern wird kein Rezitator mehr beschäftigt, entgegen deren früheren Betriebe. Man lässt daselbst die in den Intervallen auf der Projektionsfläche erscheinenden Briefe und Titelüberschriften sprechen.“²⁶⁶

Der Artikel spricht aber auch die mit dem Erklärerverbot verbundenen Probleme an. Denn die Filmerklärer, so der Artikel, seien alles andere als verzichtbar, vor allem für den Teil des Publikums, der nicht lesen konnte.²⁶⁷ Der ausschließliche Einsatz der Zwischentitel und Filmschriften zur Erläuterung der Handlung mache die Filmvorführungen aber zu reinen „Lesestücken“, wie der *Österreichische Komet* ironisch bemerkte.²⁶⁸ Auch die für einige Heller an der Kassa oder bei den Billeteuren erhältlichen Filmbeschreibungen, Vorläufer heutiger Filmprogramme²⁶⁹, die die Handlung ausführlich erläutern sollten, mussten gelesen werden.²⁷⁰ Kurz gesagt, war es bequemer, dem Vortrag eines Rezitators zu lauschen, als sich durch die Erläuterungen der Zwischentitel und der Filmbeschreibungen zu quälen. Das heißt, es gab durchaus Menschen, die sich – auch wenn sie des Lesens mächtig waren – den Weiterbestand der Erklärer gewünscht hätten.

²⁶⁴ Der Begriff *Untertitel* ist hier mit Zwischentitel gleichzusetzen. Vgl. Dupré La Tour, Claire, a. a. O., S. 326f.: „As a term, intertitle appeared in the early 1930ties to differentiate the practice from the then new process of subtitling [...]. The term in currency during the silent era itself were mainly ‚title‘ and ‚sub-title‘ [...].“

²⁶⁵ BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Verordnung Nr. 191 vom 18. September 1912*, Broschüre, S. III.

²⁶⁶ *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 5.

²⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 5f.; Vgl. Wickenhauser, Ida, a. a. O., S. 95.

²⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 6.

²⁶⁹ Vgl. Pauer, Florian, a. a. O., S. 101.

²⁷⁰ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 5.

Doch nicht nur in Wien wurden die Erklärer nach und nach durch die Erläuterungen der Zwischentitel ersetzt. Denn bereits um 1910 wurde der Einsatz von Zwischentiteln zur Norm, was die Verwendung der Erklärer auch in anderen Teilen der Welt früher oder später überflüssig machte: „By 1910, they came into general use and during the following decade became the norm in the industry.“²⁷¹ Spannend dabei ist jedoch, dass der Ersatz der Erklärer durch die Zwischentitel die Kritikpunkte der Öffentlichkeit nicht entkräften konnte.²⁷² Immerhin waren Zwischentitel ebenso fehlerhaft und dadurch störend wie die Filmerklärer: „Viel Tinte ist schon verschrieben worden über falsche Titel, schlecht übersetzte, unnötige, unverständliche [oder] störende Zwischentitel [...]“.²⁷³ Vor allem die sprachliche Form wird in den zeitgenössischen Fachzeitschriften immer wieder diskutiert, da es in dieser Hinsicht zu den häufigsten Fehlern kam:

„Sehr wünschenswert und den Interessen der schulpflichtigen Jugend nur ganz entsprechend wäre es, wenn die Untertitel und die zwischen die Einzelbilder eines Films eingeschobenen Legenden, die in Form von Briefen oder Erklärungen den Fortgang und das bessere Verständnis der Handlung vermitteln sollen, nicht bloß sachlich einwandfrei, sondern auch in Bezug auf Grammatik, Syntax, Stil und Orthographie in vollkommen korrektem Deutsch verfaßt wären. Es ist geradezu unglaublich, wie in diesen Dingen die deutsche Sprache mißhandelt wird.“²⁷⁴

Auch 1912 ist das Problem mit den Zwischentiteln noch Thema. In einem Artikel namens „Die Titelorthographie“ beschwert man sich darüber, dass vor allem die Titel fremder Filme oft haarsträubende Fehler aufweisen, die auf die Übersetzung durch unqualifiziertes Personal zurückzuführen seien. Die vor allem aus Frankreich und Italien importierten Filme würden mit Texten geliefert werden, die „in einem ebenso furchtbaren Deutsch als in einer haarsträubenden Orthographie“²⁷⁵ geschrieben wären.

Aber nicht nur die sprachliche Gestaltung, sondern auch der Inhalt der Zwischentitel führte zu Diskussionen. Häufig war er genauso „unsittlich“ wie die Erklärungen der Rezipienten – auch wenn man durch Umformulierungen und

²⁷¹ Dupré La Tour, Claire, a. a. O., S. 326.

²⁷² Ebenda, S. 326 und S. 328.

²⁷³ *Österreichischer Komet*, Nr. 181 (1913), S. 5.

²⁷⁴ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 184 (1911), S. 3. [Von Regierungsrat Josef Gugler.]

²⁷⁵ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 216 (1912), S. 17.

doppeldeutige Phrasen 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.“²⁷⁶

Was aber nach 1910 hauptsächlich zu Beschwerden führte, war die Länge der Zwischentitel und die Häufigkeit ihres Erscheinens. Immerhin bedeuteten sie jedes Mal eine Unterbrechung des Films, was natürlich dem Fortgang der Handlung nicht zuträglich war. Daher forderte man Folgendes: „fort mit den überflüssigen Titeln, die nicht zum Verständnis der Handlung dienen.“²⁷⁷ Abgesehen davon sollten die Zwischentitel so kurz und einfach wie möglich formuliert sein und sich an das „Filmsujet“ anpassen. Auf jeden Fall sollte die Würde des Films nicht durch unpassende bzw. „vulgäre“ Formulierungen verletzt werden. Außerdem sei es ratsam, Zwischentitel in der Gegenwartsform zu formulieren, da ihre Aufgabe darin bestand, das momentane Geschehen auf der Leinwand wiederzugeben.

Im Grunde wurde von den Zwischentiteln also dasselbe verlangt wie von den Erklärern. Sie sollten nicht nur die Handlung des Films kurz und verständlich erläutern, sondern sich auch an die Gegebenheiten – in diesem Fall an das „Genre“ des jeweiligen Films – anpassen und darauf achten, inhaltlich und sprachlich fehlerfrei zu sein, um so auch einen pädagogischen Wert zu besitzen. Doch wie schon die Erklärer konnten auch die Zwischentitel die Forderungen nur selten erfüllen und wurden daher vor allem ihrer Fehlerhaftigkeit wegen kritisiert. Darum wurden sie letztendlich mehr als Notbehelf und weniger als notwendige Ergänzung des Films verstanden.²⁷⁸

Auch wenn die Zwischentitel kritisiert und bloß als Notlösung empfunden wurden, hat man sich aber unter anderem auch deshalb für ihren vermehrten Einsatz entschieden, da sie kontrollierbarer waren als die Rezipienten. Die Filmproduzenten konnten sich sicher sein, dass der von ihnen intendierte Inhalt durch die Zwischentitel genau wiedergegeben und nicht, wie bei den Live-Interpretationen der Erklärer, verändert wurde. Abgesehen davon konnte man

²⁷⁶ *Österreichischer Komet*, Nr. 181 (1913), S. 6.

²⁷⁷ Ebenda, S. 5.

²⁷⁸ Vgl. Gesek, Ludwig, a. a. O., S. 47; Siehe auch: *Österreichischer Komet*, Nr. 293 (1915), S. 4: „Der Zwischentitel ist ein Notbehelf.“

die Filme so auch teurer verkaufen, da sie durch den vermehrten Einsatz von Zwischentiteln länger wurden. Gleichzeitig konnte man aber auch den um einiges teureren „Positiv-Film“ sparen.²⁷⁹

André Gaudreault bringt es auf den Punkt, indem er schreibt, dass sich die Filmindustrie letztendlich zwischen zwei „Übeln“ 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 (sold by the meter or foot) 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.“²⁸⁰

Man entschied sich schließlich für das (angeblich) „geringere Übel“, die Zwischentitel, die jedoch nur wenige Jahre später selbst durch eine verständlichere Erzähltechnik und letztendlich auch durch den Ton ersetzt werden sollten. Bereits 1913 galten Filme ohne Zwischentitel aber als wahre Kunstwerke: „Man sagt allgemein, ein wirklich guter Film bedarf keiner Zwischentitel, allein, wo gibt es einen solchen?“²⁸¹ Doch vereinzelt gab es solche Filme in Österreich bereits Anfang der 1910er Jahre.²⁸² Zum Beispiel berichtet der *Österreichische Komet* am 5. Juli 1913 stolz von der mit Spannung erwarteten Verfilmung des *Fremden Mädchens* von Hugo von Hofmannsthal, die gänzlich ohne „erklärende Titelbilder“ auskommen würde.²⁸³ Tatsächlich sollte es aber noch einige Jahre dauern bis man generell auf die Verwendung von Zwischentitel verzichten konnte.²⁸⁴

Auch wenn die Zwischentitel letztendlich selbst ersetzt wurden, darf man ihren Einfluss auf die Entwicklung des Films nicht unterschätzen: „[...] their importance cannot be denied, for intertitles contributed decisively to the emergence of editing, the autonomy of film narrative independent of a lecturer, and even the development of the feature fiction film.“²⁸⁵

²⁷⁹ *Österreichischer Komet*, Nr. 181 (1913), S. 5.

²⁸⁰ Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 380.

²⁸¹ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 181 (1913), S. 5.

²⁸² Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 164 (1913), S. 27.

²⁸³ Vgl. ebenda.

²⁸⁴ Vgl. Kramer, Thomas und Martin Prucha, a. a. O., S. 65.

²⁸⁵ Dupré La Tour, Claire, a. a. O., S. 326. [Die Formatierung wurde nicht übernommen.]

Fest steht daher jedenfalls, dass einer der Gründe für das Ende der Filmerklärer nicht der Ton, sondern hauptsächlich der vermehrte Einsatz von Zwischentiteln war.²⁸⁶ Man könnte also durchaus von der Ironie des Schicksals sprechen, dass durch die Abschaffung der Erklärer die Kritik in Bezug auf das Kino nicht verstummte. Immerhin konnten die Zwischentitel genauso fehlerhaft und doppeldeutig sein wie die Vorträge der Erklärer. Deshalb konnten auch sie den zeitgenössischen Ansprüchen nicht Genüge tun.

Trotzdem wurden die Zwischentitel noch bis in die 1920er Jahre verwendet und überlebten die Erklärer damit um fast zwei Jahrzehnte.

4. 3. 2. Entwicklung und Verbesserung filmspezifischer Ausdrucksmittel

Nicht nur der vermehrte Einsatz von Zwischentiteln führte zum Ende der Erklärer, auch die Entwicklung entsprechender (stumm)filmeigener Ausdrucksweisen machte die Verwendung von Rezitatoren allmählich überflüssig. Wie bereits im dritten Kapitel²⁸⁷ gezeigt wurde, war der Einsatz von Erklärern vor allem vor 1910 notwendig, da die Filme aufgrund einer fehlenden bzw. nur schwach entwickelten „Filmsprache“ oft nur schwer verständlich waren. Die verbalen Erläuterungen der Rezitatoren halfen daher dem Publikum, narrative Zusammenhänge zwischen den einzelnen Einstellungen herzustellen, Details wahrzunehmen und mit Hilfe zusätzlicher Informationen die Vorgänge auf der Leinwand auch zu interpretieren. Doch schon bald²⁸⁸ wurden diese Informationen „ins Filmmaterial aufgenommen, entweder in Form von Zwischentiteln oder als narrative Verfahren, die mit der filmischen Erzählung untrennbar verbunden“²⁸⁹ waren. Da man die erforderlichen Hinweise zum Verständnis der Erzählung nun in den Film integrierte, war die Filmhandlung auch ohne filmexterne Erläuterungen verständlich.

²⁸⁶ Eine Ausnahme bilden die Filmerklärer Japans. Die sogenannten *benshi* oder *katsuben* haben die Einführung des Tons in Japan sogar verzögert. Vgl. Anderson, J. L., a. a. O., S. 290 – 295.

²⁸⁷ Siehe: Abschnitt 3. 1. 1.

²⁸⁸ Ab zirka 1906. Vgl. Bordwell, David und Kristin Thompson, a. a. O., S. 46.

²⁸⁹ Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 88.

Der Erklärer wurde daher im Zuge der Entwicklung vom Attraktions- hin zum Erzählkino überflüssig. Denn anstelle der verbalen Erläuterungen wurde nun mit Montage und verschiedenen Einstellungsgrößen gearbeitet:

„Its [die Erläuterungen der Erklärer, Anm. d. Verf.] decline then coincides with the development of narrative processes (script, editing, insert titles) that will replace the attraction’s presenter and announcer. Suspense, one of D.W. Griffith’s favorite figures, is in fact based on a speech substitution: while he [der Erklärer] 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.“²⁹⁰

Auch in einem Artikel im *Österreichischen Komet* von 1916²⁹¹, der sich retrospektiv mit dem Ende der Filmerkärer beschäftigt, nennt der Verfasser die Entwicklung der filmeigenen Erzähltechniken als einen der Gründe, warum die Erklärer schließlich nicht mehr gebraucht wurden. Denn der unlogische Aufbau und die „rätselhafte“ Zusammenstellung der einzelnen Einstellungen²⁹² wurde schließlich durch einen „logische(n) Aufbau des Stückes und der Handlung“²⁹³ ersetzt, wodurch der Erklärer seine frühere Bedeutung verlor. Denn jetzt konnte die Handlung bzw. der eigentliche Inhalt der Filme auch ohne seine Unterstützung verstanden werden.

Aber nicht nur die Entwicklung filmspezifischer Erzähltechniken trug zum besseren Verständnis der Filmhandlung bei, sondern auch eine eindeutiger schauspielerische Ausdrucksweise, die sich nach 1908 zu entwickeln begann.²⁹⁴ Zuvor war die psychologische Motivation der Figuren, vor allem aber die Bedeutung der verschiedenen Gesten und Mimiken, nicht immer verständlich und musste daher auch durch die Erklärer erläutert werden. Da die ersten Schauspieler entweder Laien waren oder vom Theater kamen²⁹⁵, sahen

²⁹⁰ Lacasse, Germain: „The Lecturer and the Attraction“, a. a. O., S. 182f.

²⁹¹ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9f.

²⁹² Vgl. ebenda.

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Vgl. Jacobs, Lea: „acting styles“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a]: Routledge, 2005. S. 2.

²⁹⁵ In Wien setzte diese Entwicklung erst ab 1910 ein, da die Hoftheater und das Volkstheater ihren Mitgliedern die Mitwirkung beim Film vorerst untersagten. Doch die Zweifel der Theaterleute konnten allmählich beseitigt werden und die Schauspieler nahmen die Angebote

viele Einstellungen einfach wie abgefilmte Theaterszenen²⁹⁶ aus. Erst nach und nach wurde man sich bewusst, dass auch die Schauspielkunst an das neue Medium Film angepasst werden musste:

„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.“²⁹⁷

Doch schließlich lernten die Schauspieler mit dem fehlenden Ton umzugehen, was den Zuschauern erlaubte, ihre Darstellung in entsprechender Weise zu interpretieren – und zwar auch ohne die Hilfe der Erklärer. Denn anstelle übersteigter Gesten und übertriebener Mimik, die man hauptsächlich vom Theater übernommen hatten, konnte sich nach und nach eine einfachere und klarere Ausdrucksweise durchsetzen. Vor allem ab dem Zeitpunkt, als man begann, mit näheren Einstellungsgrößen wie der Großaufnahme zu arbeiten, hatten die großen Gesten, die auf der Theaterbühne natürlich ihre Berechtigung hatten, allmählich ausgedient.²⁹⁸

Man musste also recht bald²⁹⁹ erkennen, dass beim Film weniger mehr war – zumindest was den Schauspielstil betraf: „Und gerade beim Kinematographen verfallen die Darsteller sehr oft in den Fehler, die Ausschaltung des gesprochenen Wortes durch ein Übermaß an Gesten und Mimik ersetzen zu wollen.“³⁰⁰ Aber natürlich gab es auch Ausnahmetalente, wie Asta Nielsen, die schon früh durch ihren mehr oder weniger „natürlichen“ Schauspielstil auffielen und deshalb von den zeitgenössischen Zeitschriften als positive Beispiele hervorgehoben wurden.³⁰¹ Unter anderem macht man auch in der *Kinematographischen Rundschau* von 1913 auf den sparsameren Umgang mit extremen

der Filmfirmen gerne an, brachten diese doch eine gute Bezahlung und größere Popularität. Vgl. Fritz, Walter: *Geschichte des österreichischen Films*, a. a. O., S. 45f.

²⁹⁶ Vgl. Jacobs, Lea, a. a. O., S. 3.

²⁹⁷ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

²⁹⁸ Vgl. Jacobs, Lea, a. a. O., S. 2.

²⁹⁹ In Europa um 1910. Vgl. ebenda. S. 3.

³⁰⁰ *Mitteilungen der österreichisch-ungarischen Kinoindustrie*, Nr. 13 (1911), S. 4.

³⁰¹ Vgl. ebenda. S. 3f.

Gesten und Mimiken aufmerksam: „Es kommt darauf an, nicht soviel zu zeigen, was man fühlt, denn dadurch wird das Gesicht auf dem Film häßlich.“³⁰² Mit sparsamen Gesten hätte auch ein amerikanischer Schauspieler – sein Name wird nicht genannt – die Rolle eines Geschäftsmannes, der einen Brief mit einer schlechten Nachricht erhält, interpretiert. Anstelle der sonst üblichen übertriebenen Gesten „legte [er] nur den Brief mit eigentümlichem Lächeln in den Papierkorb – und öffnete dann die Post weiter.“³⁰³ Aber in seinen Augen spiegelten sich seine Gefühle wider und die Zuschauer hätten dadurch verstanden, was in ihm vorgehen musste.³⁰⁴

Dass die Rezipienten aber aufgrund einer verbesserten Erzähltechnik und ausdrucksstärkeren Schauspielkunst überflüssig geworden wären, wurde von der *Kinematographischen Rundschau* bereits 1911 in Frage gestellt. In dem Artikel vom 24. Juli 1911 heißt es:

„Daß also der Rezipient 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.“³⁰⁵

Diese Entwicklung hin zu narrativen Filmen, die aus sich selbst heraus verständlich waren, machte aber dennoch den externen, erläuternden Erklärungen der Rezipienten ein Ende und ging schließlich sogar so weit, dass man nicht einmal mehr Zwischentitel verwenden musste. Denn die Filmemacher lernten immer besser mit den Eigengesetzlichkeiten des (Stumm-) Films umzugehen, so dass es in den 1920er Jahren bzw. teilweise schon früher nicht einmal mehr der oft übermäßig langen Zwischentitel bedurfte.³⁰⁶ Das heißt, sowohl die Erklärer als auch die Zwischentitel mussten schließlich einer filmspezifischen Ausdrucksweise, die unabhängig von zusätzlichen Erläuterungen existieren konnte, weichen:

³⁰² *Kinematographische Rundschau*, Nr. 279 (1913), S. 1.

³⁰³ Ebenda.

³⁰⁴ Vgl. ebenda.

³⁰⁵ *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 6.

³⁰⁶ Vgl. Kramer, Thomas und Martin Prucha, a. a. O., S. 65.

„The industry would soon decide in favor of an internally developed narration, through the images (using editing in particular), at the expense of that external figure, the lecturer (soon to be kicked out of the hall), and at the expense also of intertitles, whose excessive use began to be curtailed.“³⁰⁷

In der *Kinematographischen Rundschau* wird die Befreiung des Films von zusätzlichen Erläuterungen auch als „neue Aera der Kinokunst“ bezeichnet.³⁰⁸

4. 3. 3. Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums

Ein weiterer universeller Faktor, der zum Ende der Filmerkärer beitrug, war das veränderte Rezeptionsverhalten des Publikums, das sich um 1910³⁰⁹ von einer lauten, (inter-)aktiven zu einer ausschließlich stillen Rezeption der Filme entwickelte. Dieser Entwicklung fielen auch die Erklärer zum Opfer, die durch ihre verbale Begleitung der Filme vom Publikum nun als störend empfunden wurden. Waren sie früher noch eine notwendige und sinnvolle Zusatzattraktion, betrachtete man die Erklärer nach 1910 lediglich als Relikt aus früheren Tagen, als Filme noch als Jahrmarktsattraktion galten.

Auch Michael Cowan sieht eine Verbindung zwischen dem Ende der Erklärer und der Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums: „Das allmähliche Verschwinden des Erklärers hing auch mit einem Prozess zusammen, in dem das Kinopublikum weitgehend zum Schweigen gebracht wurde.“³¹⁰ Seine Überlegungen basieren weitgehend auf einer Untersuchung von Jean Châteauevert und André Gaudreault³¹¹ über die Geräusche der Zuschauer im frühen Kino. Darin zeichnen sie die Entwicklung des Kinos von einem geräuschvoll-gemeinschaftlichen zu einem stumm-isolierten Klangraum³¹² nach, die sie um 1908 ansetzen. Vor diesem Zeitpunkt sei das Kino ein öffentlicher Ort gewesen, in dem man kollektiv einen Film rezipierte und das

³⁰⁷ Gaudreault, André: „lecturer“, a. a. O., S. 380.

³⁰⁸ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 278 (1913), S. 35.

³⁰⁹ Jean Châteauevert und André Gaudreault setzen diese Veränderung in einem Zeitraum von 1908 bis 1913 an. Vgl. Châteauevert, Jean und André Gaudreault: „The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle“, a. a. O., S. 183 – 186.

³¹⁰ Cowan, Michael, a. a. O., S. 261.

³¹¹ Vgl. Châteauevert, Jean und André Gaudreault: „The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle“, S. 183 – 191.

³¹² Vgl. Cowan, Michael, a. a. O., S. 262.

Erlebte gemeinsam durch entsprechende Reaktionen, wie Applaudieren, Lachen, Ausrufen oder Weinen, verarbeitete. Kurz gesagt, lebte das Publikum des frühen Kinos hörbar mit. Wie bereits ausführlich behandelt, spielte hier die interaktive Funktion der Rezipienten eine zentrale Rolle³¹³, da dadurch, wie Cowan es ausdrückt, eine „durch den Erklärer vermittelte Kommunikation zwischen Publikum und Attraktion stattfand [...]“.³¹⁴ Nach 1908 kommt es dann zu einer Übergangs- bzw. zu einer „Disziplinierungsphase“³¹⁵, die laut Châteauvert und Gaudreault bis 1913 andauerte und „in der den Eingriffsmöglichkeiten der Zuschauer immer engere Grenzen auferlegt wurden.“³¹⁶ 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 Rezipieren von Filmen zu einem individuellen Erlebnis machte. Deshalb waren Geräusche nach und nach unerwünscht – auch der Erklärer störte. Châteauvert und Gaudreault sprechen hier von einem Übergang von einem *structured sound space* zu einem *non-structured sound space*, also von einem strukturierten zu einem nicht strukturierten Klang- bzw. Geräuschraum. Das heißt, im frühen Kino gab es keine Regeln oder Normen, wo, wie und wann Geräusche erzeugt werden durften, wohingegen es diese Regeln und Normen im institutionalisierten bzw. narrativen Kino sehr wohl gab und gibt. Diese führten letztendlich auch zum Ende der Erklärer – und das, obwohl sie, laut Châteauvert und Gaudreault, mitgeholfen hatten, den Klangraum des Kinos zu strukturieren. Denn der interaktive Aspekt ihrer Arbeit ermöglichte es ihnen, nicht nur die Zuschauer zu Zwischenkommentaren zu ermutigen, sondern auch unpassende Kommentare einzudämmen: „The lecturer could now and then occupy the sound space in its entirety through speaking, which also enabled him to drown out possible untimely speech by spectators.“³¹⁷

³¹³ Siehe: Abschnitt 3. 2. 2.

³¹⁴ Cowan, Michael, a. a. O., S. 261.

³¹⁵ Ebenda, S. 262.

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Vgl. Châteauvert, Jean und André Gaudreault: „The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle“, a. a. O., S. 188. [Als weitere Faktoren, die zur Strukturierung des Klangraums beigetragen haben, nennen Châteauvert und Gaudreault die Zwischentitel, die Musik, den Ort der Vorführung, das Thema und die Gestaltung des Films.]

Laut Châteauvert und Gaudreault wurde also der Wunsch nach Stille bei der Filmvorführung bis in die 1910er Jahre zunehmend stärker. Michael Cowan warnt jedoch davor, die Dichotomie des Geräuschaumes von Châteauvert und Gaudreault zu akzeptieren, ohne sie kritisch zu hinterfragen: „Ohne die Verwandlung des Publikumsverhaltens in diesen Jahren verleugnen zu wollen, darf man doch fragen, ob so etwas wie ein ‚unstrukturierter‘, gemeinschaftlicher Klangraum bei einem Kinospektakel je existiert hat.“³¹⁸ Denn zumindest hier zu Lande gebe es Hinweise, dass die akustische Disziplinierung schon früher eingesetzt hat. So fand Cowan einen Artikel in der *Kinematographischen Rundschau* von 1907, der sich über die Geräusche bei einer Filmvorführung beschwerte.³¹⁹

„Um 1910 herum beschreiben dann die meisten Kinobeobachter das Publikum als *schweigend*, ihre ganze Aufmerksamkeit durch die Ereignisse auf der Leinwand in Anspruch genommen.“³²⁰ Den Wunsch nach Stille kann man unter anderem auch im Feuilleton der Publikumszeitschrift *Das Welttheater* vom 19. April 1912 erkennen. Denn in dem Artikel beschwert sich der Autor über die „Störer der heiligen Kinoruhe“³²¹ im Publikum und listet einige dieser Störenfriede auf. Zwei davon sind für diese Arbeit besonders interessant, nämlich der „Vorleser“ und der „Erklärer“:

„Besonders unangenehm wirkt der Vorleser. Der Titel des Bildes erscheint, der Vorleser liest ihn laut und vernehmlich, die Untertitel werden ebenso mitgeteilt und die Briefe die manchmal vorkommen, werden sogar mit Betonung vorgetragen, womöglich mit falscher. Der Vorleser scheint in dem holden Wahn befangen zu sein, alle Kinobesucher außer ihm seien Analphabeten und auf seine unschätzbaren Dienste angewiesen. [...] Eine andere erfreuliche Erscheinung ist der Erklärer, der in seinem Edelmut ebenso reichlich als ungebeten seine Wissensschätze dem Publikum zur Verfügung stellt. Man sieht auf einem Bild den Eiffelturm, sofort ruft der Erklärer freudig aus: ‚Das spielt in Paris,‘ und glaubt, diese Entdeckung sei ebenso wichtig, wie die Amerikas. [...]; die englischen Films hingegen erkennt er an den Polizisten mit den Gummiknüppeln. Ach, wäre doch so ein Knüppel bei der Hand – denken die Leute, die in seiner Umgebung sitzen.“³²²

³¹⁸ Cowan, Michael, a. a. O., S. 262.

³¹⁹ Vgl. ebenda, S. 263.

³²⁰ Ebenda.

³²¹ *Das Welttheater*, Nr. 10 (1912), S. 3.

³²² Ebenda.

Dass die Zuschauer, die ständig belehrende Erklärungen zum Besten geben, als „Erklärer“ bzw. „Vorleser“ betitelt werden, kann ein Zufall sein, kann aber auch eine implizite Anspielung auf die Filmerkklärer, die zu diesem Zeitpunkt eigentlich bereits verboten waren, darstellen. Möglicherweise spielt der Verfasser des Artikels also 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 ertrug, man höchstwahrscheinlich auch den „professionellen“ Erklärer als störend empfand.

Tatsächlich wurden die Erklärer in den zeitgenössischen Fachzeitschriften zunehmend kritisiert, da man sie für überflüssig bzw. nicht mehr zeitgemäß hielt. So steht in der *Kinematographischen Rundschau* von 1914, in der man die endgültige Abschaffung der Rezitatoren in allen Kinos durch eine polizeiliche Verfügung begrüßt, dass es ohnehin nichts bringe Erklärer zu beschäftigen, da sich der Geschmack des Publikums geändert hätte:

„Es hat sich übrigens in letzter Zeit deutlich gezeigt, daß auch das Publikum nichts anderes als gute Filmbilder sehen will, daß weder Sänger noch begleitende Sprechtexte oder die sogenannten sprechenden Bilder eine besondere Anziehungskraft ausüben. [...] Nach bisherigen Erfahrungen können wir also ruhig behaupten, daß für die Hebung unserer Geschäfte eine eventuelle Erlaubnis, die Films mit Vorträgen, Deklamationen oder Gesängen zu begleiten, für uns nichts Verlockendes hätte, [...]“³²³

Weiters heißt es, dass – würden die Kinobesitzer wieder zu veralteten Mitteln wie der Rezitation greifen – sich „gewisse Kreise“³²⁴, die erst neu für das Kino gewonnen werden konnten, wieder abwenden würden. Das heißt, die Abschaffung der Rezitatoren war auch symptomatisch für die Veränderungen des Kinos vom Attraktions- hin zum Erzählkino. Man wollte daher die Erklärer als altes Relikt aus den „Kindertagen des Filmes“³²⁵ gar nicht wieder einsetzen, um die neue, seriösere Wahrnehmung in der Öffentlichkeit nicht zu gefährden.

³²³ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 319 (1914), S. 3.

³²⁴ Hier sind vermutlich die „gehobeneren“ Gesellschaftsschichten gemeint, die das Kino lange Zeit vermieden bzw. sogar verdammt haben. Werner Michael Schwarz widerlegt diese Annahme jedoch, da er behauptet, dass das Kino in Wien von Anfang an proletarische und sozial gehobene Bevölkerungsschichten angezogen hätte. Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 90.

³²⁵ *Das Kino-Journal*, Nr. 704 (1924), S. 2.

Dass diese Entwicklung hin zum stillen Publikum aber auch mit der verbesserten Erzähltechnik und einer aussagekräftigeren Schauspielkunst zu tun hatte, zeigt ein Artikel im *Österreichischen Komet* aus dem Jahr 1916, in dem ein Berliner Rezitator über die Gründe für das Ende der Erklärer reflektiert:

„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-Rezitators‘ gestört.“³²⁶

Hier wird erstmals explizit angesprochen, dass die Erklärer das Publikum bei der Rezeption der Filme störten. Da die Zuschauer nun selbst gelernt hatten, den Film zu verstehen und zu interpretieren, waren die Erklärer überflüssig geworden und störten durch ihre Vorträge die „Stimmung und einige Phantasie“ bzw. die Illusion. Folglich wollten sich die Zuschauer in Ruhe auf den Film konzentrieren und sich, möglicherweise mit Hilfe der Begleitmusik³²⁷, der Illusion hingeben.

Die ausführliche Behandlung des veränderten Rezeptionsverhaltens des Publikums sollte zeigen, dass die zunehmend einkehrende Stille in den Stummfilmkinos den Erklärer um 1910 zu einem „lästigen“ Aspekt der Kinovorführung machte. In Wien finden sich laut Cowan zwar schon 1907 Artikel, die die Stille im Kinosaal forderten³²⁸, andere Beiträge zeigen jedoch, dass die Erklärer auch noch nach 1910 in manchen Kinos aus den verschiedensten Gründen³²⁹ unentbehrlich waren. Letztendlich waren die verbalen Erklärungen der Rezitatoren aber überflüssig geworden. Denn sie störten nicht nur das Publikum bei der Rezeption der Filme, die sie ab 1910 größtenteils ohne externe Hilfe verstehen konnten, sondern auch das neue,

³²⁶ *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

³²⁷ Das Wort *Stille* bezieht sich daher im Folgenden ausschließlich auf das gesprochene Wort bzw. auf das (Rezeptions-)Verhalten des Publikums. Dies ist vor allem im Hinblick auf Abschnitt 4. 3. 4. von Bedeutung.

³²⁸ Zu dieser Zeit beziehen sich die Artikel jedoch meistens bloß auf die lauten Geräusche der Projektionsapparate.

³²⁹ Wie schon erwähnt, waren die Gründe für den (Wunsch nach einem) vereinzelt weiterbestand der Erklärer: Analphabetismus, sprachliche Barrieren sowie die Gewohnheit. Ersteres traf vor allem in ländlichen Gegenden und in großstädtischen „Unterschichtskinos“ zu. Vgl. Müller, Corinna, a. a. O., S. 95.

seriöse „Image“ des Kinos, das die Branche in der Öffentlichkeit etablieren wollte.

4. 3. 4. Die zunehmende Dominanz der Musikbegleitung

Auch wenn heutzutage ausschließlich die Musikbegleitung mit einer Stummfilmvorführung assoziiert wird, war sie doch nur *ein* Aspekt der gesamten akustischen Begleitung eines Stummfilms. Doch im Gegensatz zu den Filmerklärern und den Geräuscheffekten³³⁰ entwickelte sie sich zum dominierenden Begleitelement. Dabei wurde die Musik, die live im Kinosaal zu den Stummfilmen gespielt wurde, in der zeitgenössischen Fachpresse immer wieder 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.³³¹ Das heißt, die Qualitätsunterschiede waren, was die Musik betraf, sehr groß, was aber auch daran lag, dass man sie alles andere als uniform einsetzte.³³² 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.“³³³

Abgesehen davon gab es aber durchaus auch Parallelen zu den Funktionen der Erklärer, wie Werner Michael Schwarz festgestellt hat. 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 durchaus auch eine bestimmte Interpretation des Filminhalts transportieren, die genauso konträr zur ursprünglichen Intention der

³³⁰ 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. Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 84.

³³¹ *Österreichischer Komet*, Nr. 127 (1912), S. 6.

³³² Teilweise wurde sogar darauf verzichtet. Vgl. Müller, Corinna, a. a. O., S. 87.

³³³ Ebenda, S. 90.

Produzenten sein konnte wie die der Erklärer. Außerdem führte die musikalische Untermalung der Bilder unter Umständen auch dazu, dass das Publikum die vertrauten Melodien mitsummte oder mitsang. Immerhin hatte auch die Musikbegleitung ihren Ursprung in der Jahrmarkts- und Variététradition.³³⁴

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 beigetragen zu haben scheint. 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 der zunehmenden Entwicklung der Musikbegleitung hin zu konzertanten Aufführungen von Orchestern die parallele Existenz von Live-Rezitation und Musik allmählich unmöglich wurde.³³⁵ 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 gestört. 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.“³³⁶ Das heißt, 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 Jahre³³⁷ 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

³³⁴ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 203 (1914), S. 2. Siehe auch: Grafl, Franz, a. a. O., S. 58.

³³⁵ Vgl. Müller, Corinna, a. a. O., S. 94.

³³⁶ Ebenda, S. 95.

³³⁷ Vgl. Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, S. 83.

Ergänzung zu den verbalen Erläuterungen der Erklärer: „Die Filme begleitend, trug der Erklärer [...] dazu bei, im Verbund mit der Musik und den Geräuschen das visuelle Material zu erläutern.“³³⁸ 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 zur 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.³³⁹

Eine weitere Erklärung für die dominante Rolle der Musik und das damit zusammenhängende Ende der Erklärer findet sich in einem Artikel im *Österreichischen Komet* von 1916³⁴⁰, in dem ein direkter Zusammenhang mit anderen Faktoren gesehen wird, die zur Abschaffung der Erklärer führten. Denn dadurch, dass die Filme nun ohne externe Erläuterungen verständlich waren und die Zuschauer die Filme lieber stillschweigend rezipierten, hätten die Kinobesitzer gerne auf die Erklärer verzichtet und mehr in die begleitende Musik investiert:

„Die Kinobesitzer haben sich natürlich mit Freuden den Wünschen des Publikums, ‚Ihr eigener Erklärer‘ sein zu wollen, gefügt, um so mehr, als damit eine Ersparnis von 200 – 300 Mark im Monat erzielt wurde. Die Musik wurde dafür und mit Recht mehr gepflegt.“³⁴¹

Die Abschaffung der Erklärer, die ohnehin überflüssig geworden waren, bedeutete also eine finanzielle Ersparnis, die zur Bevorzugung der Musik führte.

³³⁸ Ebenda, S. 91.

³³⁹ In Wien kam es bereits Anfang der 1910er Jahre zur ersten eigens komponierten „Film-musik“. Zwei Wiener Pioniere auf diesem Gebiet waren Erich Hiller und Robert Stolz. Letzterer schrieb die Musik zum erfolgreichen Girardi-Film *Der Millionenonkel* (1913). Vgl. Walter Fritz, *Geschichte des österreichischen Films*, a. a. O., S. 55.

³⁴⁰ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9f.

³⁴¹ Ebenda, S. 10.

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 Kinobranche geschlagen geben mussten. Denn die Musikbegleitung wurde bis zur Einführung des Tonfilms nach und nach perfektioniert, indem sie den Forderungen der Fachzeitschriften entsprechend verbessert wurde. Das heißt, die Musikbegleitung schaffte es schließlich, eine Verbindung zu den dramaturgischen Vorgängen auf der Leinwand herzustellen und diese auch atmosphärisch entsprechend zu untermalen. Außerdem passte sich die Musik, laut Jean Châteauevert und André Gaudreault³⁴², 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, so wandelte sich die Musikbegleitung beim Übergang vom Attraktions- zum Erzählkino zu einem Mittel, das die Stille im Kinosaal zu (re)etablieren half. Denn die jahrmarktähnlichen Zustände sollten ein Ende finden und eine seriöse theaterähnliche Atmosphäre im Kino entstehen:

“Music often served to discipline spectators [...]. During *first period cinema* [1895 – 1908, Anm. d. Verf.], music had imposed a first form of structuring by occupying the whole sound space of the theater; during *second period cinema* [1908 – 1913, Anm. d. Verf.], it contributed to force silence in the space of the theater, especially in relation to drama as a genre.”³⁴³

Abgesehen davon ließ die „zunehmende Professionalisierung des Kinobetriebs in Verbindung mit der Entwicklung der Filmindustrie [...] insgesamt immer weniger Formen individueller Prägung zu.“³⁴⁴ Denn bis 1910 etwa bekamen die Stummfilmvorführungen erst in jedem Kino bzw. in jeder einzelnen Vorstellung ihre „endgültige Fassung“. Denn wie die Erklärer die Filme frei interpretierten, so griffen die Musiker auf ein beliebiges Repertoire an Musikstücken zurück. Doch im Zuge der Entwicklung vom Attraktions- hin zum Erzählkino wurden die Vorstellungen nach und nach „entindividualisiert“, um der Gefahr durch unkontrollierbare Aspekte, wie unerwünschte Kommentare durch die Erklärer oder eine unpassende Musikbegleitung, zu trotzen und so der Kritik am Kino

³⁴² Vgl. Châteauevert, Jean und André Gaudreault: „The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle“, a. a. O., S. 188.

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 89.

die Basis zu entziehen. Während die Musik durch ein standardisiertes und eigens komponiertes Repertoire nach und nach ihre individuelle Prägung verlor, mussten die Erklärer ganz abgeschafft werden, da „deren Äußerungen selbstverständlich keiner Zensur [und somit keiner Kontrolle, Anm. d. Verf.] unterworfen werden konnten.“³⁴⁵

Aus heutiger Sicht ist es natürlich schwer zu sagen, welche der genannten Gründe zur Dominanz der Musikbegleitung bzw. zum Ende der Erklärer geführt haben. Anzunehmen ist aber, dass sowohl die Entwicklung vom Solomusiker hin zur Orchesterbegleitung als auch die Anpassung an die Entwicklungen der Kinobranche, ebenso wie wirtschaftliche Überlegungen, dazu beigetragen haben. Letztendlich ereilte die Musikbegleitung aber dasselbe Schicksal wie die Erklärer. Denn mit Einführung des Tonfilms wurde auch sie in den Film integriert.

4. 4. Parallelen zur Praxis des Ausrufens

Was in den zeitgenössischen Quellen, aber auch in der Fachliteratur immer wieder auffällt, ist, dass die Erklärer mit den Ausrufern bzw. den *Rekommandeuren*, wie man sie in zeitgenössischen Quellen oft bezeichnet, gerne in einem Atemzug genannt werden. Auch in der ORF-Dokumentation *Filmgeschichte(n) aus Österreich* (1970) heißt es: „Zwei Elemente waren für eine Kinovorstellung des Jahres 1908 wirklich ganz wichtig und notwendig. Erstens der Ausrufer vor dem Kino, der das Publikum in den Kinosaal zu locken hatte [...]. Ja, und dann brauchte man natürlich den sogenannten ‚Deklamator‘ im Kinosaal.“³⁴⁶ Tatsächlich gibt es einige Parallelen zwischen den Ausrufern und den Erklärern, da beide Praktiken eine ähnliche Entwicklung im Kontext der Wiener Kinogeschichte durchlaufen haben.

³⁴⁵ Wickenhauser, Ida, a. a. O., S. 95.

³⁴⁶ *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, TV-Serie, Folge 1, ORF 1970. 40'19" – 41'03". Siehe auch: Krenn, Günter: „Von Stufe zu Stufe“. *Heinz Hanus und die Anfänge der österreichischen Spielfilmproduktion*. Hg. v. Walter Fritz. Wien: Österr. Filmarchiv, 1993. (= Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs; Folge 33). S. 20.

Ebenso wie die Erklärer gab es die Rekommandeure bereits vor der Erfindung des Films. Daher scheint es auch bei den Ausrufern nicht unwesentlich, im Zusammenhang mit dem Kino von den *Kino-Ausrufern*³⁴⁷ zu sprechen, damit man sie von ihren Vorgängern differenziert, die die verschiedensten Schaustellungen im Prater angekündigten. Auch wenn eine begriffliche Unterscheidung sinnvoll scheint, gab es dennoch keine großen Unterschiede zwischen der Funktion der präkinematographischen Rekommandeure und jener der Kino-Ausrufer. Immerhin hatten beide die Aufgabe, die Schaustellung bzw. den Film, der anfangs auch nur eine Attraktion von vielen war, anzukündigen. Die Ausrufer waren also für die Reklame und die „Werbung“ des Publikums zuständig. Tatsächlich waren Kino-Ausrufer enorm wichtig für den Geschäftsgang, da sie den „notwendige[n] Kontakt zwischen Kino und Straße“³⁴⁸ herstellten, auf den das Kino gerade in den ersten Jahren angewiesen war. Sie waren also „das lebende Aushängeschild des Kinematographen“³⁴⁹ bzw. verkündeten mit lauter Stimme vor den Kinos das Programm, wodurch die Leute zu einem Kinobesuch animiert werden sollten. Dabei waren die Ausrufer „einmal laut, dabei die unwahrscheinlichsten Sensationen verkündend, dann wieder leise, mit poetischem Ausdruck.“³⁵⁰

In der Publikumszeitschrift *Das Welttheater* findet sich in einem Artikel von 1912 eine Karikatur eines Ausrufers mit folgender Bildunterschrift:

„Hereinspaziert! Hier zu sehen, der Film: ‚Napoleon von Austerlitz bis Waterloo‘. Herr Bonaparte hat sich extra für ein verehrungswürdiges Publikum so um 1809 herum kinematographieren lassen!“³⁵¹

Auch in der ORF-Dokumentation von 1970 wurde versucht, anhand von Professor Heinz Hanus' Erinnerungen, die Worte eines Ausrufers zu rekonstruieren:

„**AUSRUFER:** Treten Sie ein! Jetzt und sofort meine Herrschaften! In diesem spannenden Film wird Asta Nielsen vergewaltigt und bis zum Tode geküsst.“

³⁴⁷ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 313 (1914), S. 96. In dieser Notiz werden die Rekommandeure auch als *Kino-Ausrufer* bezeichnet.

³⁴⁸ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 88.

³⁴⁹ Grafl, Franz, a. a. O., S. 76.

³⁵⁰ Ebenda.

³⁵¹ *Das Welttheater*, Nr. 5 (1912), S. 6.

,Beim Hanus-Film ‚Von Stufe zu Stufe‘ rief er vielleicht ungefähr:‘

AUSRUFER: Hereinspaziert! Hereinspaziert! Hier sehen Sie genau und ausführlich wie ein einfaches Wiener Madl aus dem Volke von einem Grafen verführt wird! Diese Verführung dauert eine ganze Stunde.“³⁵²

Auffällig bei diesen Texten ist nicht nur der Stil der Jahrmarktschreiereien, sondern auch die derbe und brutale Ausdrucksweise, die bei den Erklärern sofort zu Kritik geführt hätte. Bei den Ausrufern scheint man sich aber, zumindest in den zeitgenössischen Zeitschriften, weniger darüber erbost zu haben. Das könnte unter anderem daran liegen, dass man die Rekommandeure mehr zu den Schaustellern als zum Kinopersonal zählte. Immerhin findet sich der einzige längere Artikel zu den Rekommandeuren im Beiblatt der *Kinematographischen Rundschau* vom 1. Juli 1909³⁵³, das den Namen „Schausteller-Zeitung. Die Schwalbe. Offizielles Organ des Vereins reisender Schausteller und Berufsgenossen“ trägt.

Der darin abgedruckte Artikel ist unabhängig davon aber auch deshalb wertvoll, weil er auf die Funktionen und Fähigkeiten guter Rekommandeure eingeht und ihre Bedeutung für die Kinobesitzer verdeutlicht. Denn die Arbeit eines Rekommandeurs sei genauso unentbehrlich wie eine gute Werbung in industriellen oder kaufmännischen Betrieben gewesen – auch wenn das Ausrufen keine leichte und vor allem keine angenehme Aufgabe³⁵⁴ dargestellt habe. So sei der Geschäftserfolg sehr stark vom Erfolg oder Misserfolg der Rekommandeure abhängig gewesen. Diese konnten durch ihre Worte nämlich nicht nur eine schlechte Vorstellung verbessern und für die Passanten attraktiv machen, sondern das potenzielle Publikum auch durch miese Tricks vertreiben. Gute Ausrufer, die es vor allem im Prater gegeben habe, konnten hingegen durch ihre feinfühligkeit und ihre sprachliche Gewandtheit das Geschäft langfristig ankurbeln. Daher sollte ein guter Rekommandeur wortgewandt sein und mit einer bildhaften Sprache die Leute einfangen können – wie ein guter Erklärer eben:

³⁵² *Filmgeschichte(n) aus Österreich*, TV-Serie, Folge 1, ORF 1970. 40'19" – 41'03". Siehe auch: Krenn, Günter, a. a. O., S. 20.

³⁵³ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 69 (1909), S. 6.

³⁵⁴ Der Autor meint damit, dass Ausrufer tagelang, teilweise bis spät in die Nacht und bei jedem Wetter im Freien stehen und arbeiten mussten.

„Zu einem tüchtigen Rekommandeur gehört folgendes:
Erstens, muß er ein Mann sein, der die Gabe besitzt, mit seinen Worten das zu Zeigende, dem außen stehenden Publikum klar machen zu können.
Zweitens, muß er hinreichende Phantasie besitzen, um das, was er sagen will, mit seinen Worten in den richtigen Rahmen für sein Publikum zu kleiden.
Drittens, daß er hinreichenden Verstand, Erfahrung, Bildung und Menschenkenntnisse besitzt, um sein zuhörendes Publikum mit seinen Worten sozusagen zu begeistern und anzuziehen, aber dabei, was die Hauptsache ist, es auch versteht, sich dem Geiste seines Publikums anzupassen.
Schließlich sei noch gesagt, daß es eigene Spezialisten unter den Rekommandeuren gibt, welche für gewisse Geschäfte geradezu eine Attraktion bilden [...].“³⁵⁵

Die Ausrufer und die Erklärer hatten folglich etliche Funktionen bzw. Aufgaben gemeinsam. Denn auch die Stärken eines guten Rekommandeurs lagen in der Erklärung und der Interpretation des Kinoprogramms sowie in der Anpassung an die jeweilige „Zielgruppe“. Abgesehen davon waren sowohl die Erklärer als auch die Ausrufer zusätzliche Attraktionen für den Kinobetrieb, die selbst eine eigene Werbewirkung entwickeln konnten. Der einzige Unterschied zwischen diesen beiden Praktiken des frühen Kinos lag im eigentlichen Inhalt ihrer Arbeit. Denn während die Erklärer im Kino waren und die Filme den Zuschauern auf unterhaltende und belehrende Art und Weise erklärten, standen die Ausrufer außerhalb des Kinos (oder der Schaubude) und warben für das jeweilige Kinoprogramm bzw. lockten vorbeigehende Passanten an.

Die Parallelen zwischen den Filmerkklärern und den Kino-Ausrufern werden aber vor allem in Hinblick auf ihre ähnliche Geschichte klar. Denn beide Praktiken hatten ihre Wurzeln in der Tradition der Jahrmärkte. Während sich das Rezitieren der Stummfilme aus dem Erklären der Laterna magica-Bilder entwickelte, stammte das Ausrufen vor dem Kino von den Rekommandeuren im Prater ab: „Viele von ihnen kamen aus dem Pratermilieu und konnten durch die dort erworbene Routine die Leute auf der Straße meisterhaft durch Gestik und Lautstärke zu einem Kinobesuch überreden.“³⁵⁶ Auch Felix Salten beschreibt

³⁵⁵ Ebenda.

³⁵⁶ Ganster, Ingrid, a. a. O., S. 11.

die Ausrufer im Prater.³⁵⁷ Obwohl der Text von 1911 stammt, versucht der Autor die Existenz des Kinos vollkommen auszublenden und möchte den Leser glauben machen, dass der Prater von der Moderne unberührt geblieben sei. Doch Sabine Müller kann nachweisen, dass es sich bei allen von Salten beschriebenen Ausrufern um Kino-Rekommandeure handelte.³⁵⁸ Insofern ist Saltens Beschreibung einer dieser Prater-Ausrufer durchaus von Bedeutung in Bezug auf die Kino-Ausrufer:

„Ein schlanker Bursche ruft das [Ankündigung der ‚Königin der Nacht‘, Anm. d. Verf.] unaufhörlich. Er wird nicht heiser, seine Stimme bleibt hell und rein. Er weiß das mit lebendigen, spannenden Gebärden zu sagen, daß der Mond ihr Begleiter ist und daß sie auf dem Haupte den Abendstern trägt. Er ist ein echter Wiener Taugenichts, der mit der Burgmusik rennt, statt in die Schule zu gehen. Gescheit und keck, aber faul und leichtsinnig, leichtsinnig wie man anderswo nicht sein kann. Wie er so dasteht, stolz auf seinen Lodenhut und auf die nickenden Federn, mit lässigen Gebärden, ein wenig ironisch und dabei liebenswürdig, sieht man ihm an, daß er dabei denkt: ‚Ich brauch nix kenna, i brauch nix lerna, i brauch nix mach’n – und i bin do wer – Gott sei Dank.‘“³⁵⁹

Auch wenn Saltens „Wurstelprater“ eine nostalgisch-verklärende Beschreibung alter Wiener Traditionen ist, schwingt hier doch Kritik an den Ausrufern mit, die auch bei den Erklärern wiederzufinden ist. Denn Salten kritisiert implizit die mangelnde Bildung, die die Existenz der Ausrufer nur im Kontext des Praters möglich gemacht hat – denn nur da waren sie „wer“.

(Kino-)Ausrufer wurden also durchaus kritisiert, auch wenn das in den zeitgenössischen Zeitschriften nicht in gleicher Weise behandelt wurde, wie die Kritik an den Erklärern. So soll es des Öfteren auch zu Beschwerden bezüglich der Kino-Ausrufer gekommen sein: „Wegen der Nähe zu einer Kirche wurde das einmal ‚laute Ausrufen‘ vor den *Kaisermühlner Lichtspielen* für unstatthaft erklärt.“³⁶⁰ Auch das neugegründete *Schäffer-Kino* machte diesbezüglich 1907 Schlagzeilen. Denn angeblich kam es aufgrund eines bunt gekleideten Ausrufers schwarzer Hautfarbe zu einem Stau auf dem ohnehin engen Gehsteig vor dem Eingang des *Schäffer-Kinos*.³⁶¹

³⁵⁷ Vgl. Mattl, Siegfried, Klaus Müller-Richter und Werner M. Schwarz [Hg.], a. a. O., S. 7 – 11.

³⁵⁸ Vgl. Müller, Sabine, a. a. O., S. 188 – 195.

³⁵⁹ Vgl. Mattl, Siegfried, Klaus Müller-Richter und Werner Michael Schwarz [Hg.], a. a. O., S. 7f.

³⁶⁰ Ganster, Ingrid, a. a. O., S. 12.

³⁶¹ Vgl. ebenda. Siehe auch: Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 89.

Das zeigt, dass die Kino-Ausrufer nicht nur durch das, was sie brüllten, sondern auch durch ihr Erscheinungsbild die Aufmerksamkeit des Publikums erregen konnten. „Sie zählten durch ihre auffällige Kleidung zu den originellsten Wiener Typen.“³⁶²

Interessant ist in diese Zusammenhang jedoch, dass die Rekommandeure, im Gegensatz zu den Erklärern, nicht Teil der Debatte um das Schulkinderverbot waren. Dafür waren sie während der Enquete von 1912 Thema: „Daß auch sie [die Kino-Ausrufer, Anm. d. Verf.] Anlaß zu öffentlicher Erregung waren, wird deutlich, daß etwa 1912 bei der Enquete über das Kinematographenwesen von Pädagogen und Vertretern der Theaterbranche ein Verbot gefordert wurde.“³⁶³ Tatsächlich finden die Ausrufer auch unter „Besondere Vorschriften“ Eingang in die Lizenzen von 1912: „18. Um die Verwendung von Ausrufern und Programmverteilern ist hieramts anzusuchen.“³⁶⁴

1914 werden die Ausrufer schließlich von offizieller Seite endgültig abgeschafft, wie in der *Kinematographischen Rundschau* vom 8. März 1914 zu lesen ist:

„Das ‚Illustrierte Wiener Extrablatt‘ meldet: Das Ausrufen und Ankündigen von öffentlichen Schaustellungen ist den Bediensteten vor den Lokalen nach einem kürzlich erfolgten Erlasse der Behörde untersagt worden. Die Ausrufer der Kinotheater, die das Programm, den Beginn der Vorstellungen usw. mit lauter Stimme bekanntgeben, fühlen sich durch den Erlaß in ihrer Existenz geschädigt. Die Kino-Ausrufer, 130 an der Zahl, sind im Oesterreichischen Bühnenarbeiterverband organisiert und beschlossen eine Protestaktion. Sie werden eine Deputation zum Minister des Inneren entsenden und demselben die Bitte unterbreiten, den Erlaß durch den sie um ihren Verdienst und ihre Existenz gebracht wurden, wieder aufzuheben.“³⁶⁵

Auch das erinnert an die Erklärer und bestätigt die parallele Entwicklung zu den Kino-Ausrufern.

Letztendlich verschwanden die Rekommandeure, wie auch die Erklärer, unabhängig von den gesetzlichen Bestimmungen, da sie nach und nach überflüssig wurden. Während die Erklärer durch die Zwischentitel ersetzt

³⁶² Ebenda. S. 11.

³⁶³ Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 88. [Fußnote 170]

³⁶⁴ BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Verordnung Nr. 191 vom 18. September 1912*, Broschüre, S. III.

³⁶⁵ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 313 (1914), S. 96.

wurden, verdrängten auffällige Plakate und gedruckte Kinoprogramme die Ausrufer. Spätestens ab „den 20er Jahren erfuhr man das aktuelle Kino-programm aus den Tageszeitungen, aus Kino- oder Filmzeitschriften oder aus Schaukästen“.³⁶⁶ Die Vermutung liegt nahe, dass sowohl der Rezipitator als auch der Rekommandeur – sozusagen als „Überbleibsel“ der Jahrmarktstradition – als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurden. Vor allem als sich das Kino von seinem „Jahrmarkt-Image“ zu lösen versuchte und als eigenständige und vor allem seriöse Kunst wahrgenommen werden wollte, hatten diese frühen Aufführungspraktiken ausgedient.

Das heißt, das Schicksal der Rekommandeure lässt auch Rückschlüsse auf das Ende der Erklärer zu. Vor allem derselbe Ursprung und eine ähnliche geschichtliche Entwicklung wären ein weiteres Indiz dafür, dass die Erklärer tatsächlich um 1910 (bzw. 1914) endgültig aus der Wiener Kinolandschaft verschwunden sind. Germain Lacasse sieht aber unbewusst auch noch eine weitere Verbindung zwischen den Filmerklärern und den Kino-Ausrufern. Denn indem er „le boniment de vente“ als eine Funktion der Filmerklärer versteht, weist er auf die Möglichkeit einer Erklärer-Ausrufer Personalunion hin.³⁶⁷

4. 5. „Zur Ehrenrettung der Rezitation“ (1913)

Zum Schluss des vorliegenden Kapitels über das Ende der Filmerklärer soll im Folgenden der erste Teil³⁶⁸ eines Artikels vollständig zitiert werden, der am 3. Mai 1913 im *Österreichischen Komet* unter dem Titel „Zur Ehrenrettung der Rezitation“³⁶⁹ erschienen ist. Denn darin greift der Autor, der leider nicht genannt wird, einmal mehr die Debatte rund um die Abschaffung der Filmerklärer auf und stellt die Meinungen der Gegner und Befürworter einander gegenüber. Zwar waren die Erklärer zu diesem Zeitpunkt in Wien bereits verboten – auch wenn es „Schlupflöcher“ und Ausnahmen gab –, doch zeigt der Artikel, dass die Erklärer noch immer Gegenstand der öffentlichen Debatte rund um das Kino waren.

³⁶⁶ Ganster, Ingrid, a. a. O., S. 12.

³⁶⁷ Vgl. Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, S. 126f.

³⁶⁸ Der zweite Teil des Artikels beschäftigt sich mit den idealen Eigenschaften und Fähigkeiten eines guten Rezipitators. Der Inhalt ist deshalb bereits in Kapitel 3. 3. sowie 5. 2. eingeflossen.

³⁶⁹ *Österreichischer Komet*, Nr. 155 (1913), S. 4 und S. 6.

Auch der Übergang vom Attraktions- hin zum Erzählkino wird in diesem Artikel deutlich. Denn im Zuge der Überlegungen für und gegen den Einsatz von Erklärern heißt es, dass die Live-Rezitationen vom Publikum teils erwünscht gewesen, teils jedoch stark abgelehnt worden seien. Das zeigt, dass das Jahr 1913 tatsächlich Teil einer Übergangsphase war, währenddessen die Aufführungsmodi des Attraktions- und des Erzählkinos – zumindest eine Zeit lang – parallel existierten.

Der Artikel ist aber besonders deshalb spannend, weil er die negative Stimmung der Zeit in Bezug auf die Rezipienten verdeutlicht und den Zweifeln der Zeitgenossen Gegenargumente gegenüberstellt. Er versucht die negativen Argumente zu entkräften und so die Erklärer zu rehabilitieren. Dabei bleibt der Autor mehr oder weniger objektiv und versucht zu erörtern, wie es zur Ablehnung der Erklärer kommen konnte. Schließlich schiebt er die Schuld den schlechten Rezipienten zu, die durch ihre miese Arbeit den guten Erklärern sozusagen die „Suppe versalzt“ hätten – ein Argument, das auch im Zuge der Schulverbots-Debatte gefallen war.

Zwar geht der Autor in seinem Artikel auf keinen spezifischen Ort ein – wenn man von der Erwähnung eines Berliner Kinos gleich zu Beginn absieht –, doch hat die Debatte um das Schulkinder- bzw. das Erklärerverbot von 1910 gezeigt, dass die Stimmung in Wien dieselbe gewesen war wie diejenige, die im Artikel beschrieben wird. Dass er jedoch aus dem Jahr 1913 stammt, also von einem Zeitpunkt, als in Wien die Erklärer bereits verboten waren, wäre eigentlich ein Indiz dafür, dass er sich auf einen Ort außerhalb Wiens bezieht. Der Artikel könnte aber auch im Kontext des illegalen Weiterbestands der Erklärer in Wien gesehen werden. Außerdem darf man nicht vergessen, dass er im *Österreichischen Komet*, dessen Erscheinungsort Wien war, abgedruckt wurde und – auch wenn die Fachzeitschrift versuchte, sich an alle Kinobesitzer zu wenden – vor allem an die Wiener Kinobesitzer adressiert war, wie viele andere Artikel der Zeitschrift zeigen. Außerdem war Wien jahrelang das Zentrum der österreichischen Filmindustrie. Das heißt, auch wenn der Artikel sich nicht explizit mit den Wiener Erklärern beschäftigt, wollten die Herausgeber des

Österreichischen Komet den (Wiener) Kinobesitzern ein Thema näherbringen, das auch sie interessieren sollte:

„Zur Ehrenrettung der Rezitation.

Kürzlich hörte ich von einem Leiter eines großen Berliner Lichtspielhauses in bezug auf die Rezitation sagen: ‚Sie ist eine Schande für unsere ganze Branche.‘ Dieser Ausspruch ist so recht bezeichnend für die Meinung, welche in den Kreisen der ‚geistigen Elite‘ über die in vielen Theatern zu den Filmdramen gesprochenen Erklärungen herrscht. Und doch geschieht ihnen damit großes Unrecht. Bei der weiten Verbreitung und der großen Beliebtheit, die der Brauch, zu rezitieren, beim Publikum genießt, verlohnt es sich wohl, diese Frage ein wenig unter die Lupe zu nehmen.

Ist es vom geschäftlichen und künstlerischen Standpunkte aus vorteilhaft, zu den Filmdramen Erklärungen sprechen zu lassen? – Den ersten Teil dieser Frage muß sich jeder Theaterbesitzer selbst am besten beantworten können. Manches Publikum mag von der Rezitation durchaus nichts wissen, andere Leute dagegen gehen konsequent nur in ein Kino, in welchem gesprochen wird. –

Weit schwerer ist die Frage der künstlerischen Berechtigung der Rezitation zu beantworten. Hören wir zunächst die Gegner derselben. Sie sagen ungefähr folgendes: Mit ihrer immer höher hinanstrebenden künstlerischen Machtentfaltung muß die Kinematographie suchen, sich mehr und mehr von der Bühne, also von dem gesprochenen Wort zu emanzipieren; folglich ist eine Erklärung zu Lichtbildwerken nicht nur überflüssig, sondern direkt zweckwidrig. Ganz abgesehen von ihrer prinzipiellen Berechtigung oder Nichtberechtigung aber wirken die Rezitationen in den meisten Fällen derart unkünstlerisch, unästhetisch und auf ein verfeinertes Empfinden beeinträchtigend, dass sie jedem wahren Freunde der Kinematographie ein Dorn im Auge sein müssen. Sie verhalten sich zum Film etwa, wie ein Gassenhauer zu Raphaels Madonna. Ergo: Fort mit der Rezitation! –

Prüfen wir diese Argumente näher. Was Punkt 1, die prinzipielle Berechtigung der Rezitation, anbelangt, so ist die Ansicht ihrer Gegner entschieden ein Irrtum. Das Streben der Lichtbildkunst geht seit Jahr und Tag nicht dahin, sich von Wort und Ton zu emanzipieren, sondern sucht im Gegenteil engere Fühlung mit diesen Faktoren zu nehmen. Beweis: der sprechende Film, Mitwirkung von Sängern und anderen Künstlern in großen Lichtspielhäusern u. s. w. – Der Vortrag einer Rezitation, das heißt einer Erklärung zum vorgeführten Film, steht also durchaus nicht im Widerspruch mit den Zielen und Absichten der Kinematographie. Freilich: gut muß die Rezitation sein. Und damit gelangen wir zum zweiten strittigen Punkte, zu der Frage ihrer künstlerischen Berechtigung. Insofern muß man ihren Gegnern beistimmen, als gerade auf diesem Gebiete unendlich viel gesündigt wird. Was nennt sich heutzutage nicht alles Rezitation. Man gehe einmal in irgend ein kleines Vorstadtbühnchen, auf das der poetische Name ‚Kühntopf‘ zutrifft, und höre sich dort eine Erklärung an. Da kann man allerdings mit Faust ausrufen: Der Menschheit ganzer

Jammer faßt mich an! Hier feiert die Geschmacklosigkeit Orgien, und der zart besaitete Kulturmensch möchte sich mit Grausen wenden. Dass gegen diese Art von Rezitation Front gemacht wird, und dass man sie zu bekämpfen sucht, ist natürlich und ganz in Ordnung. Die Schuld an solchen Auswüchsen trägt das Publikum selbst, der Theaterbesitzer und in erster Linie der ‚Rezitator‘, der in Wirklichkeit gar keiner ist. Der Stand der Rezitatoren ist aus allerhand Elementen bunt zusammengewürfelt. Es sei ferne von mir, ihn herabzuwürdigen. Im Gegenteil – er hat eine schwere Aufgabe zu erfüllen, und der Zweck meines Artikels soll es sein, ihn gegen ungerechtfertigte Angriffe zu verteidigen.“³⁷⁰

Die Meinungen bezüglich der Filmerklärer waren also geteilt – eine Tatsache, die auch in anderen zeitgenössischen Zeitschriftenartikeln deutlich wird. Denn einerseits wollte man auf die hilfreiche Unterstützung der Rezitatoren nicht verzichten, andererseits wurden sie aber als störend empfunden, vor allem je besser die Filmindustrie mit den ihr zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln umgehen lernte. Die Stummfilmerklärer wurden also letztendlich überflüssig, auch wenn sich der eine oder andere die erklärende Begleitung durch einen Rezitator noch gewünscht oder sie gar gebraucht hätte.

³⁷⁰ *Österreichischer Komet*, Nr. 155 (1913), S. 4 und S. 6.

5. Das Ende der Stummfilmerklärer im Licht primärer Quellen

5. 1. Analyse und Interpretation zeitgenössischer Annoncen

In den zeitgenössischen Fachzeitschriften, allen voran in der *Kinematographischen Rundschau*, findet sich so gut wie in jeder Ausgabe ein Annoncenteil. Darin konnten Menschen der verschiedensten Berufsgruppen³⁷¹ sich und ihre Fähigkeiten gegen ein kleines Entgelt anpreisen, in der Hoffnung, ein Kinobesitzer würde auf sie aufmerksam werden. Diese wiederum konnten selbst auch nach Personen suchen, die eine bestimmte Position im Kino bekleiden sollten. Daher kann man im Annoncenteil der Fachzeitschriften Anzeigen von Kinobesitzern, Filmvorführern, KlavierspielerInnen, Billeteuren, Kassiererinnen oder Kino-Ausrufern finden. Auch Erklärer inserierten – wenn auch nur spärlich.³⁷² Dennoch kann die Analyse dieser Annoncen einen kleinen Einblick in das tatsächliche Berufsfeld der Rezipienten geben. Immerhin sind die gefundenen Inserate eine der wenigen Primärquellen, die sich bis heute erhalten haben. Die folgende Analyse soll es schließlich auch erlauben, Rückschlüsse auf das Ende der Erklärer zu ziehen bzw. die Ergebnisse dieser Arbeit einer Art „Praxistest“ zu unterziehen.³⁷³

Die erste Annonce, die im Zuge der Recherchen für diese Arbeit gefunden werden konnte, stammt aus der *Kinematographischen Rundschau* vom 9. Dezember 1909 und lautet folgendermaßen:

„Ia. Rekommandeur und Rezipient sucht Stelle in Wiener Kino.
,R. R.' XVI. Herbststraße 48, Tür 22“³⁷⁴

³⁷¹ Das galt natürlich ausschließlich für den Bereich Kino bzw. anfänglich auch für die Schau-
steller.

³⁷² Das stimmt vor allem im Vergleich zu Anzeigen von Kino-Ausrufern und Operateuren.

³⁷³ Die Analyse sowie die Interpretation der Annoncen erfolgt dabei in chronologischer Reihen-
folge und widmet sich ausschließlich jenen Inseraten, die im Zusammenhang mit dieser Arbeit
relevant sind. Denn viele Annoncen enthalten oft nicht mehr als die Tatsache, dass sich eine
Person als Rezipient anpries.

³⁷⁴ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 92 (1909), S. 7. [Die Formatierung dieser und aller
folgenden Annoncen wurde aus Platzgründen nicht übernommen.]

Dass die erste gefundene Annonce eines Erklärers erst von 1909 stammt, könnte mehrere Gründe haben. Zum einen gab es die *Kinematographische Rundschau*, die das erste Fachblatt für die Kinobranche in Österreich³⁷⁵ war, erst seit 1907. Vielleicht hatte man anfangs noch nicht genügend Vertrauen in die Fachzeitschriften bzw. deren Reichweite, um darin zu inserieren. Zum anderen ist es sehr wahrscheinlich, dass die ersten Erklärer durch Mundpropaganda weiterempfohlen wurden bzw. einfach so ihr Glück bei den Kinobesitzern versuchten. Ein weiterer Grund scheint aber auch das drohende Schulkinderverbot von 1910 gewesen zu sein. Denn die Stimmung in Bezug auf die Erklärer dürfte bereits im Jahr zuvor nicht mehr allzu positiv gewesen sein. Zusätzlich haben universelle Faktoren, wie der vermehrte Einsatz von Zwischentiteln und musikalischer Begleitung, ihr Übriges getan. Vielleicht war es 1909 einfach notwendig geworden, dass Erklärer in Fachzeitschriften, die ja auch außerhalb Wiens versandt wurden, auf sich aufmerksam machten.

Abgesehen vom Zeitpunkt ihres Erscheinens ist die zuvor zitierte Annonce aber vor allem deshalb interessant, weil sich der Stellensuchende als Rezitator *und* Rekommandeur anpreist. Das zeigt, dass tatsächlich eine Person beide Tätigkeiten ausüben konnte, bzw. wäre in der Folge eine Ausrufer-Erklärer-Personalunion nicht auszuschließen. Immerhin wäre das für reisende³⁷⁶ und kleinere ortsfesten Kinos auch billiger gewesen als zwei Personen anzustellen. Darüber hinaus wäre es in Bezug auf den Aufgabenbereich durchaus kein Widerspruch gewesen. Denn es ist vorstellbar, dass der Erklärer vor der Vorstellung für den Film Werbung machte und anschließend im Kino den Film erklärte. Dass würde auch mit Germain Lacasse übereinstimmen, der, wie bereits erwähnt, den Erklärern auch eine werbende Funktion zuweist.³⁷⁷

Eine weitere interessante Annonce findet sich ebenfalls in der *Kinematographischen Rundschau* und stammt vom 28. April 1910. Dieses Inserat ist

³⁷⁵ Vgl. Pauer, Florian, a. a. O., S. 37: „Dem Blatt gebührt der Verdienst, nicht nur die erste, sondern auch die richtungsweisende Zeitschriftengründung dieser Art gewesen zu sein.“

³⁷⁶ In Kapitel 4. 1. wurde zwar gezeigt, dass Wanderkinobesitzer nicht auf Erklärer angewiesen waren bzw. die kurzen dokumentarischen Szenen meist selbst erklärten. Das gilt aber vor allem für die Zeit vor 1900, Wanderkinos gab es jedoch bis Anfang der 1910er Jahre. Vgl. Schwarz, Werner Michael, a. a. O., S. 22f.

³⁷⁷ Siehe: Kapitel 3. 3.

eines der längsten und aussagekräftigsten, die sich für den Untersuchungszeitraum finden ließen:

„Neu für Wien! Neu für Wien! Kino-Meisterrezitator Zwicker ist frei!!! Oesterreichs erster und bester Kinoerklärer! Sie haben täglich ausverkaufte Vorstellungen, wenn sie ZWICKER engagieren. Unkopierbar!!! Unkopierbar!!! im Erklären von Dramen und Imitieren der humoristischen Bilder. Auftreten in Smoking oder Frack. Sofortige Anträge an die Expedition der ‚Kinematogr. Rundschau‘. Wien, II/1 unter: ‚A. G.‘³⁷⁸

Als Erstes fällt bei dieser Anzeige der anpreisende und etwas übertriebene Stil auf, der jedoch durchaus üblich gewesen sein dürfte.³⁷⁹ Immerhin verspricht der Erklärer täglich ausverkaufte Vorstellungen und bezeichnet sich selbst als ersten und besten Erklärer Österreichs. Zudem betitelt er sich als *Kino-Meisterrezitator* und versucht so, sich und seine Fähigkeiten von der Masse abzuheben. Die verwendete Terminologie zeigt aber auch, dass im zeitgenössischen Kontext durchaus auch die Bezeichnung *Kino-Rezitator* verwendet wurde. Außerdem weist der Stil der Anzeige implizit auf die verschärften Arbeitsbedingungen aufgrund des Erklärerverbots hin. Denn nicht umsonst scheint sich der Erklärer durch positiv konnotierte Wörter wie „bester“ oder „unkopierbar“ anzupreisen.

Im zweiten Teil der Anzeige geht der Erklärer dann genauer auf seine einmaligen Fähigkeiten ein, indem er behauptet, einzigartig im Rezitieren von Filmdramen und Komödien zu sein. Das zeigt nicht nur, dass es sich hier eindeutig um einen unterhaltenden Erklärer handelt, sondern lässt auch den Schluss zu, dass sich Erklärer spezialisieren konnten bzw. – vorsichtiger formuliert – in einem Gebiet besonders gut sein konnten. Was hier außerdem noch in sprachlicher Hinsicht auffällt, ist die Verwendung des Wortes *imitieren*. Die Frage, die sich dabei stellt, ist, welche Bedeutung das Wort in diesem Kontext hatte und ob es als Beweis gewertet werden kann, dass die Wiener Erklärer doch Dialoge sprachen bzw. Teile der Handlung darstellerisch gestalteten. Sollte es tatsächlich im heutigen Sinn zu verstehen sein, dann wäre es ein weiterer Beweis dafür, dass die Funktion der Erklärer sich nicht nur auf das Erläutern der Filminhalte beschränkte.

³⁷⁸ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 112 (1910), S. 7.

³⁷⁹ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

In der darauffolgenden Zeile erfährt man dann etwas über die Bekleidung der Erklärer, da Herr Zwicker damit wirbt, dass er im Smoking oder Frack auftritt. Das bestätigt zumindest in diesem Fall die Vermutung, dass Erklärer bei ihren Auftritten elegant gekleidet waren. Immerhin schreibt auch Gert Hofmann, dass sein Großvater nur mit seiner „Erzählmontur“, zu der ein Frack und ein Zeigestock gehörten, auftrat.³⁸⁰ Dass in diesem Zusammenhang sowohl bei Hofmann als auch in der Anzeige vom „Auftreten“ die Rede ist, ist insofern spannend, als es die gewünschte Nähe zum Theater demonstriert.

Ein weiteres interessantes Detail ist schließlich, dass sich der inserierende Erklärer schlicht „Zwicker“ nennt und damit eine bestimmte Vertrautheit oder Bekanntheit impliziert. Man könnte also darauf schließen, dass Herr Zwicker – sofern das sein richtiger Name war – so weit (lokal) bekannt war, dass er auf die volle Nennung des Namens verzichten konnte. Das würde immerhin die Vermutung bestätigen, dass Filmerklärer durchaus auch lokale Berühmtheiten sein konnten.

Die nächsten beiden Inserate stammen aus der *Kinematographischen Rundschau* vom 11. August 1910 und sind, wie im Folgenden gezeigt werden soll, aus zwei Gründen von Bedeutung:

„Ein verlässlicher Operateur als auch Pianospieleer, welcher auch dabei erklären kann, wird per sofort oder Ende August in sichere Stellung aufgenommen. Ständiges elektrisches Theater ‚Metropol‘, Ernst Hollmann, Besitzer, Gablonz.“³⁸¹

„Für ein Kinotheater wird ein gewandter Pianist gesucht. Solche, die gleichzeitig imitieren, bevorzugt. – Anerbieten unter ‚A. B. ‚17‘ postlagernd Reichenberg.“³⁸²

Zum einen sind die beiden Anzeigen deshalb bemerkenswert, weil sie von Kinobesitzern außerhalb Wiens aufgegeben wurden. Man muss bedenken, dass zu der Zeit, als diese Anzeigen erschienen, die Diskussion um die Abschaffung der Erklärer in Wien schon voll im Gange war bzw. deren Einsatz zumindest für die Mitglieder des Reichsverbandes der Kinematographen-

³⁸⁰ Vgl. Hofmann, Gert, a. a. O., S. 8.

³⁸¹ Vgl. *Kinematographische Rundschau*, Nr. 127 (1910), S. 5.

³⁸² Ebenda.

besitzer verboten war. Das heißt, diese beiden Anzeigen könnten ein Hinweis darauf sein, dass die Wiener Erklärer außerhalb Wiens weiterarbeiten und sich so über Wasser halten konnten.

Zum anderen zeigen die Anzeigen einmal mehr, dass es nicht nur Personalunionen gab, sondern dass diese auch erwünscht waren. Denn in beiden Fällen wird ein Pianist gesucht, der gleichzeitig auch erklären bzw. „imitieren“ kann. Hier scheint *imitieren* als Synonym von *erklären* verwendet worden zu sein und würde somit die zuvor aufgestellte Hypothese, dass Erklärer auch hier zu Lande Dialoge nachsprachen bzw. -spielten, wieder in Frage stellen. Noch viel wichtiger ist aber, dass die hier gesuchte Personalunion zwischen Erklärer und Pianist das Problem löst, wie Musik und Filmerklärungen parallel existieren konnten: nämlich einfach durch eine Person, die beides macht.

Die folgende Anzeige stammt von einem Wiener Erklärer ebenfalls aus dem Jahr 1910 und bestätigt einige bereits zuvor gemachten Feststellungen:

„Erstklassiger Kinorezitorator [,] Drama und Humor [,] sucht per sofort Stellung. Tüchtiger Geschäftsführer. Firm in Reklame. – Anträge an M. Wassmann, Wien VIII., Lenaugasse 14. Tür 1.“³⁸³

Die Dringlichkeit dieser Annonce („sucht per sofort Stellung“) scheint dafür zu sprechen, dass Herr Wassmann zu dieser Zeit keine Arbeit hatte und darum dringendst eine Beschäftigung suchte. Immerhin stammt dieses Inserat vom 10. November 1910, also von einem Zeitpunkt, als die Erklärer in Wien schon verboten waren. Denn das Erklärerverbot wurde bereits im Oktober unter „Besondere Vorschriften“ in die Wiener Lizenzen aufgenommen. Daher wäre es durchaus möglich, dass der inserierende Erklärer damit spekulierte, dass die Leserschaft außerhalb Wiens auf seine Anzeige reagieren würde.

Abgesehen davon zeigt diese Annonce aber auch – wie jene vom Meister-Rezitorator Zwicker –, dass sich die Erklärer spezialisieren konnten. Denn auch Herr Wassmann nennt „Drama und Humor“ als seine bevorzugten Genres und dürfte somit ebenfalls ein unterhaltender Rezitorator gewesen sein. Außerdem bietet Herr Wassmann auch seine Dienste als Geschäftsführer und

³⁸³ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 140 (1910), S. 6.

Rekommandeur³⁸⁴ an, was einmal mehr zeigt, dass es von Vorteil war, für mehrere Tätigkeiten, anscheinend auch im wirtschaftlichen Bereich, „qualifiziert“ zu sein.

Interessant ist auch die Tatsache, dass Herr Wassmann fast seinen vollen Namen sowie seine Adresse angegeben und nicht einfach „an die Expedition der ‚Kinematographischen Rundschau‘“ geschrieben hat. Zusätzlich sind der Name und der Ort (Wien) fett gedruckt, was auch ein Hinweis auf die zuvor erwähnte Dringlichkeit der Anzeige wäre. Denn wenn man die Annonce das erste Mal liest, fallen einem exakt drei Dinge ins Auge: „Erstklassiger Kinorezitorator“, „Tüchtiger Geschäftsführer“, „M. Wassmann, Wien“.

Auch noch im Jahr 1912 lassen sich Anzeigen von Rezitatoren finden. Eine davon zeigt, dass Erklärer durchaus auch gebildet sein konnten:

„Meister-Rezitorator. Oesterreicher, Absolvent einer k.k. Lehrerbildungsanstalt, der in Sachsen, Preussen und Oesterreich als solcher mit glänzenden Erfolgen tätig war, sucht Engagement in Oesterreich bei nur erstklassigem Unternehmen, da nur solches seine Leistungen würdigen und bezahlen kann. Geneigte Anträge erbeten unter ‚AUSTRIA 200‘ an die Expedition dieses Blattes.“³⁸⁵

Was hier auffällt, ist der Ton, in dem die Annonce gehalten ist. Denn aufgrund seiner Ausbildung und seiner Erfahrung scheint dieser Erklärer hohe Ansprüche zu stellen. Denn er will ausschließlich in einem erstklassigen, vermutlich großstädtischen, Kino arbeiten, das ihn auch bezahlen kann. Das heißt, dass es, entgegen den Vorurteilen in der zeitgenössischen Fachpresse, sehr wohl auch gebildete Rezitatoren gab. Das wird auch im *Kino-Journal* von 1924 bestätigt: „Aber es gab auch literarisch gebildete ‚Rezitatoren‘.“³⁸⁶ Andererseits ist, da die Ausbildung in der k.k. Lehreranstalt gleich zu Beginn der Annonce erwähnt wird, anzunehmen, dass Bildung ein Merkmal war, das den Stellensuchenden von anderen Erklärern abhob und somit doch nur ein Charakteristikum einiger weniger Rezitatoren war. Interessant ist an diesem Inserat aber auch, dass dieser Erklärer, ein Österreicher, angeblich auch berufliche Erfahrungen außerhalb Österreichs gesammelt hat. Das zeigt, wie

³⁸⁴ „Firm in Reklame“ könnte aber auch heißen, dass er bloß Ahnung von Werbung hatte.

³⁸⁵ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 233 (1912), S. 56.

³⁸⁶ *Das Kino-Journal*, Nr. 704 (1924), S. 3.

schon der Artikel im *Österreichischen Komet* vom 24. Juli 1911³⁸⁷, dass Erklärer auch andernorts tätig sein konnten. Das bedeutet somit, dass die Wiener Erklärer nach dem Erklärerverbot ins Ausland ausweichen hätten können, zumindest solange dort Erklärer gebraucht wurden bzw. erlaubt waren. Interessanterweise betont der stellensuchende Erklärer aber, dass er eine Anstellung in Österreich sucht, obwohl die Erklärer auch bereits außerhalb Wiens, wie zum Beispiel in Tirol, allmählich verboten wurden.³⁸⁸

Nach 1912 lassen sich dann bis auf wenige Ausnahmen keine Annoncen von Erklärern mehr finden. Eine dieser Ausnahmen ist folgende Anzeige, die aus der *Kinematographischen Rundschau* vom 17. August 1913 stammt:

„Kino-Rezitor [,] akademisch gebildet, vorzüglicher Sprecher, routiniert in der amerikanischen Reklame, sucht Engagement. Schauspieler MASCHEL; in Trautenau, Böhmen.“³⁸⁹

Dieses Inserat ist das letzte, das für den Untersuchungszeitraum gefunden werden konnte. Da es von 1913 stammt, ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass es von keinem Wiener Rezitor, sondern von einem böhmischen Erklärer stammt. Interessant ist die Anzeige aber trotzdem, vor allem da sich Herr Maschel als „akademisch gebildet“ bezeichnet und damit wirbt, sich gut artikulieren zu können, da er ein Schauspieler sei.³⁹⁰ Das zeigt einmal mehr, dass Erklärer gebildet sein konnten – vorausgesetzt, was natürlich für alle hier zitierten Anzeigen gilt, dass die Stellensuchenden auch das halten konnten, was sie versprochen. Außerdem ist das Inserat ein weiterer Hinweis darauf, dass Schauspieler auch als Erklärer tätig sein konnten, auch wenn dies möglicherweise nur für kurze Zeit bzw. vorübergehend der Fall war.³⁹¹

³⁸⁷ *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 6f.

³⁸⁸ Vgl. Ballhausen, Thomas und Paolo Caneppele, a. a. O., S. 12.

³⁸⁹ *Kinematographische Rundschau*, Nr. 284 (1913), S. 112.

³⁹⁰ Zwar lässt sich im Bühnenjahrbuch von 1913 kein Schauspieler namens *Maschel* finden, dafür aber ein Herr namens Eugen *Maschek*. Die Ähnlichkeiten – beide sind Schauspieler, die zum gefragten Zeitpunkt in Trautenau tätig waren – lassen die Vermutung zu, dass es sich um dieselbe Person handelt. Interessant ist auch, dass Herr Maschek keinen Pensionsanspruch hatte und somit möglicherweise auf zusätzliche Engagements, zum Beispiel als Erklärer, angewiesen war. Vgl. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger: *Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*. Berlin: Günther, 1913. S. 829.

³⁹¹ Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 72 (1911), S. 7.

Die hier zitierten Annoncen sind – als zurzeit einzig auffindbare primäre Quellen – von unschätzbarem Wert, da sie im Gegensatz zu den zeitgenössischen Artikeln nicht die Sichtweise anderer Menschen wiedergeben, sondern zeigen, wie die Erklärer sich selbst und ihr Berufsfeld wahrnahmen.

Die kurze Analyse dieser Inserate konnte daher einige in dieser Arbeit angestellte Überlegungen bestätigen und das Wissen um die (Wiener) Erklärer erweitern. Vor allem wurde klar, dass sich die Stummfilmerklärer selbst als *Kinorezitatoren* bezeichneten und gerne ihre Qualitäten durch Übertreibungen hervorhoben, etwa durch die Bezeichnung *Meister-Kinorezitor*.

Weiters konnte gezeigt werden, dass Personalunionen durchaus üblich waren bzw. dass es von Vorteil war, wenn ein Erklärer gleichzeitig auch andere Funktionen in ähnlichen Bereichen, wie dem Rekommandieren oder der musikalischen Begleitung, ausüben konnte. Außerdem scheinen Erklärer durchaus auch gebildet gewesen zu sein, sofern man den Angaben in den Annoncen trauen darf. Darf man das, so kann man schlussfolgern, dass Erklärer auch aus anderen „akademischen“ Berufssparten rekrutiert wurden. Unter anderem scheinen Schauspieler, zumindest als „Übergangslösung“, als Rezitatoren tätig gewesen zu sein. Das ist natürlich nicht verwunderlich, da sie über die von der Fachpresse geforderte künstlerische (Aus-)Bildung verfügten und daher vorzutragen wussten.

Obwohl die Möglichkeit einer Personalunion für viele Kinobesitzer, zumindest aus finanziellen Gründen, auch noch nach 1910 verlockend hätte erscheinen müssen, scheint das Erklärerverbot den Rezitatoren dennoch das Leben schwer gemacht zu haben. Die zunehmende Häufigkeit und Dringlichkeit der Annoncen zeigen zumindest, dass viele Wiener Erklärer aktiv und dringend nach einer Anstellung – vor allem auch außerhalb Wiens – suchten. Immerhin weisen viele der Rezitatoren mit Nachdruck auf ihre Qualitäten hin. Dennoch muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass viele „Meister-Kinorezitatoren“ nur hochstapelten, um ihren Marktwert zu steigern. Falls sie aber ihren Angaben gerecht werden konnten, kann man höchstwahrscheinlich auch darauf schließen, dass es unter den Rezitatoren lokale Größen gab, die das Publikum anzulocken wussten – vor allem wenn sie auch im Bereich des Rekommandierens „firm“ waren.

Weiters geben die Inserate auch Aspekte der tatsächlichen Arbeit der Erklärer preis. Denn so erfährt man, dass offensichtlich elegante Bekleidung erwünscht war oder zumindest als „Wettbewerbsvorteil“ gesehen wurde. Immerhin preist der „Meister-Kinorezitorator“ Zwicker sein Auftreten im Smoking oder Frack eigens an. Abgesehen davon hat die Analyse der Annoncen gezeigt, dass die zu Beginn der Arbeit getroffene Unterscheidung zwischen unterhaltenden und „wissenschaftlichen“ bzw. pädagogischen Erklärern durchaus sinnvoll war. Denn immerhin wird in einigen Inseraten die Spezialisierung im Erklären von dramatischen und komödiantischen Filmen hervorgehoben. Dadurch und durch bestimmte Formulierungen wie „unkopierbar“ wird auch deutlich, dass die im dritten Kapitel angesprochene Unterteilung in besseren und schlechteren Rezitatoren nicht nur in den Fachzeitschriften „herumgeisterte“, sondern auch von den Erklärern selbst forciert wurde. Denn vermutlich war es prestigeträchtiger und auch gewinnbringender, in einem großen Kino in der Stadt zu arbeiten als in einem kleinen „Provinzkino“ auf dem Land.

Dass die analysierten Annoncen jedoch ausschließlich aus der *Kinematographischen Rundschau* stammen, könnte dadurch erklärt werden, dass sie die erste Fachzeitschrift der österreichischen Kinobranche war, die sich einerseits sehr lange bewähren konnte³⁹² und der andererseits – als Sprachrohr des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer – letztendlich doch viel Vertrauen entgegengebracht wurde. Außerdem konnte man mit einem Inserat in dieser Fachzeitschrift die Kinobesitzer in Wien bzw. in ganz Österreich und darüber hinaus erreichen. Denn abgesehen vom *Österreichischen Komet* und später dann der *Filmwoche* gab es kein anderes ernstzunehmendes österreichisches Fachblatt mit vergleichbarer Reichweite. Interessant an den Annoncen ist auch, dass sie erst ab 1909/10 in der *Kinematographischen Rundschau*, und auch dann nur spärlich, erschienen, obwohl – oder vielleicht gerade weil – es in Wien 1910 zum Erklärerverbot kam. Dass also erst in späteren Jahren Anzeigen erschienen, könnte daher mit der negativen Stimmung den Erklärern gegenüber zusammenhängen.

³⁹² Vgl. Pauer, Florian, a. a. O., S. 34ff.

Letztendlich beweisen die Annoncen aber vor allem eines: Es hat Stummfilmerklärer in Wien gegeben. Außerdem zeigt die Tatsache, dass sich in der *Kinematographischen Rundschau* auch nach 1910 Inserate von Erklärern finden lassen, dass es sie unabhängig von offiziellen Bestimmungen und internationalen Entwicklungen tatsächlich noch Anfang der 1910er Jahre gab. Im Jahr 1916 heißt es im *Österreichischen Komet* diesbezüglich:

„Nun, so ganz erledigt ist die Sache denn doch noch nicht. Noch heute sieht der Fachmann sowohl in der Fachpresse als auch in Tageszeitungen eine ganze Reihe Anzeigen, durch die ein ‚erstklassiger‘ Rezitator gesucht wird oder ein ‚Rezitator-Genie‘ sich den Theaterbesitzern anbietet. Daraus geht deutlich hervor, daß noch immer Nachfrage und Angebot vorhanden sind, der Rezitator also noch keineswegs einem überwundenen Zeitalter angehört.“³⁹³

Zwar stammt der Artikel aus der deutschen Fachzeitschrift *Lichtbild-Bühne*, aber da er auch im *Österreichischen Komet* abgedruckt wurde, scheint das Thema auch hier zu Lande noch von Bedeutung gewesen zu sein. Das ändert aber nichts daran, dass es die Erklärer schließlich aus den verschiedensten Gründen nicht mehr gab – egal wie sie sich in den Annoncen präsentierten bzw. wie gefragt sie vielleicht einmal waren.

5. 2. Exkurs 2: Ausgangsmaterial und Form der Ausführungen

Im Spielfilm *Der Kinoerzähler* (1993) hört man die Voice-over-Stimme ganz zu Beginn sagen: „[...] [N]icht nur der Film ist Kunst, auch wie man ihn erklärt ist eine.“³⁹⁴ Im Gegensatz zur fiktiven Welt des Films scheinen in der Realität viele Menschen aber nicht dieser Meinung gewesen zu sein. Nur wenige hielten die Live-Rezitationen der Erklärer für Kunst, sondern lehnten sie gerade deshalb ab, weil sie ihrer Meinung nach keine waren.³⁹⁵

³⁹³ *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

³⁹⁴ *Der Kinoerzähler*. Regie: Bernhard Sinkel. Drehbuch: Bernhard Sinkel, nach dem Roman von Gert Hofmann. Deutschland: Allianz Film Produktions GmbH (Berlin)/ABS-Filmproduktion (München)/Roxy Film GmbH & Co. KG (München), 1993. Fassung: VHS-Aufnahme, 3sat, 14. 1. 1998, 1' 41" – 1' 44".

³⁹⁵ Siehe: Kapitel 3. 3. und 4.

Da zum heutigen Forschungsstand (2009) keine Mitschriften von Rezitationen Wiener Erklärer mehr auffindbar waren³⁹⁶, kann die Frage, inwiefern deren Vorträge tatsächlich künstlerisch bzw. intellektuell anspruchsvoll waren, nicht beantwortet werden. Generell ist über die tatsächliche „Performance“ der Erklärer wenig erhalten, auch in der Sekundärliteratur finden sich darüber nur selten Informationen: „Unfortunately, since the lecturer belonged primarily to, as Lacasse stresses, an oral culture, it is precisely the performance aspects of the lecturer that are the hardest to trace.“³⁹⁷

Auch Jean Châteauvert zeigt, dass es schwierig ist, eindeutige Aussagen zur Form der Ausführungen zu machen. Anhand der Analyse einzelner zeitgenössischer Quellen³⁹⁸ stellt sich für ihn die Frage, ob die Rezitationen der Filmerklärer vollständige und unabhängige wörtliche Erzählungen oder, ähnlich wie die Zwischentitel, bloße Ankündigungen einzelner Szenen waren. Weiterhin offen bleibt auch, ob es sich mehr um einen explizit narrativen oder einen eher deskriptiven Stil handelte. Da aber selbst in den zeitgenössischen Quellen die Beschreibungen der Filmvorführungen bzw. der Live-Rezitationen variieren, kommt Châteauvert zu folgendem Schluss:

„Es ist anzunehmen, daß sich die Vortragsform von einem Erklärer zum anderen änderte; auch wechselte sie wohl je nach Thema und Film von einer autonomen verbalen Erzählung zu vereinzelt eingestreuten Kommentaren, die hier und dort die filmische Darstellung unterstrichen.“³⁹⁹

Auch woher die Leute ihre Ideen nahmen, kann nur mehr vermutet werden. Châteauvert geht jedoch davon aus, dass die Erklärer die Katalogtexte, also die zu den Filmen mitgelieferten Beschreibungen, als Basis für ihre Ausführungen verwendeten.⁴⁰⁰ Für Wien wäre das durchaus vorstellbar. Immerhin durften ab 1910 nur mehr Filmbeschreibungen vorgelesen werden, die in der Fachpresse wie der *Kinematographischen Rundschau* oder dem *Österreichischen Komet*

³⁹⁶ Die einzige verschriftlichte Rezitation eines Wiener Filmerklärers findet sich bei Franz Grafl. Leider wurde die Quelle vom Autor nicht angegeben bzw. ist nicht mehr auffindbar. Vgl. Grafl, Franz, a. a. O., S. 83f.

³⁹⁷ Gunning, Tom: „The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer.“, a. a. O., S. 75.

³⁹⁸ Vgl. Châteauvert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 85f.

³⁹⁹ Ebenda, S. 86.

⁴⁰⁰ Vgl. ebenda.

abgedruckt wurden.⁴⁰¹ Denn diese Texte durchliefen die behördliche Zensur und waren „sicher“ vor den Interpretationen der Erklärer. Auch das Verstecken hinter dem Text der Zwischentitel⁴⁰² war, abgesehen von der Musikbegleitung, ab 1910 die einzig legale und kontrollierbare Live-Komponente bei einer Filmvorführung. Beides könnte daher schon vor 1910 üblich gewesen sein. Auch Germain Lacasse beschäftigt sich mit der „Performance“ der Erklärer und weist darauf hin, dass zwei Arten zu rezitieren möglich waren bzw. verwendet wurden. Einerseits mussten die Erklärer Texte vorbereiten, etwa um die Zwischentitel übersetzen zu können, andererseits war die Performance von improvisierten Äußerungen geprägt, die an das jeweilige Publikum angepasst werden konnten.⁴⁰³ Auf seiner Forschungsplattform *Cinéma et oralité*, betont Germain Lacasse aber vor allem den improvisierten Aspekt der Live-Performance. Denn die Erklärer seien ohne Vorlagen ausgekommen, da es noch keine Normen gab, die schriftliche Texte erfordert hätten.⁴⁰⁴

„La plupart des projections de films s’accompagnaient de musique et de boniments, lesquels étaient d’ailleurs très libres, ne faisant pas l’objet de textes écrits ou de normes bien établies.“⁴⁰⁵

Auch Franz Grafl meint, dass ein guter Stummfilmerklärer auch ein Stegreifschauspieler sein musste, was einer der Gründe gewesen sei, warum die Rezipienten bei den Behörden nicht unbedingt beliebt waren.⁴⁰⁶

Aber nicht nur was und wie vorgetragen wurde, konnte von der Forschung bisher nicht restlos geklärt werden, sondern auch der genaue Zeitpunkt bleibt weiterhin offen. Laut Châteauevert gab es dabei aber zumindest zwei Möglichkeiten.⁴⁰⁷ Denn entweder wurde vor oder während des Films rezitiert.

⁴⁰¹ Vgl. Wickenhauser, Ida, a. a. O., S. 95.

⁴⁰² Vgl. Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 85.

⁴⁰³ Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées*, a. a. O., S. 125.

⁴⁰⁴ Das stimmt, den Ergebnissen dieser Arbeit zufolge, höchstens bis zum Jahr 1910. Denn ab diesem Zeitpunkt machten sich die Leute nachweisbar Gedanken über die Form der Filmerklärungen.

⁴⁰⁵ Lacasse, Germain [u.a.]: „Le bonimenteur à travers les âges.“, a. a. O., Letzter Zugriff: 14. 12. 2009.

⁴⁰⁶ Grafl, Franz, a. a. O., S. 83.

⁴⁰⁷ Vgl. Châteauevert, Jean: „Das Kino im Stimmbruch“, a. a. O., S. 85 f.

Anhand der Analyse zeitgenössischer Quellen⁴⁰⁸ glaubt Châteauevert nachweisen zu können, dass es sowohl einen Text geben konnte, der dem Film vorausging, als auch einen, der während der Filmvorführung vorgetragen wurde.⁴⁰⁹ Für Wien ist wieder beides vorstellbar, vor allem wenn man bedenkt, dass ab 1910 Filmbeschreibungen vor Beginn des Films verkauft wurden, die die Rezitationen der Erklärer ersetzen sollten. Ansonsten lassen die zeitgenössischen Quellen vermuten, dass die erläuternden Vorträge, die vom Publikum zunehmend als störend empfunden wurden, während der Vorführung gehalten wurden.⁴¹⁰

Abgesehen von den Beobachtungen in der Fachliteratur lassen sich – auch wenn keine Originalrezitationen für Wien zu finden waren – Beschreibungen von Filmvorführungen bzw. von Filmerklärungen in den zeitgenössischen Fachzeitschriften finden. Interessanterweise wird die Form der Ausführungen vor allem in den Artikeln nach 1910, also eigentlich retrospektiv, besprochen. Unter anderem findet sich auch im *Österreichischen Komet* von 1913⁴¹¹ ein Beitrag, der sich mit der Form und dem Ausgangsmaterial der Erklärungen beschäftigt. Zu Letzterem steht Folgendes zu lesen:

„Einige wenige große Theater lassen sich den Text dazu [zum Filmdrama, Anm. d. Verf.] im Manuskript von erfahrenen Schriftstellern ausarbeiten, den meisten jedoch dürfte dieses Verfahren zu kostspielig sein. Sie müssen, wie schon erwähnt, vor allen Dingen darauf Wert legen, nur einen Rezitator zu engagieren, der fähig ist, selbst einen allen künstlerischen Anforderungen gerecht werdenden Text nicht nur zu sprechen, sondern auch auszuarbeiten. [...] Sobald die neuen Filme am Tage des Programmwechsels eingetroffen sind, müssen sie dem Rezitator vorgeführt werden, damit dieser seine Notizen machen kann und noch genügend Zeit findet, das Material wenigstens einigermaßen in sich zu verarbeiten.“⁴¹²

⁴⁰⁸ Vgl. ebenda. [Châteauevert zieht nicht nur die Aussagen von W. Stephen Bush, der selbst Erklärer war und immer wieder Beiträge in der amerikanischen Fachzeitschrift *The Moving Picture World* veröffentlichte, in Betracht, sondern analysiert auch die Vorführung von Sigmund Lubins Verfilmung der Leidensgeschichte Christi (1903).]

⁴⁰⁹ Vgl. ebenda.

⁴¹⁰ Der Zeitpunkt der Rezitation hing aber vermutlich auch von der Länge der Filme ab.

⁴¹¹ Es handelt sich um den zweiten Teil des in Kapitel 4. 5. zitierten Artikels „Zur Ehrenrettung der Rezitation“. Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 10.

⁴¹² *Österreichischer Komet*, Nr. 155 (1913), S. 6.

Spannend dabei ist, dass größere Kinos anscheinend in erfahrene Schriftsteller investierten, um das Niveau der Rezitation zu heben. Kleinere Theater, denen diese Methode vermutlich zu teuer war, mussten sichtlich bei der Auswahl der Rezipitoren darauf achten, dass diese nicht nur Texte vortragen, sondern sie auch selbst verfassen konnten. Daher dürfte der Erklärer auf keinen Fall improvisieren – zumindest nicht beim Filmdrama –, da dies den Ansprüchen „eines gebildeten und feinsinnigen Publikums“ nicht gerecht geworden wäre.⁴¹³ Die Erklärer mussten also fähig sein, ihre Vorträge je nach Publikum und Filmgenre entsprechend vorzubereiten.

Im Allgemeinen, so der Artikel, sollten bloße Erklärungen kurz und knapp gehalten und alles Überflüssige, wie hohle Phrasen und verbale Ausschmückungen, vermieden werden. Das heißt, „kurze, markante, allgemein verständliche und von Fremdwörtern gesäuberte Sätze“⁴¹⁴ seien die ideale Form für die gesprochenen Texte der Erklärer gewesen. Handelte es sich jedoch um ein Drama, dann seien Ausschmückungen durchaus erwünscht gewesen. Denn so hätte der Erklärer auf Details wie psychologische Vorgänge oder bestimmte Charaktere aufmerksam machen können. Letztendlich sollte die Rezitation aber „denselben Zweck verfolgen, wie der Dialog im Theater.“⁴¹⁵

Der Verfasser spricht also implizit von zwei verschiedenen Arten zu rezitieren. Zum einen gab es also die bloße, „trockene“ Erläuterung der Geschehnisse auf der Leinwand, die sich auf das Hervorheben der wichtigsten Details im Plot sowie auf eine möglichst einfache, klare und allgemein verständliche Sprache reduzierte.⁴¹⁶ Zum anderen versteht der Autor Filmerklärung als Interpretation der Handlung, bei der der Rezipitor bestimmte Ereignisse, die Motivation der Figuren sowie für die Handlung wichtige Charaktere hervorheben konnte.

Ein weiterer spannender Punkt ist, dass der Autor der Auffassung ist, dass die neuesten Filme bei einem Programmwechsel dem Rezipitor sofort vorgeführt werden müssen. Denn nur so hätte er genügend Zeit gehabt, einen Text vorzubereiten. Das heißt, Erklärer scheinen die Filme vorab gesehen und

⁴¹³ Ebenda. [Vorstellbare Gründe dafür könnten die Fehleranfälligkeit von Improvisationen gewesen sein oder auch die Tatsache, dass das „neue“ Publikum an die Aufführungspraxis des Theaters gewöhnt war.]

⁴¹⁴ Ebenda, S. 6.

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ Das könnte vor allem auf die Vorführung „wissenschaftlicher“ und komischer Filme zugetroffen haben.

anhand dieser ihre Texte vorbereitet zu haben. Somit mussten sich die Erklärer nicht ausschließlich auf die Beschreibungen in den zeitgenössischen Fachzeitschriften (oder ihr Improvisationstalent) verlassen. Wenig überraschend hingegen ist, dass der Autor sich, im Gegensatz zu heutigen Auffassungen, in Bezug auf die „Stegreif-Performance“ negativ äußert. Denn Erklärer, die spontan (oft unerwünschte) Kommentare einstreuten, waren den Kinogegnern schon immer ein Dorn im Auge gewesen.

Auch in jenem Artikel im *Österreichischen Komet* von 1916, in dem die Erläuterungen der Filmerklärer bereits als vergangene Praxis betrachtet werden, finden sich noch einige Aussagen zum Ausgangsmaterial und zur Form der Ausführungen. Denn laut Verfasser⁴¹⁷ waren die Basis für eine Film-Rezitation entweder die erklärenden Beschreibungen zu den Filmen oder eben die Filme selbst, die sich die Erklärer abermals anschauen mussten, um sie selbst zu verstehen bzw. den Inhalt für sich zu interpretieren:

„Mit Spannung wurden mit dem Eintreffen der neuen Films die erklärenden Texte erwartet, damit wenigstens einigermaßen ein Anhalt für die Rezitation gegeben war. Wenn die Beschreibungen ausblieben, so wurde der Film oft mehrere Male abgerollt, bis selbst der für die Handlung geschulte Rezitator genau wußte, um was es sich handelte.“⁴¹⁸

Das heißt, wenn man den Erinnerungen des Autors vertrauen darf, waren die Erklärer bei der Vorbereitung ausschließlich auf sich allein gestellt. Entweder mussten sie sich auf die Filmbeschreibungen verlassen oder sich selbst und ihren Interpretationsfähigkeiten vertrauen. Der Artikel zeigt aber auch einmal mehr, dass den Rezipienten die Filme – sozusagen wie den heutigen Journalisten – vorab vorgeführt wurden, damit sie sich ein Bild von deren Inhalt machen konnten.

Weiters beschreibt der Autor dann mit sehr bildhaften Worten, wie die Erklärer rezitierten: „Mit Stentorstimme, mit Liebessäuseln, mit Rachgebrüll und mit phantastischem Wortschwall wurde der Film erklärt; das Publikum weinte, lachte, machte ernste und böse, gütige und traurige Gesichter, und der Erfolg

⁴¹⁷ Der Verfasser dieses Artikels ist Albert Walter, der seinen eigenen Aussagen zufolge selbst Rezitator war. Vgl. *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 9.

⁴¹⁸ Ebenda.

war gesichert.“⁴¹⁹ In den Erinnerungen von Albert Walter waren die Film-
erklärungen, vor allem ihrer Form wegen, ein voller Erfolg und durften in keinem
(erfolgreichen) Kino fehlen.⁴²⁰

Bei der Analyse der zeitgenössischen bzw. der sekundären Quellen sind vor
allem zwei Dinge aufgefallen. Erstens scheint die Form der Rezitation an den
jeweiligen Film angepasst worden zu sein, wodurch die Erklärungen entweder
kurze, prägnante und narrative Vorträge oder eben längere, ausschmückende
und deskriptive Ausführungen waren, und zweitens dürften die Rezitationen der
Erklärer eine Mischung aus vorbereitetem Material und improvisierter
Performance gewesen sein. Vor allem die Improvisation hat im Kontext der
interpretativen und interaktiven Funktionen sicherlich zum Ende der Erklärer
beigetragen.

Vielleicht hätte es die Stummfilmerklärer noch länger gegeben, wenn sie sich,
wie die Musik, den Wünschen der Fachwelt entsprechend entwickelt hätten.
Doch dann stellt sich die Frage, ob sie durch den Wegfall der interpretativen
bzw. interaktiven Funktion nicht ohnehin ihre Bedeutung im Kontext des Kinos
verloren hätten. Denn gerade die individuelle Prägung der Rezitationen machte
die Filmerklärer einzigartig und zu einer wertvollen Unterstützung des frühen
Kinos.

⁴¹⁹ Ebenda.

⁴²⁰ Vgl. ebenda.

6. Resümee

6. 1. Zusammenfassende Darstellung

Diese Arbeit hat sich mit den Stummfilmerklärern Wiens beschäftigt, einem Aspekt der lokalen Kinogeschichte, dem von der Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt worden ist. Denn obwohl die Erklärer eine wichtige Rolle im Kontext früher Filmvorführungen spielten, sind sie dennoch über die Zeit in Vergessenheit geraten. Daher hat sich die vorliegende Arbeit nicht nur mit den Stummfilmerklärern Wiens beschäftigt, sondern sich auch mit jenen Faktoren auseinandergesetzt, die ihrem Einsatz ein Ende bereitet haben. Das heißt, im Zuge dieser Arbeit sollte die Frage beantwortet werden, wann und vor allem warum die Erklärer aus den Wiener Kinos der Stummfilmzeit und damit aus dem „kollektiven Gedächtnis“ verschwunden sind.

Da diese Arbeit aber die erste ihrer Art ist, musste zuvor eine Basis für weitere Überlegungen geschaffen werden. Daher ging es zuerst einmal um die verschiedensten Bezeichnungen für die Stummfilmerklärer, die weder in der zeitgenössischen Fachpresse noch in der Sekundärliteratur einheitlich verwendet werden. Nach einer genaueren Betrachtung wurde jedoch klar, dass sowohl die deutschsprachigen als auch die fremdsprachigen Begriffe alle etwas gemeinsam haben: Sie implizieren den Ursprung und die zentrale Funktion der Erklärer. So wurde zum Beispiel der deutschsprachige Begriff *Erklärer* nicht nur im Kontext des Kinos verwendet, sondern bezeichnete auch die Tätigkeit, Laterna magica-Vorführungen durch Vorträge zu begleiten. Dadurch war aber eine Assoziation mit der Aufführungspraxis der Jahrmärkte gegeben, die das Kino jedoch spätestens in den 1910er Jahren vermeiden wollte. Eine weitere zeitgenössische deutschsprachige Bezeichnung war auch *Rezitator*. Diese wurde interessanterweise hauptsächlich von den Erklärern selbst verwendet. Zum Beispiel findet sie sich ausschließlich in den zeitgenössischen Annoncen wieder, als ob die „Meister-Kinorezitatoren“ so ihre künstlerischen Fähigkeiten, die ihnen von ihren Kritikern immer abgesprochen wurden, hervorheben wollten. In diesem Sinne spiegeln die Begriffe, zumindest im deutschsprachigen Raum, die öffentliche Wahrnehmung und das Selbstbild der Erklärer wider.

Als im Kontext dieser Arbeit passendster Begriff wurde aber schließlich die Bezeichnung *Stummfilmerklärer* gewählt, da dieser die zentrale Funktion der Erklärer, das Erklären eines Stummfilms, am eindeutigsten impliziert. Dass diese sehr spartanische Definition jedoch bei weitem nicht ausreicht, um den Wirkungsbereich der Erklärer zu beschreiben, wurde im darauffolgenden Abschnitt des Kapitels gezeigt. Denn eine möglichst allumfassende Definition sollte sowohl sämtliche Funktionen der Erklärer als auch den Live-Aspekt ihrer Tätigkeit und eine zeitliche Einordnung miteinbeziehen. Fürs Erste konnte daher festgehalten werden, dass Erklärer ausschließlich männliche Personen waren, die einen längeren, narrativen und fiktiven Stummfilm live vor einem Publikum im Kinosaal erklärten. Das heißt, Filmerklärer waren filmexterne Hilfsmittel, die das Verständnis der Filme fördern sollten, indem sie deren Inhalt erläuterten und kommentierten. Kurz gesagt, hatten die Erklärer vornehmlich drei Aufgaben: Sie sollten die Inhalte der Stummfilme verständlicher machen, das Publikum unterhalten und ein menschliches Element in die ansonsten „mechanischen“ Vorführungen bringen. Im folgenden Kapitel wurde daher vorgeschlagen, zwischen erläuternden und interpretativen bzw. interaktiven Funktionen zu unterscheiden. Erstere, die erklärende Begleitung der Filme, war vor allem deshalb notwendig, da die frühen narrativen Filme noch keine eigenen Erzählstrategien entwickelt hatten, sondern eher abgefilmten Theaterszenen glichen. Es gab nämlich noch keine eigene „Filmsprache“ und somit waren die Übergänge von einer Szene zur nächsten oft nicht ganz klar bzw. konnten die fehlenden Zusammenhänge beliebig interpretiert werden. Die Erklärer ersetzten aber nicht nur die Montage, sondern auch die Kamerabewegung, indem sie zum Beispiel, wie später die Großaufnahme, auf Details aufmerksam machten. Schließlich sollten die Erklärer gerade dieser Funktion wegen aber überflüssig werden. Denn zum einen wurde allmählich eine eigene „Filmsprache“ entwickelt und zum anderen wurden die Erläuterungen der Erklärer nach und nach durch die seit 1905 gebräuchlichen Zwischentitel ersetzt, die im Prinzip dieselbe Funktion erfüllten wie die Erklärer: Sie verdeutlichten, was die Bilder selbst nicht ausdrücken konnten. Nur mit dem Unterschied, dass die Zwischentitel – im Gegensatz zu den Filmerklärern – garantiert die Intention der Produzenten wiedergaben.

Aber auch der unterhaltende Aspekt der Filmrezitation hat nicht unwesentlich zum Ende der Erklärer beigetragen. Vor allem die *unterhaltenden Erklärer* wurden immer wieder für ihre publikumswirksamen und pädagogisch weniger wertvollen Vorträge kritisiert. Auch die Wiener Erklärer gerieten ihrer unpassenden Kommentare und Interpretationen wegen in Verruf. Doch das Erklären von Stummfilmen bedeutete eben auch eine Interpretation derselben. Denn Hilfsmittel, wie die Filme zu verstehen seien, gab es, wenn man von den Filmbeschreibungen absieht, keine. Also waren die Erklärer auf ihre eigene Lesart angewiesen, die sie dem Publikum in ihren Vorträgen vermittelten. *Interpretation* wurde in dieser Arbeit daher einerseits als individuelle Lesart bzw. Dekodierung der noch nicht bzw. nur schwach ausgebildeten „Filmsprache“ verstanden, andererseits als Adaption aufgefasst. Letzteres war vor allem in Österreich bzw. der k.k. Monarchie nicht unbedeutend. Immerhin konnten die Erklärer sich den kulturellen und sprachlichen Gegebenheiten vor Ort entsprechend anpassen und so die internationalen Filme einem lokalen Publikum zugänglich(er) machen. War dies nicht der Fall, konnte das durchaus eine vom Erklärer nicht intendierte Wirkung haben. Man denke nur an den Rezitator aus Wien, der in Deutschland sein Glück versuchte und mit seiner zu pathetischen Ausdrucksweise mehr Lacher als Tränen verursachte. Aber nicht nur die interpretative Funktion, sondern auch die interaktiven Fähigkeiten konnten für Unterhaltung bei den Zuschauern sorgen, vor allem wenn der Filmklärer in eine Art „Mehrfachconférence“ mit dem Publikum trat.

Konnte ein Erklärer schließlich all diese Funktionen in entsprechender Weise erfüllen, war außerdem gebildet und hatte eine gewisse künstlerische Begabung, dann hatte er, der zeitgenössischen Fachpresse zufolge, das Potenzial, ein guter Rezitator zu sein. Denn nur mit entsprechender Bildung und ausreichender Begabung konnte ein Stummfilmklärer das von den Zeitgenossen geforderte Ideal zu unterhalten und zu erziehen erfüllen. Konnte er das nicht, was meistens tatsächlich aufgrund mangelnder Bildung der Fall gewesen sein dürfte, wurde er hingegen als schlechter Erklärer abgestempelt. Ihnen gaben die Kinobesitzer auch die Schuld daran, dass es in Wien schließlich im Jahr 1910 zu einem Erklärerverbot kam. Nach Beschwerden seitens der Lehrer und der Elternvereine sah sich der Reichsverband der

Kinematographenbesitzer Österreich veranlasst, sich dieses Verbot selbst aufzuerlegen, um das weit problematischere Schulkinderverbot abzuwenden. Noch im selben Jahr wurde das Erklärerverbot dann in die Wiener Lizenzen als „Besondere Vorschrift“ aufgenommen. Der Einsatz von Erklärern war nun offiziell für alle Wiener Kinobesitzer verboten, und nur das Vorlesen von (genehmigten) Titeln, Zwischentiteln und Filmschriften war weiterhin erlaubt. Das hielt aber vor allem die nach 1910 gegründeten Vereinskinos nicht davon ab, unter dem Vorwand der „wissenschaftlichen Kinematographie“, doch Vorträge zu den Filmen halten zu lassen und damit gegen das Erklärerverbot zu verstoßen. Da dieser Umstand die anderen Kinobesitzer natürlich erboste, sah sich die Polizeidirektion Wien schließlich 1914 dazu veranlasst, eine Verfügung gegen das *Kosmostheater* zu erlassen, um damit ein Exempel für ganz Wien zu statuieren.

Doch auch wenn anfangs gegen das Verbot verstoßen wurde bzw. man sich darüber beklagte, änderte das nichts an der Tatsache, dass die Erklärer ohnehin allmählich überflüssig wurden. Denn um 1910 kam es in der Film- und Kinobranche zu bedeutenden Veränderungen, die auch für die Erklärer fatale Folgen haben sollten. Immerhin wurden sie sowohl durch einen übermäßigen Gebrauch von Zwischentiteln als auch durch die Entwicklung filmspezifischer Ausdrucksmittel, wie der Montage oder einer filmgerechten Schauspielkunst, nach und nach ersetzt. Hinzu kam außerdem, dass das Rezeptionsverhalten des Publikums im Begriff war, sich grundlegend zu verändern. Denn an die Stelle des lauten gemeinschaftlichen Rezipierens trat nun das individuelle Wahrnehmen der Filme, bei der die verbalen Vorträge der Erklärer zunehmend störten. Außerdem gewann die musikalische Begleitung der Stummfilme immer mehr an Bedeutung, so dass die Entwicklung hin zur Orchesterbegleitung den Rezipienten letztendlich keinen Platz mehr im akustischen Raum des Kinos ließ. Eine mögliche Erklärung dafür könnte darin liegen, dass die Musik nun die Rolle der Erklärer auf emotionaler Ebene übernahm, indem sie durch teils eigens komponierte Stücke eine Verbindung zum Filminhalt herstellte und so das Verständnis der Filme auf emotionaler Ebene (weiter) förderte.

Alles in allem waren die Filme nach 1910 aber verständlich und bedurften keiner zusätzlichen, filmexternen Erläuterungen mehr. Die Erklärer waren nun größtenteils überflüssig und galten, wie auch die Kino-Ausrufer, als „Relikte“ einer längst vergangenen Zeit. Als einstige Jahrmarktsattraktion passten sie mit ihren individuellen Vorträgen nun nicht mehr in das neue Image des Kinos als qualitätsvolle bzw. standardisierte Unterhaltungsstätte und mussten schon deshalb ihren Platz räumen.

Im letzten Kapitel der Arbeit konnten dann die Analyse und die Interpretation der zu diesem Zeitpunkt einzigen auffindbaren primären Quellen, der Annoncen aus der *Kinematographischen Rundschau*, einen Einblick in die Methoden und die Selbstwahrnehmung der Erklärer geben. Darüber hinaus konnten zuvor angestellte Überlegungen zu den Funktionen der Erklärer gestützt sowie neue Erkenntnisse zur Art ihres Auftretens gewonnen werden. Diese wurden dann in einem darauffolgenden Exkurs zum Ausgangsmaterial und zur Form der Ausführungen noch weiter vertieft.

Die vorliegende Arbeit konnte also zeigen, dass das Ende der Erklärer in Wien von einer Reihe lokaler und universeller Faktoren verursacht wurde. Daher darf das allmähliche Verschwinden der Wiener Stummfilmerklärer nicht nur mit den lokalen Bedingungen in Wien in Zusammenhang gebracht werden, sondern muss auch als symptomatisch für die allgemeinen Veränderungen der Kinolandschaft in den 1910er Jahren gesehen werden.

6. 2. Anmerkungen zu Gert Hofmanns Roman *Der Kinoerzähler*

Gert Hofmanns Roman *Der Kinoerzähler*⁴²¹ (1990) ist die romanhafte Biographie seines Großvaters Karl Hofmann, der bis zur Einführung des Tonfilms als Erklärer im sächsischen Limbach tätig war. Obwohl es in Hofmanns Roman also um das Porträt eines Stummfilmerklärers geht, hat der Inhalt dieses Buches aus zwei Gründen kaum Eingang in die vorliegende Arbeit gefunden. Zum einen handelt es sich beim *Kinoerzähler* um einen Roman und

⁴²¹ Zur Kritik an dieser Bezeichnung siehe: Kapitel 2. 1.

daher müssen nicht alle Fakten der Realität entsprechen.⁴²² Zum anderen spielt die (Lebens-)Geschichte in einem kleinen Ort in Deutschland, wohingegen diese Arbeit die Reichshaupt- und Residenzstadt der k.k. Monarchie zum Gegenstand hatte. Dennoch soll im Folgenden ein kurzer Vergleich mit den Ergebnissen dieser Arbeit zeigen, ob Hofmanns Buch nicht doch eine wertvolle Quelle für die Wissenschaft ist. Denn obwohl der hier angestellte Vergleich etwas „hinkt“, ist es trotzdem erstaunlich, welche Ähnlichkeiten zwischen den Rezipienten Wiens und dem Limbacher Erklärer Karl Hofmann festzustellen waren.

Gleich zu Beginn des Buches beschreibt Hofmann seinen Großvater und dessen Beruf folgendermaßen:

„Mein Großvater war der Kinoerzähler und -klavierspieler von Limbach. Die gab es damals noch. Viele kamen von den Rummelplätzen, aus den äffischen Urgründen der Kunst‘ (der Großvater). Das sah man ihrer Kleidung an. Im Kinosaal trugen sie einen blauen oder roten Frack mit goldenen oder silbernen Knöpfen, eine weiße Fliege, weiße Beinkleider, manchmal Stulpenstiefel. Andere traten im Smoking auf. Aufpassen und nicht träumen, jetzt kommt eine großartige Stelle, vielleicht die großartigste, rief der Großvater und griff nach seinem Zeigestock. Mit dem fuchtelte er viel herum. Die paar, die gekommen waren, waren sofort still.“⁴²³

Karl Hofmann war also „wer“ in Limbach. Als leidenschaftlicher Erklärer war er nicht nur eine Autorität im Kinosaal, sondern auch eine ortsbekanntere Persönlichkeit. Wenn er in seiner „Erzählmontur“, einem Frack, durch den Ort ging, grüßten ihn die Leute ehrfürchtig bzw. hörten ihm gespannt zu, wenn er die stummen Bilder im *Apollo-Kino* mit Hilfe eines Bambusstöckchens und eines Klaviers erklärte. Immerhin bereitete er jeden seiner Vorträge inhaltlich und sprachlich gewissenhaft vor. Anders als im Alltag verwendete er dann „stärkere Ausdrücke, mehr Nebensätze, ungewöhnliche Vergleiche, überraschende Wendungen [und] Bilder“.⁴²⁴ Aber Hofmanns Großvater erläuterte die Bilder nicht nur, sondern er unterhielt die Leute auch mit seinen Interpretationen und Hintergrundinformationen zu berühmten FilmschauspielerInnen der Zeit. Deshalb wurden seine Auftritte zu regelrechten „Performances“, die jedoch, im

⁴²² Zur Kritik diesbezüglich: Vgl. Güttinger, Fritz, a. a. O., S. 113.

⁴²³ Hofmann, Gert, a. a. O., S. 7.

⁴²⁴ Ebenda, S. 8.

Vergleich zu jenen von Rezitatoren anderer Städte, weniger pathetisch waren. Hofmanns Beschreibungen decken sich also, sowohl was die Funktion der Erklärer als auch ihre Art zu rezitieren betrifft, weitgehend mit den Aussagen der zeitgenössischen Quellen. Was hingegen das Ende der Erklärer betrifft, so kann man auf den ersten Blick einen großen Unterschied erkennen. Immerhin behauptet Hofmann, dass sein Großvater noch bis zur Einführung des Tonfilms als Erklärer in Limbach tätig gewesen sei. Im Gegensatz dazu konnte in dieser Arbeit jedoch gezeigt werden, dass die Erklärer größtenteils schon zu einem früheren Zeitpunkt, aufgrund verschiedener lokaler und universeller Faktoren, nicht mehr eingesetzt wurden. Es wurde aber auch darauf hingewiesen, dass es Rezitatoren vereinzelt noch bis nach 1930 gegeben haben dürfte. Selbst Hofmann beschreibt seinen Großvater als Ausnahmeerscheinung: „In keinem der Kinos gab es noch Kinoerzähler, darin war Limbach einzig. Auch Klavier spielte keiner mehr.“⁴²⁵ Dass sich also die Tradition, Filme zu erklären, vor allem in ländlicheren Gegenden erhalten haben könnte, zeigt auch ein Artikel im *Österreichischen Komet* aus dem Jahr 1916, der von einem deutschen Rezipienten verfasst worden war:

„In kleinen Kinos, mit einem ungeschulten, minder gebildeten Publikum hat der Kino-Rezipient auch heute noch seine Berechtigung und hilft mit, das Wesen des Kinos und seine Art als Kulturfaktor in alle Kreise zu bringen. Er war mit einer der Pioniere, die das Kino so populär gemacht haben und verdient heute noch von unserer Branche für seine Aufklärungsarbeit, die er in entlegenen Orten und kleineren Kinos leistet, volle Anerkennung. Aber ebenso wie mit den Missionären wird es auch über kurz oder lang mit dem Kino-Rezipient werden. In einigen Jahren, wenn er das Wissen und Verstehen der breiten Masse vermittelt hat, wenn jeder, selbst der dümmste Bauer sein eigener Erklärer geworden ist, wird er ganz von der Bildfläche verschwinden. Aber auch dann sollten wir dem sterbenden Pionier ein ehrendes Andenken bewahren.“⁴²⁶

Leider wurde den Erklärern jedoch kein „ehrendes Andenken“ bewahrt. Egal ob sie nun bereits um 1910 oder erst um 1930 verschwanden, sie wurden allmählich aus unserem „kollektiven Gedächtnis“ verdrängt. Auch Hofmanns Großvater sollte nicht Recht behalten, als er sagte: „Kinoerzähler [...] hat es immer gegeben. Es wird sie auch immer geben.“⁴²⁷

⁴²⁵ Vgl. ebenda, S. 61.

⁴²⁶ *Österreichischer Komet*, Nr. 301 (1916), S. 10.

⁴²⁷ Hofmann, Gert, a. a. O., S. 69.

6. 3. Ausblick

Das Ziel dieser Arbeit war es, einen Aspekt der Kinogeschichte zu beleuchten, dem von der Forschung bis jetzt kaum Beachtung geschenkt worden ist. Denn in Bezug auf die akustische Begleitung von Stummfilmen ist zumeist nur von der Musik, selten jedoch von den Stummfilmerklärern die Rede. Daher ist diese Arbeit den Wiener Erklärern gewidmet worden, um sich in einem spezifischen lokalen Umfeld mit den Umständen ihres Endes auseinandersetzen zu können. Das angestrebte Ziel wurde insofern erreicht, als ein Stück vergessener Wiener Kinogeschichte erarbeitet werden konnte, das auch in einem globaleren Kontext von Bedeutung ist. Immerhin ist das Ende der Erklärer symptomatisch für die strukturellen Veränderungen der Film- und Kinolandschaft in den 1910er Jahren.

Dennoch konnten viele Fragen aufgrund der jetzigen Quellenlage nur peripher beantwortet werden. Zum Beispiel konnte bis zum heutigen Tag nicht geklärt werden, ob auch Frauen als Erklärerinnen tätig waren. Germain Lacasse hat sich zwar als bisher Einziger darüber Gedanken gemacht, jedoch findet sich auch in seinen fast zweihundert Seiten starkem Buch nur eine einzige Seite dazu. Auch im Zuge dieser Recherchen konnte kein Material gefunden werden, das die Existenz von Wiener Erklärerinnen bewiesen hätte.

Abgesehen davon wären Betrachtungen zu den Erklärern anderer österreichischer Städte wünschenswert, da diese nicht nur einen Vergleich, sondern auch allgemeingültige Aussagen über die Erklärer Österreichs bzw. der k.k. Monarchie – sofern die Forschungen außerhalb die Grenzen des heutigen Österreichs getragen werden – zulassen würden. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit als Basis für weitere Forschungen auf dem Gebiet der österreichischen Stummfilmerklärer.

Zu guter Letzt hofft die Verfasserin dieser Arbeit, dass anderen gelingt, was im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war: nämlich verschriftlichte Originalrezitationen von (Wiener) ErklärerInnen zu finden. Vielleicht können diese „sagenumwobenen“ Dokumente doch noch in einem Archiv, unter Umständen außerhalb Wiens oder Österreichs, entdeckt werden.

7. Literatur

7. 1. Primäre Quellen

7. 1. 1. Historische Zeitschriften

Das Kino-Journal, Wien 1924

Das Welttheater, Wien 1912

Kinematographische Rundschau, Wien 1907 – 1914

Mitteilungen der österreichisch-ungarischen Kinoindustrie, Wien 1911f.

Österreichischer Komet, Wien 1908 – 1918

7. 1. 2. Archivalien

BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Verordnung Nr. 191 vom 18. September 1912*, Broschüre.

BPDW, Ref. 7 [Archiv und Bibliothek], Schachtel: Kino/1, *Rundschrift der k.k. niederösterreichischen Statthalterei an die k.k. Polizeidirektion Wien bezüglich der Einführung einheitlicher Formulare für Kinolizenzen vom 8. Jänner 1912*, Abschrift.

7. 2. Sekundäre Quellen

7. 2. 1. Bibliographie

Abel, Richard [Hg.]: *Encyclopedia of Early Cinema*. London [u.a]: Routledge, 2005.

Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs, 1914. (= Schriften zur Soziologie der Kultur; Bd. 3).

Anderson, J. L.: „Spoken Silents in the Japanese Cinema; or, Talking to Pictures: Essaying the *Katsuben*, Contextualizing the Texts.“ In: *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*. Hg. v. Arthur Nolletti, Jr. und David Desser. Bloomington, Indiana [u.a.]: Indiana Univ. Press, 1992. S. 259 – 311.

Ballhausen, Thomas und Paolo Caneppele: *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte.* Wien: Turia + Kant, 2005.

Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film History. An Introduction.* 2. Aufl. Boston [u.a.]: McGraw-Hill, 2003.

Büttner, Elisabeth und Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945.* Salzburg, Wien: Residenz-Verl., 2002.

Caneppele, Paolo: „Anmerkungen zur Entstehung und Entwicklung der Filmzensur in Wien.“ In: *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1911 – 1914.* Wien: Filmarchiv Austria, 2002. (= Materialien zur österreichischen Filmgeschichte; Bd. 5). S. VII – XXXVI.

--- : „Austro-Hungary“. In: *Encyclopedia of Early Cinema.* Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 52 – 54.

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.

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. 253 – 264.

Dewald, Christian und Werner Michael Schwarz: „Kino des Übergangs. Zur Archäologie des frühen Kinos im Wiener Prater“. 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. 10 – 86.

Dupré La Tour, Claire: „intertitles and titles“. In: *Encyclopedia of Early Cinema.* Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 326 – 331.

Fritz, Walter: *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film.* Wien: Bergland, 1969.

--- : *Kino in Österreich 1896 – 1930: Der Stummfilm.* Wien: Österr. Bundesverl., 1981.

Ganster, Ingrid: *Vom Lichtspieltheater zum Kinocenter. Wiens Kinowelt gestern und heute.* Wien: Wiener Stadt- u. Landesarchiv (Magistratsabt. 8), 2002. (= Veröffentlichungen des Wiener Stadt- und Landesarchivs, Reihe B: Ausstellungskataloge; Heft 64).

Gaudreault, André: „lecturer“. In: *Encyclopedia of Early Cinema.* Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 379f.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger: *Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch*. Berlin: Günther, 1913.

Gesek, Ludwig: *Filmzauber aus Wien. Notizblätter zu einer Geschichte des österreichischen Films*. Zsgest. v. Ludwig Gesek. Wien: Österr. Ges. f. Filmwissenschaft, 1965. (= *Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft*; 46 (Jahresband 1965/66)).

Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, 1993.

Gunning, Tom: „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.“ In: *Early Film Space Frame Narrative*. Hg. v. Adam Barker und Thomas Elsaesser. London: British Film Institute, 1990. S. 56 – 62.

--- : „cinema of attractions“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 124 –127.

Güttinger, Fritz: „Aufpassen und nicht träumen!‘ Vom Erklärer im Kino.“ In: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*. München: Fink, 1992. S. 113 – 122.

Hofmann, Gert: *Der Kinoerzähler*. Roman. 4. Aufl. München, Wien: Dt. Taschenbuch-Verl., 2003.

Jacobs, Lea: „acting styles“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 2 – 5.

Klenotic, Jeffrey: „dialogue accompaniment“. In: *Encyclopedia of Early Cinema*. Hg. v. Richard Abel. London [u.a.]: Routledge, 2005. S. 184f.

Knežević, Srđan: *Lebende Fotografien kommen ... Die Anfänge der Kinematographie auf dem Gebiet des Kaisertums Österreich (1896 – 1897)*. Wien: Österr. Filmarchiv, 1997. (= Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs; Folge 34).

Kraif, Ursula und Anja Steinhauer [Red.]: *Duden „Fremdwörterbuch“*. 9. akt. Aufl. Hg. v. d. Dudenredaktion. [Auf der Grundlage der neuen amtl. Rechtschreibung] Mannheim: Bibliograph. Institut, 2007. (= *Der Duden in zwölf Bänden*; Bd. 5).

Kramer, Thomas und Martin Prucha: *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Wien: Ueberreuter, 1994.

Krenn, Günter: „Von Stufe zu Stufe“. *Heinz Hanus und die Anfänge der österreichischen Spielfilmproduktion*. Hg. v. Walter Fritz. Wien: Österr. Filmarchiv, 1993. (= Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs; Folge 33).

Lacasse, Germain: *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma «muét» entre tradition et modernité*. Québec, Paris: Nota Bena/ Méridiens Klincksieck, 2000.

Lacasse, Germain: „The Lecturer and the Attraction“. In: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Hg. v. Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2006. S. 181 – 191.

Leutner, Rudolf: *Aus der Rumpelkammer des Films. Respektlosigkeiten, Anekdoten, Kuriosa*. Wien: Cudek, 1947.

Mattl, Siegfried, Klaus Müller-Richter und Werner Michael Schwarz [Hg.]: *Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne*. Wien: Promedia, 2004.

Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink, 2003.

Müller, Sabine: „Stillgestellter Stimmzauber. Der Kino-Rekommandeur zwischen Kaiserwurstel und Gloriphon“. 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. 176 – 201.

Nepf, Markus: „Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs“. In: *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*. Hg. von Francesco Bono, Paolo Caneppele und Günter Krenn. Wien: Filmarchiv Austria, 1999. S. 11 – 36.

Pauer, Florian: *Österreichische Filmpublizistik in der Pionier- und Aufbruchzeit der Kinematographie 1895 – 1918*. Wien: Diss., 1982.

Schwarz, Werner Michael: *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*. Hg. v. d. Gesellschaft für Filmtheorie. Wien: Turia + Kant, 1992. S. 13 – 20.

Vögl, Klaus Christian: „90 Jahre Kino – Wiener Kinogeschichte im Zeitraffer“. In: *90 Jahre Kino in Wien: 1896 – 1986. Vergangenheit mit Zukunft*. Hg. v. Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter. Wien [u.a.]: Verl. Jugend und Volk, 1986.

Wickenhauser, Ida: *Die Geschichte und Organisation der Filmzensur in Österreich 1895 – 1918*. Wien: Diss., 1967.

Zglinicki, Friedrich von: *Der Weg des Films*. Textband. Nachdruck der Ausg. Berlin [1956]. Hildesheim, New York: Olms, 1979.

7. 2. 2. Fachzeitschriften

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.]

Gunning, Tom: „The Scene of Speaking: Two Decades of Discovering the Film Lecturer“. In: *iris* 27 (Frühjahr 1999), S. 67 – 79.

Wratschko, Karl: „Against the Silence: Live-Vertonung von Stummfilmen im Grenzbereich von Komposition und Improvisation.“ In: *filmarchiv. Mitteilungen des Filmarchiv Austria: V'09 Early Austrians* 24. 10. – 4. 11. 2009. [Ausgabe zur Viennale 2009]. Heft 64 (Oktober/ November 2009), S. 21.

7. 2. 3. Online-Ressourcen

Gaudreault, André und Germain Lacasse: „Le bonimenteur de vues animées (1985 – 1930)“. *GRAFICS. Université de Montréal*.
<http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/bonimenteur.asp>
Letzter Zugriff: 14. 12. 2009

GRAFICS [u.a.]: „The Film Lecturer“. *Silent Cinema in Quebec 1896 – 1930*.
<http://www.cinemamuetquebec.ca/content/gloss/61?lang=en>
Letzter Zugriff: 14. 12. 2009

Lacasse, Germain [u.a.]: „Le bonimenteur à travers les âges“. *GRAFICS. Cinéma et oralité. Université de Montréal*.
<http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/cinoralite/b1.asp>
Letzter Zugriff: 14. 12. 2009

7. 2. 4. Audiovisuelles Material

Filmgeschichte(n) aus Österreich, TV-Serie, Folge 1, ORF 1970.

Der Kinoerzähler. Regie: Bernhard Sinkel. Drehbuch: Bernhard Sinkel [Nach der Romanvorlage von Gert Hofmann]. Deutschland: Allianz Film Produktions GmbH/ABS-Filmproduktion/Roxy Film GmbH & Co. KG, 1993. Fassung: VHS-Aufnahme, 3sat, 14. 01. 1998, 94'.

Abstract (Deutsche Version)

Diese Arbeit hat sich mit den Stummfilmerklärern im Kontext der Wiener Kinogeschichte auseinandergesetzt. Es sollte vor allem die Frage beantwortet werden, welche Faktoren zum Ende der Wiener Erklärer geführt haben. Im Laufe der Arbeit konnte gezeigt werden, dass das Ende der sogenannten *Rezitatoren* nicht nur im Kontext der lokalen Bedingungen zu sehen ist, sondern auch als symptomatisch für die allgemeinen Veränderungen der Film- und Kinobranche der 1910er Jahre gelten kann. Immerhin wurden die Filmerklärer in Wien bereits im Jahr 1910 verboten, also zu einem Zeitpunkt, als sich das Kino, das sich gerade in einer Übergangsphase vom Attraktions- zum Erzählkino befand, enorm veränderte.

Die vorliegende Arbeit hat sich also mit einem Aspekt der (lokalen) Kinogeschichte beschäftigt, dem von der Forschung – mit Ausnahme einiger internationaler Forschungsarbeiten – bisher noch kaum Beachtung geschenkt worden ist. Daher sieht sich diese Arbeit als „Pionierarbeit“ auf dem Gebiet der Wiener Stummfilmerklärer, die sich aus diesem Grund auch mit essentiellen Überlegungen zur Bezeichnung und zur Funktion der Erklärer auseinandergesetzt hat. So wurde unter anderem versucht, eine möglichst allumfassende Definition dafür zu finden, wer die Stummfilmerklärer eigentlich waren und welche Funktionen sie im Kino der Stummfilmzeit erfüllten. Diese grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Erklärern in Kapitel 2 und 3 sollte als Basis für weitere Überlegungen zu ihrem Ende dienen. Daher liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf Kapitel 4, das sich ausführlich mit den Faktoren beschäftigt, die zum Ende der Erklärer beigetragen haben. Dabei wurden sowohl das *Wiener Schulkinderverbot* von 1910 als ausschlaggebender lokalspezifischer Faktor als auch allgemeingültige Faktoren, wie der ausschließliche Einsatz von Zwischentiteln, die Entwicklung und Verbesserung filmspezifischer Ausdrucksmittel, die Veränderung des Rezeptionsverhaltens des Publikums sowie die zunehmende Dominanz der Musikbegleitung, behandelt. Außerdem bietet das vierte Kapitel einen kurzen Überblick zur historischen Entwicklung des Filmerklärens und versucht Parallelen zur Praxis des Ausrufens zu erkennen.

Abschließend setzt sich dann Kapitel 5 mit den zu diesem Zeitpunkt einzigen auffindbaren Originalquellen, den Annoncen der Filmerklärer in der zeitgenössischen Fachzeitschrift *Kinematographische Rundschau*, auseinander, da sich abgesehen davon keine Informationen über Personen, die diesen Beruf in Wien ausübten, finden ließen. Darüber hinausgehend beschäftigt sich Kapitel 5 in einem Exkurs noch mit dem Ausgangsmaterial und der Form der Ausführungen.

Die Arbeit hat also versucht, sich den Wiener Stummfilmerklärern sowohl in einem lokalspezifischen als auch in einem universellen Kontext zu nähern und damit einen weiteren Schritt zur Erforschung der Erklärer zu machen. Vor allem konnte gezeigt werden, dass nicht der Tonfilm das Ende der Stummfilmerklärer bedeutete, sondern bereits früher einsetzende Prozesse innerhalb der Film- und Kinolandschaft dazu führten, dass Erklärer als überflüssig erachtet wurden.

Abstract (English Version)

The present diploma thesis deals with the *moving picture lecturer* within the context of Vienna's cinematic history. Above all it discusses the factors that led to the lecturers' "expulsion" from the movie theaters of the silent era. In contrast to the usual belief that with the emergence of sound the lecturers suddenly became redundant, research has shown that the live commentary of the films' content had already been considered unnecessary when the cinema and film industry became firmly established in the 1910s. Thus, the lecturer's expulsion cannot only be seen within the context of local conditions but is also symptomatic of the general changes within the cinema and film industry around 1910. Therefore, it does not come as a surprise that the Viennese film lecturers were abolished in 1910.

Since the present diploma thesis is the first of its kind, the first two chapters focus on basic issues like correct terminology and comprehensive definitions. Moreover, chapter 3 tries to define the lecturer's function(s) by distinguishing them into two major categories: *accompanying and interpretative/interactive functions*. Based on those basic considerations, chapter 4 finally concentrates on the factors that led to the lecturer's "expulsion" from the movie theaters of the silent era. After giving a short introductory overview of the historical development of film lecturing, the chapter extensively deals with the local factors like the *Wiener Schulkinderverbot* (which tried to prohibit school children from cinema admission and finally led to the abolition of film lecturers in Vienna), as well as various universal factors like the exclusive use of intertitles, the development of narrative techniques, the shift from a rather noisy to a more silent audience, and the increasingly dominant role of musical accompaniment. Finally chapter 5 analyzes advertisements by Viennese film lecturers, published in the historical journal *Kinematographische Rundschau* around 1910, which can currently be considered the only available primary sources.

The present thesis has therefore dealt not only with an aspect of (local) cinema history which (with a few exceptions) has been neglected so far but has also tried to lay the groundwork for further research concerning the Viennese film lecturer.

Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: **Anna Denk**
Geburtsdatum: 23. Mai 1986
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich

AUSBILDUNG

2004 – 2009/10 **Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft** (Wahlfach-Schwerpunkte: Englisch, Spanisch & außeruniversitäres Praktikum)
Aug. – Dez. 2008 **Joint-Study-Stipendium:** Auslandssemester an der University of Illinois at Urbana-Champaign, USA
Seit Okt. 2005 Studium der Anglistik und Amerikanistik (zuerst als „freies Wahlfach“, seit März 2008 als Zweitstudium)
18. Juni 2004 Matura (mit ausgezeichnetem Erfolg)
1996 – 2004 Bundesrealgymnasium Marchettigasse 3, 1060 Wien
1992 – 1996 Volksschule Sonnenuhrgasse 3, 1060 Wien

PRAKTIKA

Sommer 2006 und 2007 **Wiener Lustspielhaus:** Regiehospitantz und Tätigkeiten im Backstage-Bereich (Inspizienz, Requisite, Umbauten) bei *So machen's alle – Così fan tutte*