



Ölskizze zu Sid Graumans Prolog für CANNIBALS OF THE SOUTH SEAS (USA 1919)

Vinzenz Hediger

«Putting the Spectators in a Receptive Mood»

Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino¹

[...] a paradoxical assertion of the primary nature of the aureola and not of the core itself can also be applied to cinema as an object of study, in which the use of couplets such as «centre and periphery», «screen and foyer», «film and reception» should not imply that there is a difference of value between the two terms in each couplet, with the first necessarily being more important than the second. (Tsvian 1998, 48)

Die grundlegende Einheit der Vorführung ist das Programm und nicht der Film: Was neuere Studien zum frühen Film für die Aufführungspraxis der ersten beiden Jahrzehnte des Kinos nahe legen (vgl. Jost 2002), lässt sich so auch noch für die Unterhaltungsformen behaupten, die bis Ende der 1920er Jahre in amerikanischen (und teilweise auch in europäischen) Stummfilmpalästen angeboten wurden. Siegfried Kracauer hat das mit Beunruhigung festgestellt, als er 1928 gegen den «Prunk der Oberfläche» einer Vorführpraxis anscrieb, die den Film auf Kosten von Bühnenattraktionen in den Hintergrund drängt (Kracauer 1963, 311). Ganz in seinem Sinn und Geist hat sich die filmhistorische Forschung lange Zeit auf den Film als Werk und seine Produktion konzentriert und der Zirkulation und Aufführung wenig Beachtung geschenkt.² Will man aber verstehen, welchen Ort das Kino in der visuellen Kultur der ersten Jahr-

1 Der vorliegende Text ist die deutsche Fassung eines im März 2003 auf dem X. Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/X International Film Studies Conference «Limina / Film's Thresholds» in Udine gehaltenen Vortrags mit dem Titel «Putting the Spectators in a Receptive Mood». Stage Prologues and other Thresholds of Film in American Movie Theaters of the Silent Era». Eine englischsprachige Version erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004.

2 Die Literatur zur Vorführpraxis der Filmaläste etwa beschränkt sich bislang auf einzelne Studien (Kleingers 2000; Helgesen Fuller 2002; Herzog 2002) und gelegentliche Abschnitte in kultur- und wirtschaftshistorischen Arbeiten zur Filmalastkultur (May 1980, 147–166; Gomery 1992; Koszarski 1992).

zehnte des letzten Jahrhunderts einnimmt, dann kommt man nicht umhin, auch Fragen der Programmgestaltung und der Vorführpraxis eingehender zu studieren – durchaus um den Preis der Einsicht, die Tsivian in seinem Buch zum frühen Kino in Russland formuliert: dass dem Strahlenkranz, der Präsentation und der Rezeption, ein ebenso großer Wert zukommt wie dem Kern, den er umgibt, dem Film.

Mit diesem Text möchte ich einen Beitrag zum Verständnis der Vorführpraxis in den Zehner- und Zwanzigerjahren leisten, indem ich ein Scharnier der Verschränkung von Programm und Film in den Blick rücke, das szenische Vorspiel zum Film. Musik und andere außerfilmische Attraktionen wie «song slides», Dias mit Liedern zum Mitsingen, gehörten schon zum Programm der «nickelodeon»-Kinos um 1910. Mitte der Zehnerjahre aber taucht ein Element der theatralischen Darbietung in den Programmen auf, das mit der neuen Hauptattraktion, dem Langfilm, in einem engen Zusammenhang steht. Es handelt sich um Bühnenpräsentationen einzelner Szenen und Motive aus dem Film unmittelbar vor dessen Beginn, zum Zweck der Einstimmung des Publikums. Auf der Hand liegt auch, dass eine solche Rahmung die Vorführung zusätzlich aufwertet. Die gängige Bezeichnung für dieses theatrale Instrument der filmischen Immersion und Steigerung des Schauwerts, das in Branchenzeitungen in Bild und Text reich dokumentiert ist, lautet «Prolog».

1. Präsentationsmodi im klassischen Kino von den Zehner- bis in die Vierzigerjahre

Die Praxis der Filmpräsentation im amerikanischen Stummfilmkino steht in engem Zusammenhang mit der Struktur des Kinomarktes und seiner Entwicklung. Mitte der Zehnerjahre entstanden in allen größeren Städten der USA aufwändig gebaute Kinos, die bald die Ladenkinos und umgewandelten Variété-Theater der Nickelodeon-Phase ablösten. Um ein Gegengewicht zur wachsenden Verhandlungs- und Marktmacht der Filmproduzenten und Verleiher zu schaffen, schlossen sich die großen Kinos ab Mitte der Zehnerjahre zu regionalen Kinoketten zusammen. Die Filmproduzenten und Verleiher stiegen ihrerseits, angeführt von Paramount/Famous Players-Lasky unter der Führung von Adolph Zukor, nach 1919 ins Kinogeschäft ein. Damit begann ein Prozess der vertikalen Integration, also der Zusammenführung von Produktion, Vertrieb und Aufführung in jeweils einem Konzern, der 1924/25 in der Gründung der MGM-Studios durch die New Yorker Kinokette Loew's und den Zusammenschluss von Paramount mit der Chicagoer Kinokette Balaban & Katz kulmi-

nierte. Zwei kleinere Studios, Warner Bros. und Fox, hatten frühzeitig auf den Tonfilm gesetzt und avancierten nach 1927 ebenfalls zu vertikal integrierten Großkonzernen. 1928 schließlich übernahm der Technologiekonzern RCA die FBO-Studios und fügte sie mit den beiden Vaudeville-Theaterketten Keith-Albee und Orpheum zum fünften vertikal integrierten Major RKO zusammen (vgl. dazu Gomery 1992).

Der amerikanische Kinomarkt der klassischen Ära zählt je nach Periode zwischen 16.000 und 20.000 Kinos. Rund 3.000 davon, die größten und besten Häuser, gehören den Majors. Zusammen erwirtschaften sie über 60% des gesamten Umsatzes des Kinomarkts (Conant 1960, 53f). Der Rest entfällt auf unabhängige und kleinere Häuser und Landkinos. Janet Staiger hat für die Untersuchung der Filmrezeption einen Vorbehalt der radikalen Kontingenz formuliert, der auch für Aufführungspraktiken gilt:

[T]he entire history of cinema in every period, and most likely in every place, witnesses several modes of cinematic address, several modes of exhibition and several modes of reception. (Staiger 2001, 19)

Tatsächlich gilt es, die konkreten Aufführungspraktiken in ihrer regionalen Vielfalt und Spezifik zu rekonstruieren. Gleichwohl lassen sich im Sinn einer Arbeitshypothese parallel zur Entwicklung des Kinomarkts drei hauptsächliche Perioden der Vorführpraxis beschreiben: eine Pionierphase von 1915 bis Anfang der Zwanzigerjahre, eine Konsolidierungsphase bis zum Anfang der Tonfilmära und eine Abwicklungsphase, die bis Mitte der Vierzigerjahre dauert.

Pionierphase

Zur Präsentation eines Films in einem großen Kino gehörten nach 1914/15 ein Orchester und/oder eine Orgel, ausgefeilte Lichteffekte und oft auch Geräuschkulissen (Koszarski 1992). Die Präsentation war zudem abgestimmt auf das architektonische Arrangement des Filmpalastes (Herzog 2002). Ins Kino zu gehen bedeutete, in ein Gesamtkunstwerk aus Architektur, Klang und Bild einzutauchen. Bisweilen kam eine olfaktorische Komponente dazu: So war Samuel L. «Roxy» Rothapfel unter anderem bekannt für die aufwändigen Blumenarrangements in den Foyers seiner Kinos.³ Ins Kino zu gehen hieß zudem, sich ein ganzes Unterhaltungsprogramm anzuschauen. In einer typi-

3 Margaret I. McDonald: Rothapfel Opens Knickerbocker. Floral Settings Give a «Near to Nature» Touch and Billie Burke's «Peggy» Gets an Ovation. In: *Moving Picture World* Vol. 27, No. 4, 22. Januar 1916, S. 571.



Programm des Grauman-Kinos aus dem Jahr 1923: «Superlative Programs in Superfine Settings»: Vorrang des Programms vor dem Film am Beispiel von Graumans Metropolitan Theater, 26. Januar 1923

schen Woche im Jahr 1917 zeigte das «Rialto» in New York folgendes Programm:

1. Ouvertüre zu «Egmont», gespielt vom Rialto Orchestra.
2. «Young Fellow, My Lad», ein Gedicht, vorgetragen vom Schauspieler Henry Herbert.
3. «Rialto Animated Magazine», eine Wochenschau.
4. «Irish Love Song», eine Gesangsnummer, vorgetragen von der Sopranistin Miss Julia Hill.
5. THE THIRTEENTH LABOR OF HERCULES, ein «educational film».
6. «The Pearl Fishers», Duett mit den Sängern Marion Rodolfo and Millo Picco.
7. THE JAGUAR'S CLAWS (USA 1917, Marshall Neilan), Hauptfilm mit Sessue Hayakawa in der Hauptrolle.
8. Auszüge aus «The Spring Maid», gespielt vom Rialto Orchestra.
9. THE LAND OF THE RISING SUN, ein Reisefilm über Japan.
10. Solo der großen Orgel.⁴

Obwohl die Dramaturgie solcher Programme mitunter sehr ausgeklügelt war, schaute sich das Publikum die Show nicht zwangsläufig von Anfang bis Ende an. Vielmehr hatte Rothapfel 1916 das Prinzip der *kontinuierlichen Vorstellung* eingeführt, als er vorübergehend das Knickerbocker Theater am Broadway als Kino betrieb, ein Prinzip, das bald darauf Schule machte.⁵

Die Direktoren und Zeremonienmeister der großstädtischen Filmpaläste wie Rothapfel oder Sid Grauman genossen die Berühmtheit von Stars (zu Grauman

⁴ Program for the Week of June 3, Rialto, New York. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 2, No. 2, 16. Juni 1917, S. 106.

⁵ Knickerbocker vs. Triangle. In: *Moving Picture World* Vol. 27, No. 7, 19. Februar 1916, S. 1103.

vgl. auch Beardsley 1983), und ihre Inszenierungen entwickelten Vorbildcharakter für Kinos in kleineren Städten und auf dem Land (Helgesen Fuller 2002, 47). Ende der Zehnerjahre richteten die Branchenzeitungen Rubriken ein, in denen die Kinobetreiber Vorschläge und Ideen für Filmpräsentationen austauschen konnten. Zudem enthielten auch die «press books», die von den Studios herausgegebenen Handbücher für die Vermarktung einzelner Filme, Vorschläge für Präsentationen. Aus der Anleitungsprosa der «press books» und der Branchenzeitungen lässt sich erschließen, dass das Standard-Filmprogramm, wie es sich Ende der Zehnerjahre etablierte, mindestens sechs Programmteile umfasste und zwei bis zweieinhalb Stunden dauerte, wobei die Filme zwei Drittel bis drei Viertel dieser Zeit in Anspruch nahmen. Die Quellen legen überdies den Schluss nahe, dass der Idealtyp der Filmpräsentation ein in sich geschlossenes Unterhaltungsprogramm war, bestehend aus einer Vielzahl von Reizen, aber verklammert durch ein Thema. Wie François Jost (2002) kürzlich gezeigt hat, war die richtige Mischung von Emotionen schon ein Anliegen der Programmgestalter im frühen Kino. In dieser Hinsicht zeichnet sich eine Kontinuität über die Einführung des Langspielfilms hinaus ab.

Die Anleitungen der Studios umfassten Vorschläge, welche Art von Reisefilm, Lehrfilm und Komödie sich am besten mit dem Hauptfilm kombinieren lasse. Insbesondere sollte man Monotonie vermeiden. Zu *EYE FOR EYE* (USA 1918, Albert Capellani) mit Alla Nazimova, dem Drama einer verbotenen Liebe eines französischen Offiziers zur Tochter eines Scheichs, hieß es: «In choosing scenics [das sind Reise- und Landschaftsfilme; V.H.] avoid anything of an Oriental nature; better show something having to do with this country»,⁶ während Kinobetreiber, die Griffiths *A ROMANCE OF HAPPY VALLEY* (USA 1919) zeigten, davor gewarnt wurden, «scenics or educationals of a rural nature» ins Programm aufzunehmen.⁷ In den Kriegsjahren galt andererseits das Gebot, patriotische Filme nicht mit Reisefilmen über die Schönheiten fremder Länder zu verbinden.

Konsolidierung, Kontinuität und Ende

Im Zug der Konsolidierung des Kinogeschäfts kam es zu einem doppelten Prozess der Ausdifferenzierung und Standardisierung der Vorführungspraktiken. In den frühen Zwanzigerjahren formierten sich drei hauptsächliche Typen der Filmpräsentation. Die Spitze der Pyramide bildeten weiterhin die thematisch

6 Direct to the public advertising campaign for *EYE FOR EYE*. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 4. No. 25, 23. November 1918, S. 1991.

7 Direct to the Public Advertising Campaign for *A ROMANCE OF HAPPY VALLEY*. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 5. No. 9, 1. Februar 1919, S. 703.

kohärenten Präsentationen in den urbanen Filmpalästen. Die großen Impresarios wie Grauman und Rothapfel inszenierten in eigens nach ihren Anforderungen gebauten Kinos z.B. dem «Grauman's Egyptian» und dem «Grauman's Chinese» in Hollywood oder dem «Roxy» in New York, gigantische Revue-shows, die an Aufwand die meisten Theaterproduktionen übertrafen und wie diese oft über Monate hinweg im Programm blieben, zu Preisen, die denen von Broadway-Theatern entsprachen.⁸ Das «Grauman's Chinese» etwa zeigte im ersten Jahr seines Bestehens von März 1927 bis Februar 1928 nur drei Filme: Cecil B. DeMilles *KING OF KINGS* (USA 1927), *THE GAUCHO* mit Douglas Fairbanks (USA 1927, F. Richard Jones) und Charlie Chaplins *THE CIRCUS* (USA 1927).⁹ Neben den großen Premierenspektakeln bildeten sich in mittleren Häusern Standardprogramme heraus, die Musik und Vaudeville-Nummern mit dem Film verbanden und wohl dem Ideal der Diversität zu folgen schienen, weniger dem der thematischen Geschlossenheit. Bemüht um ökonomische Skaleneffekte, nahmen die großen Kinofirmen Bühnenkünstler unter Vertrag und schickten sie zur Bestreitung des Rahmenprogramms auf Tournee durch die Häuser der Kette.¹⁰ Die thematisch unverbundenen Präsentationen hatten überdies den Vorteil, dass man sie den raschen Wechseln im Filmprogramm leichter anpassen konnte, die in kleineren Häusern üblich waren. Schließlich gab es eine Kultur der Filmpräsentation in kleineren Städten und auf dem Land, wo die Bühnennummern hauptsächlich von lokalen und regionalen Talenten bestritten wurden.

Wenige Jahre nach der Einführung des Tons verschwanden die aufwändigen Premierenshows ebenso wie in den kleinen Häusern die Präsentationen aus dem Kino. Sid Grauman etwa zog sich schon 1929 zurück und verkaufte sein «Chinese Theatre» 1929 an West Coast Theatres, die Kinokette von Fox.¹¹ Hingegen überlebte die Filmpräsentation mittleren Standards, also die Kombination von Filmen mit thematisch unverbundenen Bühnennummern, die Einführung des Tonfilms um mehr als fünfzehn Jahre.¹² Noch 1943 war es in großen Städten wie San Francisco gängig, einen Anti-Nazi-Propaganda-Film wie *HITLER'S*

8 Grauman Gets *ROMOLA* for His Hollywood Egyptian Theatre. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 24, 6. Dezember 1924, S. 42.

9 Film Producers Get Grauman's Advice First. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 8, 25. Februar 1928, S. 34–35.

10 Presentation Acts. Chain Owners Route Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 24, No 6, 23. Januar 1925, S. 41; «Publicity Presentations» Is Policy Over Midwest Circuit. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 4, 17. Januar 1925, S. 21.

11 Sid Grauman Ends His Career as Exhibitor; Will Produce Audience. In: *Exhibitor's Herald World* Vol. 95, No. 12, 22. Juni 1929, S. 89.

12 Film Houses End «Vaude»; Stage Fights for Life. In: *Motion Picture Herald* Vol. 123, No. 13, 27. Juni 1936, S. 15.

CHILDREN (Edward Dmytryk / Irving Reis) in Verbindung mit einer «hot vaudeville bill» aufzuführen, und zwar durchwegs mit positiven Resultaten.¹³ Woraus sich übrigens auch ersehen lässt, dass der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm auf der Ebene des Programms, der Präsentation und der Rezeption weniger abrupt verlief, als dies technologisch und ökonomisch orientierte Filmhistoriografien und die Geschichtsphilosophie der Medien üblicherweise nahe legen.

2. Szenische Prologe: Eine kurze Geschichte und Typologie

Als Bestandteil solcher kompletten Kinoprogramme hatte der szenische Prolog seine Blütezeit in den Jahren zwischen 1916 und der Einführung des Filmtons, wobei er im Sinn einer nostalgischen Geste auch in den Dreißigerjahren bisweilen noch eingesetzt wurde.¹⁴ Die Definition des Prologs, wie sie in Branchenzeitungen zu finden ist, bleibt im Verlauf der Jahre stabil. Ein Prolog ist demnach eine Bühnenproduktion, die dem Film unmittelbar vorausgeht und Thema, Stimmung oder einzelne Szenen des Films reproduziert. Seine primäre Funktion ist es, das Publikum an den Film heranzuführen. «Atmospheric prologue» ist eine gängige Bezeichnung, «putting spectators in the proper mood» oder «plunging the audience deep into the atmosphere of the film» sind standardisierte Funktionsbestimmungen.¹⁵ Der Prolog ist aber nicht nur Schwelle, sondern auch Verstärker des Films: «The effect left the audience in a mood that doubled the appeal of the picture», heißt es über ein Beispiel aus dem Jahr 1917.¹⁶

Prologe dauerten zwischen fünf und sieben Minuten und kamen in fast allen Kinos zum Einsatz. In den großen Filmpalästen konnte der Prolog eine prachtvolle Ballett-Nummer mit Dutzenden von Tänzern sein, während er in einem Kleinstadt-Kino aus dem Auftritt des Pfadfinderchors oder einer Gesangsnum-

13 CHILDREN-King Merry Macs Great \$30,000 in Frisco, HARDY Fine 26G. In: *Variety* Vol. 149, No. 12, 3. März 1943, S. 11.

14 SO RED THE ROSE Openings. In: *Motion Picture Herald*, 23. November 1935; Shaffer's Staff Puts On FOLIES BERGERE Prologue. In: *Motion Picture Herald*, 30. März 1935.

15 Striking Symbolic Scene Prologue to Pickford Film at Circle, Indianapolis. In: *Exhibitor's Trade Review*, 16. Dezember 1916; Presentation for Short Subject is New Noble Policy. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 12, No. 8, 19. Februar 1921, S. 50; E.L. Hyman: The Prologue is Paramount. It Serves for the Purpose of Putting the Audience into a Receptive Mood for the Picture. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 19, No. 8, 9. Januar 1926, S. 9–10.

16 Stolte, of Cedar Rapids, a Specialist in Unusual Presentations of Photoplays. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 2, No. 20, 20. Oktober 1917, S. 1584.

mer bestand, die der Tochter des Kinobetreibers Gelegenheit bot, ihr Talent unter Beweis zu stellen.¹⁷ Bei der Inszenierung des Prologs legten in den großen Häusern «Manager» wie Grauman selbst Hand an.¹⁸ In der Regel aber kümmernten sich ehemalige Bühnenbildner um die Inszenierung, wobei die Produktionen in der Regel auf sorgfältig ausgearbeiteten Drehbüchern und Entwürfen basierten.¹⁹ Ähnlich wie die Programmgestaltung der Filmpaläste überhaupt entwickelten auch die Prologe der großen Häuser Vorbildwirkung für kleinere Kinos. Mitunter wurden Prologe als eigenständige Attraktionen behandelt. So gab das Circle Theatre in Indianapolis, unter S. Barrett McCormick in den Zehnerjahren eine Hochburg der Prolog-Kunst, für eine Vorführung von *LESS THAN THE DUST* (USA 1916, John Emerson) mit Mary Pickford ein Programm mit Castliste heraus, das ans Publikum abgegeben wurde.²⁰

Entstehung und Verbreitung

Woher die Idee zum Prolog kam, und weshalb sie sich so rasch durchsetzte, ist nicht einfach zu bestimmen. Kinobetreiber und andere Industrievertreter rechtfertigen den Prolog in der Regel mit ökonomischen Argumenten: Die Vorspiele zum Film steigern den Schauwert, locken zusätzliches Publikum und entfalten Werbewirkung, weil die Zuschauer ihr Erlebnis des Prologs weiter erzählen.²¹ Zweifellos verschafften Prologe besonders rührigen Kinobetreibern einen gewissen Marktvorteil gegenüber ihren Konkurrenten; sie dienten als Merkmal der Produktdifferenzierung, um es in der Sprache der Ökonomen zu sagen. Es ist denn auch kein Zufall, dass die Chicagoer Kinokette Balaban &

17 BRIGHT SHAWL Prologue. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 14, No. 5, 30. Juni 1923, S. 216; The Atmospheric Prologue. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 13, No. 13, 24. Februar 1923, S. 661; Uses Glee Club in Prologue. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 22, 22. November 1924, S. 49.

18 Film Producers Get Grauman's Advice First. All Flock to Him for First Showing of Productions and His Stage Prologues. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 8, 25. Februar 1928, S. 34–35.

19 Grauman's Baseball Prologue a Winner. In: *Exhibitor's Herald and Motography* Vol. 9, No. 8, 16. August 1919, S. 61; Grauman's Prologues Effective. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 15, No. 1, 1. Juli 1922, S. 41; Presentation Made to Pay. Coppock System Overcomes «Rut» Tendency; Presents Production Script in Full. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 25, 13. Dezember 1924, S. 61–62; C. Harriman: An Analysis of the Prologue and Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 6, 31. Januar 1925, S. 8.

20 Striking Symbolic Scene Prologue to Pickford Film at Circle. In: *Exhibitor's Trade Review*, 16. Dezember 1916.

21 Stage Prologues Draw Good B.O. Line. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 10 u. Vol. 32, No. 13, 10. März 1928, S. 42.

Katz kurz nach ihrer Fusion mit Paramount im Jahr 1925 von ihren Kino-Managern Prologe forderte, die Aufsehen erregend genug waren, um in den Besprechungen der Filme in der Tagespresse Erwähnung zu finden.²² Andererseits wurde für Prologe in der Regel nicht eigens Werbung gemacht, und die kurzen Laufzeiten der Filme außerhalb der großen Filmpaläste erlaubten es auch kaum, dass Mundpropaganda ihre Wirkung tun konnte. Es galt keineswegs als ausgemacht, dass sich der Aufwand für den Prolog lohnte. Im Zug der Konsolidierung des Geschäfts verschwand der Prolog aus manchen Kinos auch wieder,²³ während einige Kinoketten dagegen Prologe mit den Filmen auf Tournee schickten.²⁴ Ökonomische Motive allein können die plötzliche Popularität des Formats in amerikanischen Kinos der späten Zehnerjahre demnach nicht erklären.

Als theatralische Form lehnt sich der Prolog beim «historical pageant» an, der historischen Theaterinszenierung des 19. Jahrhunderts, die mit symbolischen Motiven durchsetzt ist. Mit etwas Fantasie kann man seine Ursprünge auch auf die allegorischen Theaterformen des Barockzeitalters zurückführen, eine Traditionslinie, die ein Fürsprecher des Prologs in einem Text von 1925 ausdrücklich benennt.²⁵ Der gleiche Kommentator verteidigt den Prolog auch als Anzeichen der Vitalität der Filmkunst. Im Theater sei die Kunst des Prologs verloren gegangen; die historische Mission des Films sei es, diese wieder aufleben zu lassen. Eine grandiose Behauptung, die gleichwohl einen Punkt trifft: Ähnlich wie der künstlerisch ambitiöse Langspielfilm und die Architektur der Filmpaläste gehört der Prolog zu einem ganzen System der theatralen Performance des Films in den Zehnerjahren, das letztlich den Zweck verfolgte, das Kino auf eine Stufe mit dem Theater zu stellen. Präsentationsformen wie der Prolog, zumal wenn sie sich an etablierte Formen wie den «pageant» anlehnten, dienten der kulturellen Aufwertung des Films. Ferner unterstützte der Prolog die Idee einer künstlerischen Einheit des Programms, die man ebenfalls als Teil der theatralen Performance des Films verstehen kann: stellt er doch einen wesentlichen Baustein des Idealtyps des thematisch integrierten Unterhaltungsprogramms dar.

Zudem stand der Prolog in Einklang mit anderen Formen der zeitgenössischen visuellen Kultur. Prologe dienten oft dazu, exotische Welten zu evozie-

22 «Publicity Presentations» Is Policy Over Midwest Circuit. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 4, 17. Januar 1925, S. 21.

23 Test Shows Costly Prologues Not Vital, Says Riesenfeld. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 14, No. 4, 21. Januar 1922, S. 28.

24 Calicott's Prologue Circuit. To Circuit Prologues Among Coast Theatres. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 10, No. 23, 5. Juni 1920, S. 51–52.

25 Why Is a Prologue? In: *Exhibitor's Herald* Vol. 22, No. 6, 1. August 1925, S. 58.

ren und die Suggestion einer Nähe des Publikums zu diesen Welten zu erzeugen. Nicht zuletzt ähnelten sie darin den Schaufenstern großer Kaufhäuser. Mitte der Zwanzigerjahre wird dieser Bezug in Prologen explizit zum Thema gemacht. Die Konsolidierung des Kinogeschäfts geht unter anderem auch mit einer Reorganisation der Werbeabteilungen der Studios einher, die dazu führt, dass die großen Filmkonzerne mehr Einfluss auf die Werbeaktivitäten der Kinobetreiber zu nehmen versuchen. Insbesondere halten sie die Kinobetreiber dazu an, die Filme durch so genannte «tie-ups» zu vermarkten, durch gemeinsame Werbeaktionen mit lokalen Kaufhäusern und Warengeschäften.²⁶ So forderte MGM die Kinobetreiber auf, als Einstimmung auf den Modofilm *FIFTH AVENUE* (USA 1926, Robert G. Vignola) Mannequins die neuesten Modelle aus dem lokalen Modehaus vorführen zu lassen.²⁷ Die Bühne als Laufsteg, der Prolog als Schaufenster: Die Verbindung von Filmerlebnis und Käuferfahrung, auf die Film- und Kulturhistoriker immer wieder hingewiesen haben (vgl. Eckert 1978; Friedberg 1993), wird in den Zwanzigerjahren mitunter schon im Prolog geknüpft.

Der Prolog war in erster Linie ein amerikanisches Phänomen, hinterließ seine Spuren aber auch in Europa. Im November 1924 lud First National ein Publikum von sechstausend Gästen zur Premiere von *THE SEA HAWK* (USA 1924, Frank Lloyd) in die Royal Albert Hall. Zum Programm gehörte ein Prolog, in dem der Royal Welsh Choir auftrat, strategisch platziert in einem Schiff, das über zehn Meter lang war und von einem Team von siebenundzwanzig Special effects-Leuten animiert und ausgeleuchtet wurde.²⁸ Die Vorbildwirkung blieb nicht aus: Vor allem nach 1925 produzierten britische Kinobetreiber ihre eigenen Prologe.²⁹ In Deutschland gehörten Prologe ab Mitte der Zwanzigerjahre ebenfalls zum Programm der großen Häuser. So schaffte Paul Leni den Sprung nach Hollywood nicht zuletzt auf Grund der Prologe, die er im Ufa-Palast in Berlin in den Jahren 1925 und 1926 inszenierte (Kleingers 2000).

26 Window Displays on *SLAVE OF FASHION*. In: *Exhibitor's Trade Review*, 19. Dezember 1925, S. 25.

27 An Elaborate Prologue Free of Expenses. In: *Exhibitor's Trade Review*, 12. Dezember 1925, S. 30.

28 Elaborate Effects Now Used in English Presentations. British Showmen No Longer Show Worthwhile Productions as «So Many Feet of Film» – *SEA HAWK* Opens in London. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 23, 29. November 1924, S. 32.

29 English Showman Joins Circle; Describes Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 21, No. 12, 6. Juni 1925, S. 51.

Fünf Typen des Prologs

Prologe bildeten die Plattform für eine Art von künstlerischem Wettbewerb unter Kinobetreibern, und der Fantasie waren im Prinzip keine Grenzen gesetzt. Gleichwohl lässt sich aus dem vorliegenden Material eine kleine Typologie herausarbeiten. Bei weitem die häufigste Form war der *Song-Prolog*. Auf einer stimmungsvoll ausgeleuchteten, nach Motiven des Films dekorierten Bühne treten Sänger auf und geben einen Song zum besten, manchmal den «theme song» des Films, oft aber auch Stücke, die eigens für den Prolog komponiert und getextet wurden.³⁰ Einen zweiten Typ bilden *Dialog-Prologe*, die aus einer kleinen Theaterszene bestehen. Der Dialog stammt entweder aus dem Film oder wurde für den Prolog geschrieben.³¹ Der dritte Typ war der *Tanz-Prolog*, die Spezialität von Sid Grauman. Tanzprologe bestanden in der Regel aus Balletteinlagen mit Musik, oft auch in Kombination mit Songs.³² Einen vierten Typ bilden *Pantomimen-Prologe*: Schauspieler geben eine Szene aus dem Film oder eine Szene nach Motiven des Films zu Musikbegleitung durch Ausdrucksgesten wieder.³³ Eine fünfte Kategorie bilden schließlich die *Nummern-Prologe*, die aus mehr oder weniger in sich abgeschlossenen Präsentationen von akrobatischen Kunststücken, Vaudeville-Nummern oder Tiernummern bestehen. Dazu zählen die eben erwähnte Modenschau ebenso wie der Prolog, den Sid Grauman im Februar 1928 für Chaplins *THE CIRCUS* inszenierte und für den er eine ganze Truppe von Zirkusartisten mitsamt einem Elefanten auf die Bühne des «Chinese Theatre» karrte.³⁴ Einen ähnlichen *Zirkus-Prolog*, der auch Song-Nummern und Dialogsegmente umfasste und verschiedene Prologtypen kombinierte, produzierte Edward L. Hyman vom «Brooklyn Mark Strand» in New York im Jahr 1925 für D.W. Griffiths *SALLY OF THE SAWDUST* (USA 1925).³⁵

30 Chinese Orchestra Feature of *FIRST BORN* Prologue. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 12, No. 11, 12. März 1921, S. 50.

31 First National Exploitation Department Suggests Prologues for New Neilan Film. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 12, No. 16, 16. April 1921, S. 54–55.

32 Sex Prologue Provides Material For Staging Introductory Feature. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 10, No. 23, 5. Juni 1920, S. 53–54; Alhambra's Dancing Bed Prologue Provides Precedent for *TWIN BEDS* Presentation. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 11, No. 24, 4. Dezember 1920, S. 55; Prologues Win Popularity at Chicago House. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 16, No. 16, 14. April 1923, S. 50.

33 Pantomime Is Best Prologue. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 28, No. 14, 29. März 1924, S. 47.

34 R. Murray: *THE CIRCUS* Opens at Grauman's Chinese with One Ring Circus. In: *Exhibitor's Herald and Moving Picture World* Vol. 90, No. 5, 4. Februar 1928, S. 36.

35 Production Hints from Edward L. Lyman, Managing Director, Mark Strand Theatre, Brooklyn. In: *Moving Picture World*, 5. September 1925.

Prologe stimmten das Publikum nicht nur auf der Ebene von Thema und Motiv ein, sie wurden auch in stilistischer Hinsicht auf den Film abgestimmt. 1920 zeigte das «Capitol Theater» in New York, das größte Haus der Loew's-Kinokette, *THE HEART OF A CHILD* (USA 1920, Ray C. Smallwood) mit Alla Nazimova. Den Prolog beschreibt eine Branchenzeitung folgendermaßen:

For the prologue a scene depicting the Limehouse district of London was employed, and this was done in black and white instead of color, to harmonize with the film to follow. [...] Light effects were used to get color for the scene, but the setting and costuming were held to black and the colored lights heightened this film effect.³⁶

Rudolf Arnheim hätte an einer solchen Ausstellung des Artefakt-Charakters des Films wohl seine Freude gehabt. Im Allgemeinen aber galt das Anliegen der Prolog-Produzenten dem «Realismus» der Darstellung. Das Geschehen auf der Bühne musste so authentisch wirken wie die Abenteuer der Helden auf der Leinwand; umgekehrt sollte es diesen durch seine Authentizität den Status wirklichen Geschehens bescheinigen. Dieser Forderung kam ein Kinobetreiber in den frühen Zwanzigerjahren dadurch nach, dass er im Prolog zu einem Western ein richtiges Lagerfeuer auf der Bühne anzündete, «a real fire, that sent a pungent odor of burning wood out into the audience, thus heightening the illusion».³⁷ Der Prolog als Gesamtkunstwerk innerhalb des Gesamtkunstwerks Filmopalast, das – wie die Präsentation des Films überhaupt – alle Sinne ansprechen soll, und das seine illusionsfördernde Funktion umso besser erfüllt, je realistischer es wirkt.

Schauwert und Realismusstreben

In vielen Fällen versprach man sich den «Realismus»-Effekt auch von der Auswahl der Darsteller. Als das Circle Theatre in Indianapolis *CARMEN OF KLONDIKE* (USA 1918, Reginald Barker) zeigte, ließ S. Barrett McCormick eigens für einen Auftritt im Prolog aus Kanada die gleichen Huskies einführen, die auch im Film zu sehen waren.³⁸ Das jedenfalls erzählte er einer Branchenzeitung. Ob die Geschichte stimmt, ist letztlich nicht so wichtig: Ihre Plausibilität liegt

36 Black and White Scenery Used for Film Prologue. In: *Moving Picture World* Vol. 44, No. 5, 8. Mai 1920, S. 831.

37 Kinema Theatre, Los Angeles Shows *FAME AND FORTUNE* With Tom Mix Quartette. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 5. No. 12, 22. Februar 1919, S. 922.

38 Novel Setting for *CARMEN OF KLONDIKE* at the Circle Theatre, Indianapolis. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 4, No. 4, 29. Juni 1918, S. 318.

darin, dass sie dem Realismusstreben entspricht, dem die gesamte Performance des Films im Kinopalast unterliegt. Ohnehin gehörten Realismus-Effekte, die sich auf Tiere stützten, zum Repertoire der Filmpräsentation. 1917 zeigte ein Kino in Washington, D.C., *THE WHIP* (USA 1917, Maurice Tourneur). Den Höhepunkt des Films bildete ein Pferderennen. Die Szene setzte ein, der Film stoppte, die Leinwand wurde hochgezogen: Fünf Jockeys auf echten Pferden trugen auf einem Laufband den Zieleinlauf aus.³⁹ Sechs Jahre später kam ein Kinobetreiber in Providence, Rhode Island, auf die gleiche Idee. Für das Finale von *GARRISON'S FINISH* (USA 1923, Arthur Rosson) brachte er allerdings nur zwei Pferde aufs Laufband.⁴⁰

Noch häufiger als der Gebrauch von Tieren in Prologen war der Einsatz von Vertretern ethnischer Minderheiten. 1919 zeigte Sid Grauman in seinem «Million Dollar Theatre» in Los Angeles *CANNIBALS OF THE SOUTH SEAS* (USA 1919) von Martin und Osa Johnson, ein «unstaged drama» und Vorläufer von Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1924). Der Prolog präsentierte eine Gruppe von «Wilden», die in einem Kanu auf die Bühne paddelten und dazu einen Song zum Besten gaben. Wie die Aufführungskritik festhielt, waren die Darsteller «real south sea natives», an denen in den großen Städten der Westküste bekanntlich kein Mangel herrsche. Leider teilten die lokalen Behörden Graumans Enthusiasmus für den Realismus der Darstellung nicht ganz. Die «real south sea natives» erschienen zwar als «garbed in cannibal style, [but] municipal regulations necessitated that they wore, especially the women, more generous attire than the native savage».⁴¹ Häufig waren auch Auftritte von amerikanischen Ureinwohnern in Prologen für Western. Grauman setzte «Indianer» in seinem Prolog für John Fords *THE IRON HORSE* (USA 1924) ein,⁴² und das Rivoli in New York zeigte vor *THE THUNDERING HERD* (USA 1925, William K. Howard) einen Prolog mit dem Titel «On the Arapahoe Trail». Die Stars waren sechs «full blooded Sioux Indians» mit den Namen High Pine, Flying Hawk, Kills Enemy, Red Feather, Red Eagle und Princess Red Eagle.⁴³

39 Real Horse Race Staged as Climax to Film Performance. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 2, No. 23, 10. November 1917, S. 1840.

40 Realism in Presentation and Stunt at Keith House. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 13, No. 13, 24. Februar 1923, S. 663.

41 How Sid Grauman Presented *CANNIBALS OF THE SOUTH SEAS*. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 5, No. 11, 15. Februar 1919, S. 856.

42 *THE IRON HORSE* Is Given Brilliant Premiere in West. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 11, 7. März 1925, S. 42.

43 J. S. Spargo: Dr. Riesenfeld Celebrates Sixth Anniversary as Manager. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 20, No. 12, 14. März 1925, S. 36.

Scharnierobjekte und Scharnierfunktion

Von ihrem Spektakel-Charakter einmal abgesehen, dienten Prologe dazu, die Welt des Films mit der Welt des Zuschauers sowie mit der wirklichen Welt außerhalb des Kinos (beziehungsweise mit der «wirklichen» Welt, die er abzubilden vorgibt) zu verschränken. Man könnte auch sagen: Das Ziel des Prologs war es, die Grenze, die er eigentlich markiert, zum Verschwinden zu bringen und die drei Wirklichkeitsebenen, die sich im Filmerleben überlagern, miteinander zu verschalten. Bei der Besetzung von Prolog-Rollen mit «authentischen» Darstellern ging es, wie beim Anzünden von Lagerfeuern auf der Bühne, in erster Linie darum, die Welt des Films und die Welt des Zuschauers in der «wirklichen» Welt des Abenteurers zu verankern. Andererseits zielten Realismuseffekte im Prolog oft auch darauf ab, die Welt des Zuschauers an die Diegese des Films anzubinden. Dazu benutzte man vorzugsweise Make-up oder Kostüme. So schminkte Sid Grauman beim Prolog für die Paramount-Produktion *FOR THE DEFENSE* (USA 1922, Paul Powell) seine Darsteller mit dem original Make-up aus dem Film.⁴⁴ Der gleichen Logik folgte Joseph Plunkett vom Mark Strand in Brooklyn, als er sich bei Paramount das Originalkostüm von Rudolph Valentino besorgte und dieses dem Hauptdarsteller des Prologs zu *MONSIEUR BEAUCAIRE* (USA 1924, Sidney Olcott) überstreifte.⁴⁵

Die Prolog-Produzenten hatten eine unverkennbare Vorliebe für Personen und Gegenstände, die man als «Realitätsfetische» oder «Scharnierobjekte» zur Verschränkung der virtuellen Welt des Films mit der realen Welt inner- und außerhalb des Kinos bezeichnen könnte. Der Diskurs der Scharnierobjekte starb mit dem Verschwinden des Prologs aber keineswegs aus. Er findet in den Präsentationsformen des Films, zu denen auch die Werbung und die Promotion zählen, bis heute seine Fortsetzung. So legte Regisseur Ron Howard in Interviews zu *APOLLO 13* (USA 1993) stets Wert auf die Feststellung, dass beim Nachbau der Raumkapsel für die Dreharbeiten auch einige Originalteile des Unglücksraumschiffes verwendet wurden. Der spezifische Realitätsfetisch des Prologs rückt diesen auch in die Nähe von zeittypischen Formen der visuellen Kultur wie der Völkerschau (vgl. Griffiths 2001). Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich möglicherweise auch eine Attraktion betrachten, die «Roxy» Rothapfel zur US-Premiere von Michael Curtiz' noch in Österreich entstandenem Film *MOON OF ISRAEL* (*DIE SKLAVENKÖNIGIN*, A 1924) inszenierte. Zu den Ingredienzien des Prologs zählte ein Auftritt der kompletten ersten Mannschaft

44 Grauman's Prologues Effective. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 15, No. 1, 1. Juli 1922, S. 41.

45 Three Sets Used in Plunkett's Prologue to Valentino Picture. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 19, No. 11, 6. September 1924, S. 42.

des Fußballklubs Maccabi Haifa.⁴⁶ Das kulturell Andere kennt viele Gesichter; eine Fußballmannschaft in einem amerikanischen Filmpalast der Zwanzigerjahre dürfte irgendwo in der Mitte zwischen dem Auftritt einer Gruppe «chorus girls» und einer Völkerschau anzusiedeln sein.

3. Der Prolog, seine Kritiker und sein Verschwinden

Als die amerikanischen Filmkonzerne den Prolog Mitte der Zwanzigerjahre nach Europa exportierten, stieß das Format, wie die Präsentationsformen der amerikanischen Filmpalastkultur überhaupt, auch auf Widerstand. Siegfried Kracauers bereits erwähnter Aufsatz über den «Kult der Zerstreuung» von 1928 ist dafür ein gutes Beispiel. Kracauer sprach sich aus drei hauptsächlich Gründen gegen die Rahmung des Films durch Bühnenattraktionen und den Prolog aus. Erstens behinderten die Rahmungen die Wirkung des Films, weil sie dreidimensional und bunt seien und das Publikum an die Zweidimensionalität des Filmbildes und seinen Mangel an Farbe erinnerten. Zweitens drängten Präsentation und Prolog den eigentlichen Kern, den Film, oft genug in den Hintergrund. Drittens suggeriere das Programm in seiner thematischen Geschlossenheit eine falsche Einheit disparater Teile. Um der Inkohärenz und Zersplitterung der modernen urbanen Realität angemessen und nicht ideologisch zu sein, müsste das Filmprogramm vielmehr gerade den Verlust der Einheit thematisieren (Kracauer 1963). Interessant an Kracauers Kritik ist nun, dass sein dritter Einwand durchaus originell ist, während seine ersten beiden Punkte im Wesentlichen den Vorwürfen entsprechen, die Kritiker des Prologs in den amerikanischen Branchenblättern der Zwanzigerjahre vorbringen.

Einheit des Programms und Integrität des Films

Wie bereits erwähnt, hatte der Prolog Verfechter wie Kritiker. Zu den Befürwortern zählte neben den Impresarios die Redaktion der wichtigsten Branchenzeitung für Kinobetreiber, des *Exhibitor's Herald*. Die Verfechter verteidigten den Prolog in der Regel mit dem Verweis auf seinen Werbewert sowie mit dem Argument, dass es kein besseres Mittel gebe, um das Publikum in die richtige Stimmung für den Film zu bringen – ein Argument, das impliziert, dass der Film der Präsentation und der Rahmung bedarf, um richtig «funktionieren»

46 FBO's MOON OF ISRAEL at Roxy Gets Elaborate Presentation. In. *Exhibitor's Herald* Vol. 30, No. 3, 2. Juli 1927, S. 36.

zu können. Zu den Gegnern des Prologs wiederum zählten Kinobetreiber, die den ökonomischen Nutzen des Formats in Frage stellten und dieses als Verschwendung brandmarkten.⁴⁷ Produzenten wie der Industriepionier Jesse Lasky waren aber die schärfsten Kritiker.⁴⁸ Sie monierten in erster Linie, dass der Prolog den Eindruck erwecke, als könne der Film nicht für sich selbst bestehen (Kracauers erster Punkt), und dass die Präsentation den Film in den Hintergrund dränge (Kracauers zweiter Punkt). Tatsächlich diene die Präsentation in den Zwanzigerjahren oft dazu, die mangelnde Qualität der gezeigten Filme zu kompensieren, und bisweilen wurde der Film auch gekürzt und etwas schneller projiziert, um Platz für Bühnenattraktionen zu schaffen.

Die Argumentation der Kritiker, die den Film gegen seine peripheren Verzierungen verteidigten, findet sich in besonders prägnanter Form in einer Polemik gegen den Prolog aus dem Jahr 1925. Major Edward Bowes, «managing director» des Capitol in New York und Vizedirektor des Kinokette Loew's, der Besitzerin von MGM, wendet sich namentlich gegen Prologe, die Szenen aus dem Film vorwegnehmen. Solche Prologe würden die künstlerische Absicht des Films unterlaufen, denn:

A scenario is written and the picture directed according to the logical development of the story. All elements which might disclose the plot are carefully concealed until such time as it suits the dramatic purpose of the director to reveal them. Each scene has its logical position in the development of the story.⁴⁹

Demnach zerstören Prologe, die Szenen aus dem Film vorwegnehmen, dessen logische Abfolge. Dass Edward Bowes auch Vizedirektor eines der großen Filmkonzerne war, ist ein Detail, dem durchaus Bedeutung zukommt. Seine Argumentation lässt sich auch als eine Form von Konzernrhetorik verstehen, und zwar in zweierlei Hinsicht: In der klassischen Ära gingen die Filmkonzerne davon aus, dass das Publikum Filme in der Regel nur einmal sehen wollte. Aus dieser Perspektive lief es der Logik der Vermarktung zuwider, wichtige Szenen schon im Vorprogramm zu zeigen. Aus dem gleichen Grund wurde in Trailern auch kaum etwas über die Story des Films mitgeteilt (vgl. Hediger 2001). Bowes vertrat aber auch eine Konzernposition, insofern seine Polemik

47 Als Beispiel der unterschiedlichen Positionen vgl. Riesenfeld Presents All Film Program at Rialto This Week. In: *Exhibitor's Herald* Vol. 14, No. 3, 14. Januar 1922, S. 33.

48 Pictures Must Dominate. Jessy [sic] Lasky Says Entire Theatre Programs Must Be Built Around Films. In: *Motion Picture News*, 7. Januar 1928.

49 The Prologue Passes. Music the Logical Medium. In: *Exhibitor's Trade Review*, 26. Dezember 1925, S. 56–57.

auf eine Steigerung der Effizienz des Betriebs abzielte: Schränkte man die Präsentation des Films auf die musikalische Untermalung ein, dann blieb mehr Geld aus den Einnahmen, das in die Produktion neuer Filme investiert werden konnte, und Filme ließen sich im Unterschied zu Prologen auch außerhalb der eigenen Kinos vermarkten. Auf die Polemik von Bowes antwortet Edward Hyman vom Mark Strand Theatre in Brooklyn mit den üblichen Argumenten: Er führt den Werbewert des Prologs an, und er spricht von der Notwendigkeit, das Publikum in Stimmung zu versetzen.⁵⁰

Die Debatte zwischen Hyman und Bowes ist vor allem deshalb von Interesse, weil die Kontrahenten nicht die gleiche Sprache sprechen. Sie verteidigen zwei unterschiedliche Logiken der Filmvorführung und Filmvermarktung, die letztlich unvereinbar sind. Hyman vertritt den Primat des Filmprogramms, eine Position, der gemäß der Programmdirektor so etwas wie der «Autor der Show» ist. Der Film kommt als Werk zu sich selbst erst durch die Rahmung, also durch den zusätzlichen künstlerischen Beitrag des Kinobetreibers. Bowes hingegen vertritt den Primat des Films, die Position, dass der Film als Werk sich selbst genügt. Nach dieser Logik ist der Produzent der «Autor des Films»; spätere Generationen setzen bisweilen auch den Regisseur an die Stelle des Produzenten. Wichtiger aber noch: Die Filmindustrie definiert sich mit einer solchen Position als Industrie, die in erster Linie Filme herstellt und vermarktet, und nicht als Industrie, die in erster Linie Filme aufführt – als *Film*industrie und nicht als *Kino*industrie, die sie bis Ende der Vierzigerjahre doch noch weitgehend bleiben sollte.

Die Arbeit des Beiwerks

So betrachtet, ist der Prolog mehr als nur ein weiteres Opfer des Übergangs zum Tonfilm. Vielmehr markiert sein Verschwinden so etwas wie eine tektonische Verschiebung in den Präsentationsformen des Films: die Ablösung des *Programms* als primärer Einheit der Vorführung durch den *Film*. Zwar umgibt den Film noch bis in die Siebzigerjahre ein Beiwerk aus Vorfilmen, doch sind diese ihm eindeutig untergeordnet und nicht im Rahmen eines Programms beigelegt. Auch das Pensum der Einstimmung auf den Film verschwindet mit dem Prolog nicht ohne Rest; nur sind es zusehends mehr Teile des Films selbst, die diesen Auftrag übernehmen. So könnte man die Position vertreten, dass der

50 E.L. Hyman: The Prologue is Paramount. In: *Exhibitor's Trade Review* Vol. 19, No. 8, 9. Januar 1926, S. 9–10.

Prolog zu Beginn der Fünfzigerjahre in Form der Titelsequenz und «pre-title sequence» innerhalb der Textgrenzen des Films wieder auftritt.

Auf welche Weise und inwiefern sich der Film als primäre Einheit der Vorführung durchsetzt, bleibt noch genauer zu untersuchen. Ebenso gilt es, ein vertieftes theoretisches Verständnis der Rolle zu entwickeln, die der Prolog im Programm spielte. In den Augen seiner Verfechter leistet der Prolog zweifellos einen Beitrag zu dem Prozess, den Roger Odin als «Fiktionalisierung» bezeichnet: die Transposition des Zuschauers in eine Welt der Fiktion oder die Entwicklung einer Haltung der Rezeption, in der die Welt der Fiktion als solche aufgefasst wird (vgl. Odin 2000). Zugleich aber waren Prologe auch hochgradig reflexive Spektakel, die ebenso sehr auf die Grenze zwischen der Welt des Zuschauers und der Welt des Films verwiesen, wie sie darauf abzielten, diese als durchlässig zu gestalten. Die Prologe «verdoppelten» die Wirkung des Films nicht nur deshalb, weil sie den Einstieg in die fiktionale Welt erleichterten, sondern auch, weil sie den Schau- und Genusswert der Show als solcher verstärkten.

Um zu verstehen, wie Prologe funktionieren, gilt es demnach, sich auf die Irritation einzulassen, die Kracauer zum Ausdruck brachte, als er festhielt, dass die Paraphernalien der Präsentation dazu tendieren, die Hierarchie von Werk und Aufführung in ihr Gegenteil zu verkehren. Es gilt die Tatsache ernst zu nehmen, dass es dem Prolog und der Präsentation mitunter gelingt, den Film in einen bloßen Vorwand für ein Spektakel zu verwandeln, und es gilt zu verstehen, wie es dazu kommt. Gibt es am Ende einen unterschwelligeren Vorrang der Schwellen des Films vor dem Film? Kracauers abschlägige Antwort auf diese Frage kommt fast zu schnell: Die Frage bleibt berechtigt.

Literatur

- Beardsley, Charles (1983) *Hollywood's Master Showman. The Legendary Sid Grauman*. New York: Cornwall.
- Conant, Michael (1960) *Anti-Trust in the Motion Picture Industry. Economic and Legal Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Eckert, Charles (1978) The Carole Lombard in Macy's Window. In: *Quarterly Review of Film Studies* 3,1, S. 1–21.
- Friedberg, Anne (1993) *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Gomery, Douglas (1992) *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. London: BFI.

- Griffiths, Allison (2001) *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, and Turn of the Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Hark, Ina Rae (Hg.) (2002) *Exhibition. The Film Reader*. London/New York: Routledge.
- Hediger, Vinzenz (2001) *Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg: Schüren.
- Helgesen Fuller, Kathryn (2002) At the Picture Show. In: Hark 2002, S. 41–50.
- Herzog, Charlotte (2002) The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style. In: Hark 2002, S. 51–66.
- Jost, François (2002) Die Programmierung des Zuschauers. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, S. 35–48.
- Kleingers, David (2000) The Cinematic Stage. Non-Cinematic Framing Devices. In: *The Bounds of Representation. Censorship, the Visible, Modes of Representation in Film*. Hg. v. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo & Laura Vichi. Udine: Forum, S. 77–94.
- Koszarski, Richard (1992) *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1917–1928*. Berkeley/New York/London: University of California Press (History of the American Cinema. Vol. 3.).
- Kracauer, Siegfried (1963) Kult der Zerstreuung [1928]. In: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 311–317.
- May, Larry (1980) *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Chicago/London: The University of Chicago Press, S. 147–166.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Staiger, Janet (2001) Writing the History of American Film Reception. In: *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*. Hg. v. Richard Maltby und Melvin Stokes. London: BFI, S. 19–32.
- Tsivian, Yuri (1998) *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Chicago: Chicago University Press.