

Rick Altman

Die Geburt der klassischen Rezeption^{*}

Die Kampagne zur Standardisierung des Tons

Seit gut zehn Jahren sind die Historiker des amerikanischen Kinos dabei, ein immer tieferes Loch auszuheben. Auf der einen Seite haben Forscher wie Abel, Allen, Burch, wie auch Gaudreault, Gunning und Musser das frühe Kino vollständig neu definiert. Auf der anderen Seite hat eine lange, von den Arbeiten Bordwells, Staigers und Thompsons gefestigte Tradition eine befriedigende Beschreibung des klassischen Hollywood-Stils erstellt. Dazwischen gähnende Leere. Der vorliegende Aufsatz versucht zu verstehen, wie das sogenannte "primitive" Kino mit dem "klassisch" genannten Kino zusammenhängt, und schlägt vor, das Loch der 1910er Jahre von einem neuen, einem "Hörpunkt" aus zu betrachten. Um das Problem besser zu umreißen, ist es sinnvoll, anzuerkennen, daß der Übergang von dem einen System zum anderen weniger von einer textuellen Revolution oder einer industriellen Evolution herrührt (die beiden herkömmlichen Erklärungen) als von einer veränderten Art der Rezeption durch ein Publikum, das zunehmend von der Industrie manipuliert wird, und zwar durch denjenigen Aspekt des Kinobetriebs, der am schwierigsten zu erfassen bleibt: Ton im Stummfilmkino.

Industrielle Lösungen

Jeder Zweig der traditionellen Geschichtsschreibung bleibt in sich geschlossen: Der eine schreibt die Geschichte der Industrie, ein anderer die Geschichte von Texten, ein dritter die Geschichte der Rezeption von Texten. Diese Geschichte der getrennten Reihen wird hier durch eine Geschichte der

* Dieser Text ist zuerst erschienen in *Cinéthèque*, 6, 1994. Wir bedanken uns bei der Redaktion und natürlich bei Rick Altman für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung. Rick Altman gebührt außerdem Dank dafür, daß er uns die Illustrationen zur Verfügung gestellt hat.

.. Anm. d. Ü.: In der angloamerikanischen und französischen Filmgeschichtsschreibung wird die Frühzeit des Kinos oft als "primitive cinema" bzw. "cinéma primitif" bezeichnet.

schmalen Brücken ersetzt, denn die wichtigste Auswirkung einer industriellen Ursache liegt nicht unbedingt im Bereich der Industrie selbst. Um etwa die Dilemmata der entstehenden Kinoindustrie zu verstehen, sieht sich der Historiker häufig gezwungen, eine schmale Brücke zu benutzen und die industrielle Organisation zugunsten der Texte, ihrer Verwendung oder ihrer Rezeption zu vernachlässigen. Denn jede Lösung in einem ersten Bereich zieht zwangsläufig Probleme in einem angrenzenden Bereich nach sich.

Nehmen wir das Beispiel der Industrialisierung des Kinos. Vor 1900 bleibt der Film Handwerk, da jedes Erzeugnis für eine bestimmte Situation nach Maß angefertigt wird. Manche jedoch haben begriffen, daß das Kino ein wirtschaftliches Potential bietet, wie ein Tischler es nie kennen wird. Das Kino nahm sich den Phonographen zum Modell und folgte in seinen Anfängen der konservativen Logik Thomas Edisons, dessen Aufnahmen auf Walze nur einzeln kopiert werden konnten. Nach der Jahrhundertwende gewinnt eher das fortschrittliche Verfahren von Emil Berliner die Oberhand, bei dem jede Platte als Matrice für die Produktion einer unbegrenzten Zahl von Duplikaten dient. Denn wenn ein Film einmal gedreht ist, kann er im Prinzip sofort reproduziert werden, wie man will, wobei der Preis jedes Exemplars mit der Zunahme der Kopienzahl abnimmt. Diese Reihe beherrschende Logik ist wohl bekannt: Die Industrialisierung eines handwerklichen Bereiches ist ein Signal für das Kapital und führt zum traditionellen Kampf, das jeweilige Produkt zu spezifizieren, abzusetzen und rentabel zu machen, den Marktanteil zu halten, neue Produkte zu lancieren, usw. Jede Erhöhung der Investitionen zieht eine Vermehrung der Kopien jedes Films nach sich. Unter solchen Umständen wurde das *nickelodeon*, das Ladenkino, geboren; es entspricht vollkommen dem kapitalistischen Bedürfnis, die Zahl der Exemplare jedes Films zu erhöhen. Während in den ersten Jahren des Kinos die Zahl der Filmtitel schnell gestiegen war, ist ab 1904 eine deutliche Zunahme der Kopienzahl jedes Titels zu beobachten (vgl. Musser 1996).

In der Logik der Geschichte der Reihen, die immer auf lineare Weise fortschreitet, wäre diese erste Industrialisierung des Kinos als ein Anfang anzusehen, dessen Fortsetzung die Einrichtung der großen Filmproduktionsgesellschaften wäre, zum Beispiel unter der Leitung von Thomas Ince in den zehner Jahren.¹

Nehmen wir lieber die schmale Brücke mit ihrer ganz anderen Logik. Statt die industriellen Auswirkungen einer industriellen Ursache zu suchen (was

¹ Als ein gutes Beispiel für einen solchen Zugang vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, S. 113-153.

voraussetzen würde, daß die Industrie sich autonom entwickelt), wollen wir die weiteren Auswirkungen dieser Industrialisierung zu begreifen suchen. Welche Aspekte der kinematographischen Praxis sind es, die durch die Industrialisierung destabilisiert werden? Welches neue Gleichgewicht ergibt sich daraus?

Praktische Probleme

Um das von der Industrialisierung des Kinos bewirkte Ungleichgewicht zu verstehen, muß man die grundlegende Veränderung im Status des Kinobetreibers erfassen, die zwischen 1900 und 1910 stattfindet. In seinen handwerklichen Anfängen unterscheidet das Kino kaum zwischen Produzent, Regisseur, Kameramann, Cutter, Verleiher und Kinobetreiber, da all diese Funktionen von einer einzigen Gesellschaft ausgeübt werden, oft sogar von einer einzigen Person. Lyman Howe etwa, ein Produzent und Kinobetreiber alten Stils, drehte regelmäßig Szenen vor Ort, um jede Vorführung seiner Tournee persönlicher zu gestalten; auf diese Weise spiegelte er genau die Interessen seines Publikums wider.² Einer Gewohnheit der Frühzeit folgend, stellte Howe für jede Vorführung ein anderes Programm zusammen, auf der Grundlage nicht etwa von bereits geschnittenen Filmen, sondern von teilweise von seinem eigenen Team gedrehten Einstellungen, die beliebig neu zusammengesetzt werden konnten. In guter Jahrmarktstradition "roch" er sein Publikum und zog seine Show den jeweiligen Bedingungen entsprechend auf. Erst später, mit dem *nickelodeon*, taucht der Kinobetreiber im eigentlichen Sinne auf, nämlich der, der ausschließlich Filme vorführt, die andere produziert haben. Zur selben Zeit tritt auch der unabhängige Verleiher in Erscheinung, der sich damit befaßt, die Filme in Umlauf zu bringen, statt sie zu produzieren oder vorzuführen. Für eine Reihe von Jahren, die weitgehend der Dauer des Trusts (1907-1912), also der Zeit des *nickelodeons* entspricht, werden so die Produzenten, die weder Verleiher noch Kinobetreiber sind, vom Rest des Berufsstandes isoliert. Es wird bis zur vertikalen Integration der Nachkriegszeit dauern, bis diese Situation sich ändert.

Diese Aufspaltung des Industriezweiges, die zeitgleich mit der Zunahme der Kopienzahl pro Film stattfindet, zieht notwendig die Aufspaltung der Interessen jeder Berufsgruppe nach sich. Solange der Produzent seine eigenen Filme vorführt, setzt die Produktion einen bereits bekannten Vorführungs-

² Zu den Aufnahmen vor Ort, die auch von Edison und Biograph praktiziert wurden, vgl. Musser/Nelson 1991, bes. 109-111, 149-152 u. 207-213.

modus voraus und unterstützt ihn, während die Vorführung ein bereits vom Produzenten begonnenes Projekt vervollständigt und verstärkt. Diese Symbiose verschwindet mit der Scheidung von Produzenten und Kinobetreiber völlig. Genau in den Anfängen des *nickelodeons* erfordert eine eingeschränkte, durch die notorischen Konflikte um Rechte und Patente verlangsamte Produktion die Erhöhung der von jedem Film gezogenen Kopienzahl. Damit ist zwar das Problem der Produzenten gelöst, für die Kinobetreiber jedoch eine schwierige Situation geschaffen. Denn wie die Presse bezeugt, wird um 1907 jeden Tag ein und derselbe Film in mehreren Kinos in derselben Straße oder demselben Stadtviertel gezeigt.³

So schafft also eine Lösung für den Produzenten (die Zahl der gezogenen Kopien zu erhöhen) für den Kinobetreiber ein Problem (wie soll man sein Produkt spezifizieren, wenn man gezwungen ist, dieselben Filme laufen zu lassen wie die Konkurrenz?). Natürlich ist für den Kinobetreiber, der durch das Jahrmarktsmilieu oder das Variété-Theater (das *Vaudeville*) geprägt ist, die Vorstellung nie auf den bloßen Titel reduzierbar. Wie die Variété-Tänzerinnen, die dressierten Hündchen und die Gesangskomiker müssen auch Filme verpackt, präsentiert und auf die rentabelste Art verkauft werden. So wird zwischen 1907 und 1910 die Kinovorführung mehr und mehr zum Ton-Spektakel, durch das die besondere Attraktion jedes Kinobetreibers hervorgehoben werden soll.

Aufspaltung des Tons

Diese Ton-Strategien haben zur Zeit des *nickelodeons* die Welt des Kinobetriebs völlig umgewälzt. Ein ganzes Buch würde nicht genügen, die Vielfalt und die Anwendung dieser Methoden zu schildern. Der vorliegende Aufsatz erlaubt nur einen schnellen Überblick, der jedoch genügt, um zu zeigen, in welchem Maß die Unabhängigkeit und die Verschiedenheit der Kinobetreiber zwischen 1907 und 1910 die direkte Beziehung grundlegend gestört hat, die früher zwischen dem Produzenten und seinem Publikum bestanden hatte.

³ Vgl. beispielsweise Currie, Burton W.: The Nickel Madness. In: *Harper's Weekly* v. 24. August 1907, S. 1246-1247; N.N. (ohne Titel). In: *Variety* v. 26. Oktober 1907, S. 7; 14. Dezember 1907, S. 33; 21. März 1908, S. 14; 13. Juni 1908, S. 11; N.N. (ohne Titel). In: *Moving Picture World* v. 4. April 1908, S. 283.



Sogar die zur Illustration der Texte populärer Lieder produzierten Filme, die den mit Gesang begleiteten Dias Konkurrenz machten, konnten nicht mit einer angemessenen Begleitung rechnen. Man stelle sich den Anfangstext von THE BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC ("Mit eigenen Augen habe ich die Herrlichkeit der Ankunft unseres Herrn gesehen"), begleitet von "Heaven Will Protect the Working Girl" oder von "I Wonder Who's Kissing Her Now" oder noch besser von "I Want a Girl Just Like The Girl Who Married Dear Old Dad". New York Dramatic Mirror v. 5. Juli 1911.

Im folgenden nun die wichtigsten Strategien während dieser ersten Jahre des *nickelodeons*.

– *Die Stille*. Jawohl, die Stille. Die Behauptung ist völlig falsch, die musikalische Begleitung von Stummfilmen hätte systematisch stattgefunden. Im Gegenteil, die Anfänge des *nickelodeons* fallen mit dem Ende einer langen kulturellen Tradition zusammen, der des 'illustrierten Liedes' oder Moritangesangs, der im Programm häufig im Wechsel mit dem Film vorkommt. Das Klavier im Kinosaal dient also oft nur der Begleitung der Sängerin, wie so manche Anweisung an den Vorführer bezeugt, kurz vor Ende des Films

schen Traditionen verbietet jegliche Verallgemeinerung in bezug auf die Musikbegleitung während der Zeit des *nickelodeons*. Die einen wiederholen die Lieder, die sie gelernt haben, um die Sängerin zu begleiten, andere spielen die erstbeste Partitur herunter, während schlecht bezahlte junge Mädchen die einzigen Stücke anstimmen, die sie kennen. So konnte etwa Vachel Lindsay (1970, 220) bedauernd erzählen, einen seiner Lieblingsfilme, *THE BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC* (Vitagraph 1911), von Anfang bis Ende von dem damaligen Erfolgsschlager "In the Shade of the Old Apple Tree" begleitet (wahrscheinlich von der Tochter des Kinobetreibers, vermutet Lindsay) gehört zu haben – dem entspräche etwa *THE WEDDING MARCH* (USA 1928, Erich von Stroheim) von einer endlosen "Schönen blauen Donau" begleitet!

– *Die Toneffekte*. Zunächst in direkter Nachfolge des Variété-Theaters (wo die Musiker viele komische Effekte beisteuern), später in Nachahmung des großen LeRoy Carleton, der designierte Geräuschemacher bei Lyman Howe, der den Ton für realistische Effekte einsetzte, haben die Kinobetreiber der Zeit des *nickelodeons* das Spektrum der Toneffekte stark erweitert. Zunächst eine Domäne von experimentierfreudigen Schlagzeugern, wurde die Geräuscherzeugung immer ausgeklügelter, als ab 1909 Geräuscherzeugungsmaschinen auf den Markt kamen und tragbare Köfferchen Dutzende von wirklichkeitsgetreuen Geräuschen anboten, bei den besten Modellen mit Druckluftverstärkung. Der Stil der Geräuscherzeugung hängt natürlich jeweils von den Mitteln und der Vorstellungskraft des Geräuschemachers ab: Während der eine nur ein paar leicht zuzuordnende Effekte bietet, läßt ein anderer keine Kuhglocke und keinen Vogelschrei aus, ein dritter trifft eine motivierte Auswahl an wiederzugebenden Effekten und unterstreicht so die Komik, das Auftreten der Stars oder auch den Realismus des Films.

– *Die direkt synchronisierte menschliche Stimme*. Zwischen 1907 und 1910 wird das Filmbild zunehmend zum Träger von audiovisuellen Veranstaltungen, die um die menschliche Stimme herum konstruiert sind. Ausgebildet an einer von Len Spencer geleiteten New Yorker Akademie, reisen zahlreiche Truppen (mit Namen wie "Humanovo", "Actologue", "Ta-Mo-Pic" usw.) durchs Land und bieten erstklassige Theateraufführungen, bei denen den im Bild sichtbaren Schauspielern die Stimmen anderer, hinter der Leinwand versteckter Schauspieler geliehen werden. Viele Filme dieser Zeit sind ausdrücklich im Hinblick auf eine solch gesprochene Vorführung gedreht. Es ist klar, daß diesen Filmen ohne den gesprochenen Text schwer zu folgen ist.

– *Der aufgenommene und synchronisierte Ton*. Das Sprechkino der Zeit des *nickelodeons* ist zu sehr vernachlässigt worden. Unter verschiedenen Namen

("Cameraphone", "Chronophone", "Cinephone", "Phonoscope", "Picturephone", "Vivaphone" usw.) handelt es sich immer um ein und dieselbe Technologie von Schallplatten, die mehr oder weniger mit dem Bild synchronisiert sind. In hunderten von Kinos in den USA installiert, erscheinen diese Anlagen gut zwei Jahre lang (1908-1910) als die Zukunft des Kinos.⁵ Sie bieten zwar keine hohe Stimmqualität, nicht einmal eine befriedigende audiovisuelle Vorstellung, aber es gelingt ihnen doch, den Kinobetrieb dieser Zeit noch mehr durcheinanderzuwirbeln. Mit hohem Kostenaufwand von mehr oder weniger kapitalkräftigen Gesellschaften gedreht, werden diese Filme dann oft völlig stumm vorgeführt oder mit schlecht synchronisiertem, vielfach auch schwer hörbarem Ton.

– *Der Rezitator.*⁶ Da sie auf die menschliche Stimme nicht verzichten wollen, aber nach Einfachheit streben, haben viele Kinobetreiber den Vorteil erkannt, zu jedem Film (oder zumindest zu den Spielfilmen) einen Live-Kommentar anzubieten. Der Kinoerklärer übernimmt die Erfolgsformel des berühmtesten öffentlichen Vortragskünstlers am Ende des 19. Jahrhunderts, John L. Stoddard, der die Menge mit seinen durch Dias illustrierten Reise Geschichten begeisterte, und bietet da eine narrative Kontinuität, wo es den Bildern gerade an Kontinuität fehlt. Aber wie auch die anderen Tonverfahren nicht durchgängig eingesetzt werden, ist der Rezitator nur zeitweilig im Kino anwesend. Die Mehrzahl der Kinoerklärer, wie der große W. Stephen Bush, begleiten nur die Abendvorstellung mit ihrem Kommentar; andere Kinos zeigen ohne jede Erklärung Filme, die jedoch im Hinblick auf die Anwesenheit eines Rezitators gedreht waren.⁶

⁵ Vgl. zum Beispiel die Leitartikel von *Moving Picture World* v. 6. März 1909; v. 13. März 1909; v. 7. Mai 1910; zu einer neueren Perspektive auf das Sprechkino zur Zeit des *nickelodeons* vgl. Altman 1992, 115f.

^{*} Anm.d.Ü.: "Rezitator" oder "Kinoerklärer" wären die zeitgenössischen deutschen Ausdrücke für das von Altman verwendete französische *conférencier*.

⁶ Zum Kinoerklärer vgl. vor allem Gaudreault 1985 u. 1988 sowie *Iris*, 19, 1995, das ganz dem "Marktschreier" (frz. *bonimenteur*) gewidmet ist. Ich muß jedoch große Bedenken in bezug auf den Begriff *bonimenteur* äußern, der von Gaudreault durchgängig bevorzugt wird. In einem volkstümlichen oder Jahrmarkts-Milieu völlig angebracht, wie es häufig in Québec und in Frankreich der Fall war, paßt das Wort *bonimenteur* nur unvollkommen zu dem bürgerlichen, fast intellektuellen Milieu des amerikanischen Rezitators [*conférencier*]. Deshalb beharre ich darauf, den Begriff "Rezitator" zu bevorzugen, sofern es sich um die Zeit des *nickelodeons* in den USA handelt.













To Owners and Managers
OF
VAUDEVILLE THEATRES

67 Theatres in the United States and Canada are now using the CAMERA-PHONE. Nineteen additional cities are contracted for OPENING THIS MONTH. Within ninety days every first-class vaudeville house manager will realize the advantage over ordinary moving pictures of a **Moving, Talking, Singing Picture Program**, consisting of original acts by the best known artists in the world, also sketches from all popular operas and dramas. This week our subjects include VESTA VICTORIA, "YAMA YAMA" member from the Three Tunes and the new ARAB number from MARIE CAHILL'S "Boys and Betty."

The CAMERAPHONE COMPANY is the only Company in the world that provides theatres with genuine moving pictures, songs, monologues and acts originally given in person by—

VESTA VICTORIA
EVA TANGUAY
ALICE LLOYD
BLANCHE RING
MME. DAZIE
CLARICE VANCE

JAMES J. MORTON
STELLA MAYHEW
DONLIN & HITE
McNAUGHTON BROS.
MAY VOKES
BESSIE WYNN

HARRIET BURT
TRIXIE FRIGANZA
GRACE CAMERON
RUBY RAY
JAMES HARRIGAN
JULIAN ROSE

MAME REMINGTON and her Pickaninnies

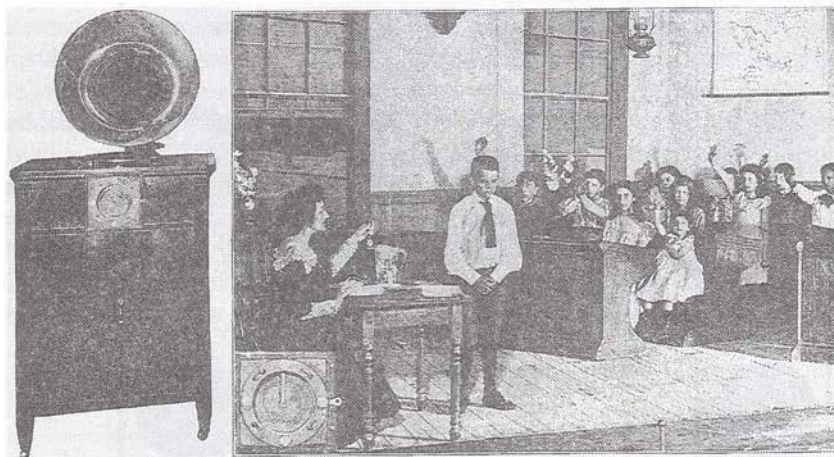
We do not sell our records or films; we lease them. We give exclusive rights and protect our lessees.
For full particulars, terms, etc., call and see us, or address

CAMERAPHONE COMPANY
Cameraphone Building, 573 Eleventh Avenue
NEW YORK CITY



Schon ab 1908 beginnt das Tonsynchronisierungssystem "Cameraphone", den Markt zu erobern. New York Dramatic Mirror v. 12. Dezember 1908.

Man versteht nun zur Genüge die Vielfalt von Vorführungen, die diese verschiedenen Möglichkeiten von Tonverfahren schaffen. In einem Kino gibt es für den Spielfilm eine komische Orchesterbegleitung, für den Dokumentarfilm dagegen gar keine, während im Kino gegenüber die Tochter des Besitzers immer wieder ihr gesamtes Repertoire abspielt – drei Stücke von Stephen Foster –, im Wechsel mit den Filmen. In derselben Straße werden die illustrierten Lieder von einem vollendeten Pianisten begleitet, der während des Films von Zeit zu Zeit seine Partitur wiederholt. Etwas weiter probiert ein Schlagzeuger mit viel Hupen und Pfeifen seine neue Geräuscherzeugungsmaschine aus. In denselben Kinos ist in der folgenden Woche dann eine Truppe "hinter der Leinwand" zu finden, ein Film mit synchronisiertem Ton, und, um der Konkurrenz zu begegnen, ein anerkannter Rezipient. Vom Standpunkt des Zuschauers aus mag diese Vielfalt faszinierend erscheinen: Immer etwas Neues, immer wieder ein Grund, ins Kino zu gehen.



"Cinephone"-Gerät, das es mit seinen Ziffernblättern (auf dem Gerät und auf dem Bild) theoretisch erlaubt, die Synchronität von Bild und Ton schnell wiederherzustellen. Motion Picture World.

Aber es scheint, daß die Produzenten anderer Auffassung sind. Während von 1908 an die Gesellschaften der Motion Picture Patents Company (MPPC) in der Produktion quasi das Monopol innehaben, nimmt die Vielfalt in der Vorführungspraxis den Produzenten jegliche Kontrolle über den Konsum ihrer Produkte. Trotz verschiedener Versuche auf der Produktionsebene, eine bestimmte Art der Vorführung sicherzustellen, sehen sich die Produzenten – die, wie gesagt, nicht mehr Produzenten und Vorführer in einem sind – vor

die Unmöglichkeit gestellt, die Rezeption vorherzusehen, die ihren Filmen zuteil werden wird. Nachdem sie sich dafür entschieden haben, die Kopienzahl pro Film in die Höhe zu treiben, alles Kapital in die Produktion zu stecken und gleichzeitig den Vorführbetrieb völlig aufzugeben, finden sich die Produktionsgesellschaften nun in einer paradoxen Situation wieder: Mehr denn je beherrschen sie, über die MPPC, das, was üblicherweise die "Industrie" genannt wird (d.h. die Produktion und den Verleih), aber es gelingt ihnen nicht länger, die Rezeption der Filme zu kontrollieren.

Die Beherrschung der Rezeption

Als sie ihre Macht über die Zuschauer schwinden sieht, ist die Produktionsindustrie genötigt, eine Reihe von Maßnahmen zu ergreifen, die auf lange Sicht den Ursprung des Stils und des Systems bilden, die man "klassisch" nennt. Es geht hier natürlich nicht darum, diese Maßnahmen im Detail zu beschreiben, sondern darum, einen Überblick zu verschaffen, um die Topographie des Kinos und seiner Rezeption in den zehner Jahren erfassen zu können. Von weitem kann man vier Hauptstrategien unterscheiden, die darauf abzielen, die Kontrolle über die Filmrezeption wiederzuerlangen. Die erste besteht darin, den von der Produktionsindustrie propagierten Standpunkt in den Text selbst einzuschreiben. Wie Tom Gunning so klar gezeigt hat, ist D.W. Griffith der große Meister dieser Technik, die Gunning das "narrator-system" nennt, weil dieses Verfahren die Gegenwart eines Erzählers in jedem Film annimmt, der "eine Art verinnerlichter Rezitator" (1991, 93) ist. Für Gunning findet die bildliche Umsetzung des Erzählers auf drei getrennten Ebenen statt – profilmische räumliche Organisation, Einstellung und Schnitt –, die dazu dienen, das Feld der potentiellen Reaktionen des Zuschauers zu begrenzen. Da es in jedem Moment eine zu bevorzugende Lesart vorschlägt, erschwert das Bild die Formulierung anderer Hypothesen oder anderer Reaktionen. Dieses System verbreitet sich im Lauf der zehner Jahre allgemein.

Die zweite von der Produktionsindustrie angewandte Strategie bedingt eine wesentliche Änderung des Modus, in dem die Zuschauer adressiert werden. In der Frühzeit wird der Zuschauer von Howe (Wanderkino) oder von Blackton (Vaudeville-Tradition) persönlich angesprochen. Seine Interessen werden von einem Vorführ-Künstler respektiert, der nur nach Maß arbeiten kann und niemals einen Boxkampf mit der Passion Christi in einem Programm vermischen hätte. Um 1910 dagegen wird der Zuschauer auf klassische, das heißt allgemeinere Weise adressiert, durch einen Kinobetreiber,

der komplette, verpackte und betitelte Filme ausleiht, die nicht mehr für ein bestimmtes Publikum produziert sind, sondern für einen Durchschnittskonsumenten. Das Bild spiegelt nicht mehr die alltäglichen Interessen des Zuschauers, sondern große, von allen geteilte Ideen. Dieses neue Publikum soll sich fortan für das Kino interessieren, weil es ihm etwas Realistisches, Wahrscheinliches, Natürliches oder Rührendes zeigt, und nicht mehr, weil es ihm das Spiegelbild seiner eigenen Besonderheit vorhält. Es wird sich nicht mehr in ein Bild seiner eigenen Stadt oder seiner Landsleute projizieren, sondern in das eines Stars, der nicht nur der Hausfrau aus Albany als Doppelgänger dient, sondern auch dem Arbeiter aus Detroit, der Rentnerin aus Charleston und dem Landwirt aus Iowa. Es soll das Spiegelbild seiner Interessen nicht mehr im Bild seiner eigenen Aktivitäten finden, sondern in Geschichten, die einem Genre wie dem Western angehören, das es, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, akzeptieren gelernt hat. Der Modus, in dem im Kino der Zuschauer adressiert wird, geht so in ein paar Jahren vom "primitiven" zum "klassischen" über.

Die dritte Strategie entfaltet ihre Wirkung etwas langsamer. Mittels einer metatextuellen Kampagne versucht die Produktionsindustrie, den Zuschauer auf eine bestimmte Rezeption vorzubereiten. Von Vorträgen, die manche Studios zu Zwecken sowohl der Werbung als auch der Information drucken und verteilen⁷, geht die Produktionsindustrie binnen weniger als zehn Jahren zur Verteilung von *pressbooks* über, die nicht nur die von den Kinobetreibern besorgte Werbung, sondern auch die Filmauswahl und die Reaktionen des Durchschnittszuschauers steuern sollen. Anfangs sind es einfache Zusammenfassungen der Filme im Verleih; bald sind es Plakate in allen Größen, Artikel zum Abdruck in der Presse (über den Film, die Dreharbeiten, die Stars), *spots* für das Radio und sogar Spiele, die gesponsort werden sollen. Vor 1910 weiß der Zuschauer nur ungefähr, was er beim Kinobesuch sehen wird, während er 1920 keinen Kinosaal mehr betreten kann, ohne zu wissen, welche Schauspieler er sehen wird, was von ihnen zu halten ist, welches ihre letzten Filme waren, in was für einer Geschichte sie diesmal spielen, was darüber gesagt wird usw.

Eine vierte Strategie interessiert uns hier besonders. Sie besteht darin, direkt in den Bereich der Vorführung einzugreifen, um die Praxis der Kinobetreiber zu beeinflussen und zu standardisieren, vor allem im Bereich der Tonpraxis.

⁷ Diese Praxis, die bereits 1908 entstand, wurde 1911 wieder angekurbelt; vgl. Bush, Stephen W.: Lecture on the Three Reel Production of FOUL PLAY. In: *Moving Picture World* v. 7. Oktober 1911, S. 28.



SCENE FROM PATHE'S IL TROVATORE

To be Issued Soon with Specially Arranged Music from the Opera, Ficting the Entire Action from Scene to Scene

"Demnächst im Kino, mit extra arrangierter Opernmusik, Szene für Szene zur Handlung passend." New York Dramatic Mirror v. 4. Januar 1911.

Die Kampagne zur Standardisierung des Tons

Angesichts der vielen Vorführungsvarianten samt ihrer unheilvollen Folgen (vom Standpunkt der Produzenten aus gesehen), setzen die Produzenten eine wahre Kampagne in Gang, um die Vorführungspraxis und darüber hinaus die Rezeption ihrer Filme zu vereinheitlichen. In gewissem Sinne handelt es sich dabei um den Anfang der vertikalen Integration, da die Produzenten endlich begreifen, was durch die industrielle Expansion und Spezialisierung und vor allem durch die Aufspaltung der Kinoindustrie in drei getrennte und oft konkurrierende Industriezweige – Produktion, Verleih und Vorführbetrieb – verlorengegangen ist. In den Anfängen des *nickelodeons* ist die Fachpresse voll von Artikeln und Briefen, die auf Fehler der Kinobetreiber und vor allem der Musiker hinweisen. Denn zu dieser Zeit glauben die Produzenten noch, bei ihrem Produkt gehe es einzig und allein um Bilder. 1907 verkaufen sie Bilder an Verleiher, die diese an Kinobetreiber verleihen, die sie wie-

derum dem Publikum zeigen. Das ist der Grund, warum Zusammenfassungen von Filmen zur Zeit des *nickelodeons* so gut wie immer auf der Grundlage von stummen Vorführungen angefertigt werden; die Vorführung des Films mit begleitendem Ton wird noch als Sache für sich angesehen. Zehn Jahre später hingegen hat die Kinoindustrie ihre Rolle vollständig neu definiert und die Strukturen, auf denen sie beruht, umgebildet. Als Lieferantin von Erfahrungen und nicht nur von Bildern begreift die Industrie fortan die Notwendigkeit, die Rezeption ihrer Produkte genau zu steuern. Die Produktionsindustrie entwickelt sich so zur Kinoindustrie schlechthin und verleibt sich die Funktionen (und die wichtigsten Gesellschaften) des Verleihs und des Vorführbetriebs ein. Diese Bewegung hin zur vertikalen Integration beginnt 1909, nicht etwa durch Spekulation oder den Ankauf von Kinosälen, sondern einfach mit einem Versuch, die Vorführungspraxis zu standardisieren. Anfangs nicht gezielt und nicht einheitlich genug angelegt, erreicht diese Kampagne, die sich aus drei Serien von Initiativen seitens der Produzenten zusammensetzt, zu Beginn der zehner Jahre allmählich ihre Ziele.

PATHE FRERES

FILMS

Release of Saturday, Jan. 14

The Battle at Redwood

A fine story of the settlers and how the soldiers saved them from the Indians.

Release of Wednesday, Jan. 18

Trailed by an Indian

Another great Western picture. Thrilling and exciting, with great scenery.

January 14 is the last day upon which we can take orders for our great colored Film D'Art

IL TROVATORE

Insist upon your exchange giving you a definite booking for this tremendous money getter.

Piano score to fit scene for scene with the picture can be obtained from your exchange.

26 Pages, 50c.

Für den bescheidenen Preis von 50 cents konnte man 26 Seiten Klaviernoten erwerben, die Szene für Szene, d.h. Einstellung für Einstellung, zu dem neuen Kunstfilm von Pathé, IL TROVATORE, paßte. New York Dramatic Mirror v. 11. Januar 1911.

Im September 1909 beginnt die Zeitschrift des Hauses Edison, *Kinetogram*, Musikempfehlungen für die Begleitung der bei Edison produzierten Filme zu veröffentlichen. Ganz offensichtlich versucht die Edison-Gesellschaft, die von ihren Schöpfern bereits in die Filme eingeschriebenen Rezeptionsstrategien zu verstärken. Edisons Initiative, die schnell von mehreren anderen Produzenten, darunter Vitagraph und Pathé, aufgegriffen wird, ist trotz äußerst positiver erster Reaktionen im Juni 1910 wieder eingestellt worden. Den Briefen zufolge, von denen die Fachpresse voll ist, reichen diese Musikanweisungen allein nicht aus, um die Vorführungspraxis zu verändern, denn die Pianisten sind nicht immer auf der Höhe der empfohlenen Musik. Um die Effektivität dieser Musikvorschläge zu steigern, müssen also die Kinobetreiber und ihre Musiker geschult werden. Dies übernimmt eine zweite Serie von Initiativen ab 1910. Von den Ergebnissen ihrer Musikempfehlungen (sogar der Partituren zur Begleitung der Spitzenproduktionen und der Opernfilme) enttäuscht, begründen Pathé und Vitagraph im Oktober 1910 eine Musik-Rubrik in ihrer eigenen Zeitschrift *The Film Index*. Unter dem Titel "Playing the Pictures" werden die Artikel von einem gewissen Clyde Martin geschrieben, Pianist des Dodge's Theatre der kleinen Stadt Keokuk in Iowa, der allerdings der "große Manitu" der Tonbegleitung des Stummfilmkinos werden wird. Bald tritt in *Moving Picture World* die Rubrik von Clarence E. Sinn in Konkurrenz zur wöchentlichen Serie Martins. Unter dem Titel "Music for the Picture" ist sie ebenfalls bestrebt, die richtige Praxis der Musikbegleitung festzuschreiben. Von September 1911 an geht es auch um die richtige Praxis der Toneffekte, denn zu diesem Zeitpunkt engagiert *Moving Picture World* Martin für eine zweite wöchentliche Rubrik, "Working the Sound Effects". Einige Jahre später ist der hochangesehene *New York Dramatic Mirror* an der Reihe, eine auf Filmmusik spezialisierte Rubrik zu eröffnen, geschrieben von Montiville Morris Hansford.

Nach und nach definieren diese Artikel deutlich eine Reihe von Tonpraktiken – Musik und Geräusche –, die zwar als die professionelle Meinung ihrer Autoren präsentiert werden, aber ganz offensichtlich durch das allgemeinere Interesse der Produzenten überdeterminiert sind. In großen Zügen beruht die von Martin und Sinn propagierte Verfahrensweise, die auch von zahlreichen Leitartikeln in der Fachpresse zu Beginn der zehner Jahre unterstützt wird, auf zehn Hauptpunkten:

1. Das automatische Klavier soll vom Eingang entfernt werden, weil es der Filmbegleitung Konkurrenz macht.



In der Nachfolge von Clyde Martin in The Film Index eröffnete Clarence E. Sinn 1910 eine Musikrubrik in The Moving Picture World. The Moving Picture World v. 11. Februar 1911.

2. Das nicht-automatische Klavier (und später die Orgel) ist das einzige Instrument, das geeignet ist, dem Film angemessen zu folgen und ihm also eine annehmbare Begleitung zu bieten.
3. Es ist wesentlich, den Film von Anfang bis Ende mit einer passenden Musik zu begleiten.
4. Jeder Musikstil, der als zu populär empfunden wird (vor allem der Rag-time) und deshalb dem Bild Konkurrenz zu machen droht, muß um jeden Preis vermieden werden.
5. Leichte klassische und folkloristische Musik ist populären Liedern vorzuziehen, denn diese ziehen ein schlechtes Publikum an; zudem wären ihre Effekte für ein Publikum verloren, das die Liedtexte nicht kennt.
6. Toneffekte sollen relativ selten und besonders gut ausgewählt sein; die Tonkontinuität soll durch die Musik und nicht durch die Effekte hergestellt werden.
7. Bei der Auswahl der wiederzugebenden Geräusche soll vermieden werden, daß jedesmal eine Glocke bimmelt, wenn eine Kuh erscheint; stattdessen sollte man Effekte wählen, die die Geschichte direkt illustrieren (vgl. Altman 1992b).
8. Jede ausgewählte Musik soll mit der nächsten verschmelzen, um eine allgemeine Wirkung von Kontinuität und Homogenität zu erreichen.
9. Es empfiehlt sich, so wenig wie möglich vom Wechsel der Musik merken zu lassen.
10. Statt die Details des Films zu begleiten, wird für die Musik gefordert: "Keep your music in touch with the central figure or attraction."⁸

⁸ Martin, Clyde: Playing the Pictures. In: *The Film Index* v. 24. Dezember 1910, S. 28.

Dieser letzte Punkt steht im Zentrum des Programms, das von Martin und seinen Kollegen, die von den Produzenten engagiert oder beeinflusst sind, vertreten wird. Artikel für Artikel wird die Bedeutung der richtigen Lektüre des Films durch den Musiker betont, der vor allem anderen eine Vermittlungsinstanz des Produzenten sein und den Film nicht im Licht seiner eigenen Erfahrung, sondern vom Standpunkt des in den Film eingeschriebenen Erzählers aus lesen soll. Die Sprache dieser Spezialisten der Filmmusik hat nichts Theoretisches, aber die Botschaft ist trotzdem völlig klar: Auf einer autorisierten Lektüre der Filmbilder aufbauend, sollen die Musik und die Geräusche die Arbeit der Produktion fortsetzen. Indem sie sich zwischen die Faltungen des Films einfügt, geht die Tonbegleitung vom Äußeren ins Innere des Films über. Vom Standpunkt der Vorführung aus wird sie zu einem wesentlichen Bestandteil der Produktion. Die Bedeutung dieser Assimilation der Vorführungspraxis an die Produktion ist für ein allgemeines Verständnis der Geschichte des amerikanischen Kinos kaum zu überschätzen.

Working the Sound Effects

By CLYDE MARTIN.

Nach dem großen Erfolg seiner Musikrubrik in The Film Index wird Clyde Martin ab 1911 auch Autor einer Rubrik über Toneffekte in The Moving Picture World. The Moving Picture World v. 2. September 1911.

Es muß erwähnt werden, wie sehr diese Praxis von den Praktiken abweicht, die vor 1910 (und vor allem im Westen und in den Kleinstädten auch noch danach) verbreitet sind. Die von Martin und seinen Kollegen propagierte Verfahrensweise schließt jeglichen Kontrapunkt zwischen Ton und Bild aus, im Gegensatz zur langen Tradition komischer Begleitungen zu dramatischen Szenen. Martins System unterstreicht zu jedem Zeitpunkt das Primat der Erzählung, ganz im Gegensatz zur Spott-Tradition des Vaudeville, die stets nach pikanten Einzelheiten sucht. Martin versucht, die Musik in den Hintergrund treten zu lassen, während viele Musiker der früheren Periode mit dem Film rivalisieren – sei es aus Unfähigkeit oder aus Virtuosität. Martin befürwortet den durchgängigen Einsatz von Musik, im Gegensatz zur Tradition des Melodrams, in dem Dialogszenen und musikbegleitetes Spiel sich abwechseln. Martin bevorzugt das Klavier, obwohl er auch kleine Orchester annehmbar findet: Er besteht auf einer dem Film untergeordneten Musik; die Orchester, die nicht kinospezifisch ausgebildet sind, könnten nicht schnell

genug aus der Mitte der einen Partitur zum Anfang einer anderen Partitur springen, wie es Martins System verlangt. Natürlich wird das Stummfilmkino nach dem Krieg den Orchestern den Vorzug geben, aber bis es soweit ist, müssen erst – nach 1913 – größere Kinos gebaut werden, die Musikempfehlungen im Laufe des Jahrzehnts verbessert werden, und vor allem müssen die Kompilatoren und Komponisten, die für die erstklassige Begleitung der großen Erfolgsfilme von 1915 und 1916 verantwortlich sind⁹, sich die Grundsätze Martins zu eigen gemacht haben.

Kurz, das von 1910 an von Martin und seinen Kollegen verfochtene System stellt ein neues Modell und neue Kriterien für die Begleitung von Filmen auf.¹⁰ Indem es eine Hierarchie auf der Tonebene etabliert, die getreulich die dem Bild zugrundeliegende narrative Hierarchie reproduziert, gelingt es dem neuen Modell wunderbar, die Vorführungspraxis gemäß den vom Bild bereits privilegierten Werten und Strukturen zu standardisieren und auf diese Weise eine doppelt gelenkte Rezeption zu gewährleisten. Aber die Produzenten lassen es dabei nicht bewenden. Stolz auf ihre journalistischen Erfolge, aber enttäuscht von der Tendenz vor allem kleinerer Kinos, ihre Musikvorschläge zu übergehen oder die Empfehlungen von Martin und Sinn falsch anzuwenden, greifen einige von ihnen ganz einfach auf die Demonstration in Lebensgröße zurück. So schickt denn Selig Polyscope ab April 1911 Clyde Martin auf Mission in die Kleinstädte des Mittleren Westen. Alle zwei Tage in einer neuen Stadt, besucht Martin in Dutzenden von Kinosälen die Begleitung, stets aufmerksam belauscht von den Begleitern der Region. In der Folge solcher Bemühungen erscheint eine neue Generation von Musikempfehlungen, diesmal in Gestalt von musikalischen "Leitfäden" von den

⁹ Es handelt sich insbesondere um die Kompilationen von George Beynon für die Morosco-Produktion PEER GYNT (Musik von Grieg) und die Lasky-Produktion von CARMEN (Musik von Bizet), die von Joseph Carl Breil für BIRTH OF A NATION und INTOLERANCE sowie um die Partituren von Victor Herbert für CIVILISATION, von Victor Schertzinger für FALL OF A NATION und von Robert Hood Bowers für A DAUGHTER OF THE GODS.

¹⁰ Dieses Modell wird durch mehrere für Filmbegleiter bestimmte Bücher ungebrochen unterstützt, besonders True, Lyle C.: *How and What to Play for Motion Pictures*. San Francisco: Music Supply 1914; Lang, Edith / West, George: *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Co. 1920; Beynon, George: *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: Schirmer 1921.

Musikverlagen vertrieben.¹¹ Nun hatte es sich beim ersten Mal, als Edison, Pathé und Vitagraph die Musikvorschläge initiierten, nur um einen offen ideologischen Versuch gehandelt, die Kinobetreiber zu beeinflussen; ab 1912 dagegen fordern diese Kinobetreiber selbst, inzwischen gierig nach solcher Nahrung geworden, die neue Welle der "Leitfäden".

Denn mit der Homogenität – die Martin und die generalisierte Kampagne der Produzenten gewährleistet haben – kommt auch die Vorherrschaft der Produktion und die freiwillige Beteiligung der Kinobetreiber an ihrer eigenen Unterwerfung durch die Produzenten. Zu Beginn der Zeit des *nickelodeons* nimmt das Kino seine Musik da her, wo es sie findet, und produziert dabei eine wenig anziehende Mischung von Ausführenden, Stilen und Funktionen. Als die Zeit der ersten großen Kinos kommt, kurz vor dem Krieg, ist die Situation schon ganz anders: Die Produzenten haben sich mit den Kinobetreibern, den Musikern, den Musikverlagen und dem breiten Publikum zusammengeschlossen, um eine Vorstellung zu gewährleisten, die allen zum Vorteil gereicht. Hierin können wir mit Recht die Anfänge der klassischen Narration sehen, die nicht nur als industrielle Organisation oder als Folge textueller Dispositive ihren Anfang nimmt, sondern als eine von den Produzenten ausgehende Kampagne, um die Vorführungspraxis und damit die Rezeption ihrer Filme zu kontrollieren. Erst über den Weg der schmalen Brücke des Tons gelingt es, die Reihe der Bilder zu verstehen.

Aus dem Französischen von Claudia Kalscheuer

Literatur

- Altman, Rick (ed.) (1992a) *Sound Theory / Sound Practice*. New York: Routledge.
 --- (1992b) Reading Positions, the Cow Bell Effect, and the Sounds of Silent Cinema. In: *Cinéma(s)*, 3, 1992, S. 19-31.
 Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
 Gaudreault, André (1985) Bruitage, musique et commentaires aux débuts du cinéma. In: *Protée*, September 1985, S. 24-29.
 --- (1988) *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens-Klincksieck.

¹¹ Vgl. zu diesem Thema die Schriften von Max Winkler, der für den ersten kommerziellen Versuch der Publikation von Musikvorschlägen verantwortlich war, ab 1912 für den Schirmer-Verlag: *A Penny from Heaven*. New York: Appleton-Century-Crofts 1951; ders.: The Origin of Film Music. In: *Films in Review*, Dezember 1951, S. 34-42.

- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Lindsay, Vachel (1970) *The Art of the Moving Picture [1915]*. New York: Liveright.
- Musser, Charles (1996) Die Nickelodeon-Ära beginnt. Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods. In: *KINtop* 5, S. 13-35 ("Aufführungsgeschichten").
- / Nelson, Carol (1991) *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880-1920*. Princeton: Princeton University Press.